



Tesis Doctoral

Capilla Barceló

Una propuesta para mirar

Carmen Sabalette Gil
DEA Historia del Arte (UNED)
Licenciatura en Historia del Arte (UAM)

Departamento Historia del Arte
Facultad Geografía e Historia (UNED, 2012)

Tesis Doctoral

Capilla Barceló

Una propuesta para mirar

Autora: Carmen Sabalette Gil
(DEA Historia del Arte –UNED-,
licenciatura en Historia del Arte -UAM-)

Directora de tesis: Sagrario Aznar Almazán (UNED)

Departamento Historia del Arte
Facultad Geografía e Historia (UNED, 2012)

Departamento Historia del Arte
Facultad Geografía e Historia (UNED, 2012)

Capilla Barceló

Una propuesta para mirar

Autora: Carmen Sabalette Gil
(DEA Historia del Arte –UNED-,
licenciatura en Historia del Arte -UAM-)

Directora de tesis: Sagrario Aznar Almazán (UNED)

A la memoria de Beatriz y María Jesús

Agradecimientos:

A Yayo Aznar, por sus innumerables aportaciones y sus locos.

*A todos los trabajadores de la Seo de Palma
de Mallorca, siempre amables y solícitos.*

A mi familia y amigos.

Hay que aprender a mirar

Miquel Barceló
(conferencia, octubre 2011, MNCARS)

Índice

I.- Presentación: historia del arte a salto de mata	7
II.- Punto de no-partida	45
II. I.- De cómo Miguel Ángel se nos presenta y nos indica el rastro: dos por dos no tiene por qué ser cuatro	45
II. II.- De la lucha de un esclavo y una anguila en la mirada-linde de la historia	66
III. Hablar sin abrir la boca	79
III. I.- Cuestión de superficie, cuestión de memoria	79
III. II.- El estilo sombra, la quimera ingobernable	89
III. III.- Inclusiones de la modernidad en la posmodernidad	116
IV. De una capilla sin el ancla echada	131
IV. I. Hacia una estética disidente	131
IV. II. ¿Es posible encargar una obra de arte hoy?	152
IV. III. La extraña relación entre el fetiche y la obra de arte en la capilla	162
IV. IV. La apropiación del gesto	170
V.- A modo de no conclusión	177
VI.- Bibliografía general	179

I.- Presentación: historia del arte a salto de mata

*¿Y por qué no había yo de llegar hasta el final?
Nietzsche (Ecce Homo)*

Demasiadas palabras^d. Imaginemos, entonces. (Y avisemos desde un principio que esta presentación, y las páginas que la siguen, está llena de saltos y fracturas, de digresiones). Imaginemos. Porque no nos queda otra. Imaginemos que somos tránsfugas, emigrantes, refugiados, apátridas... Hagámonos con el nombre que necesitemos para comenzar estas líneas *ad marginem*, pero sepamos desde el principio que ese nombre no dice nada fehaciente, que su carácter siempre es permutable, que sólo es una forma de re-nombrarnos desde los márgenes de una historia mil veces escrita y oída, de re-conocernos en aquellos a los que nunca se llama por su nombre, aquellos que a diario son arrojados de lo personal a lo colectivo. Los no-persona, los 'exentos de duelo', los 'sujetos escatimados de la historia'.

Imaginemos desde la historia del arte, desde esa disciplina que, si por algo se ha caracterizado, ha sido –precisamente– por ostentar un gran nombre, el del arte. Un nombre tan poderoso que por sí mismo ha ejercido de apellido, de elemento que asigna, que entabla categorías, parentescos, genealogías, que circunscribe a una narración y a un marco de visibilidad. Y situémonos en ella, dentro de un margen estrecho: en la escaldada sombra de pensamiento que desencadena el corrimiento de su sintagma nominal. 'Ciencia sin nombre'. La falta de nombre excluye tanto a los individuos como a las disciplinas. Imaginemos, pues, tirando de la historia del arte, que vamos en una barcucha oteando el horizonte de Lampedusa; nosotros los no viajeros, los que estamos a buen recaudo. Imaginémonos en esa barcucha, y hagámoslo desde las imágenes consensuadas por el arte. *La barca de la Medusa*, la *Huida de Henry Rochefort* y *Kulu Be Ba Kan* (del propio Barceló, 1991) nos arrojan al agua, chapoteamos en la pintura de nuestro imaginario; el *tsunami* arcilloso –de un inquietante azul celestial– del ala izquierda de la capilla de Barceló en la Seo de

Palma nos arrastra a un gran lodazal oscuro. Somos restos. Nuestra imaginación es un resto y nos agarramos a ella como a un tronco de madera que nos mantuviese a flote. Ser capaces de imaginarnos en el lugar de alguien real, empujado por las circunstancias a huir hacia un país donde no es admisible, violenta pero no es un gesto impropio. Todo lo contrario: la imaginación es una de las cualidades definitorias del ser humano. Porque la imaginación es radical (de *radix*, raíz en latín; *radice*, en italiano); es decir, parte de nuestra raíz constituyente. Una imaginación, según Castoriadis, creadora, que nos lleva a reflexionar y crear, y que por eso mismo, participa de la historia y la configuración social: (...) *comprendí rápidamente que la historia y la institución de la sociedad eran obras de un imaginario instituyente, de un imaginario colectivo radical, paralelo a la imaginación creadora radical del individuo. Por tanto cada sociedad se crea a sí misma y, al crearse a sí misma, crea un mundo propio*². La imaginación puede ser ‘perversa’; pervertir, recrear una realidad sociopolítica que se colapse y constriña desde su misma construcción imaginaria. Porque las imágenes -enraizadas en la construcción del mundo, que no dejan de incidir y conformar la realidad, su ‘organicidad’ o sustrato- devienen en ‘superficie’ y pueden embotar –cuando menos- nuestros sentidos -entendamos esta superficie como pantalla, imaginario, como *environment*, ‘segunda naturaleza’, como piel de serpiente que constantemente muda conforme crece el animal-. Por eso, Castoriadis avisa sobre su poder anquilosante: (...) *hay un constructo imaginario que está ahí y detiene todo lo demás*³, a la par que Žižek escribe acerca de la comprensión de la esfera política: *El marco metafórico que usemos para comprender el proceso político no es, por tanto, inocente o neutral: ‘esquematiza’ el significado concreto de la política*⁴. Marco metafórico es otro modo de definir ese imaginario que construye la realidad (esa forma de aprehender lo real, en palabras de Rosset), que puede llegar a atascarla, a detener cualquier otra forma de percibirla; la construcción imaginaria imperante bloquea el surgimiento de imaginaciones periféricas, la percepción de la misma multiplicidad, y de este modo, colapsa la posibilidad de la política, de esa ciencia que trata (...) *del estar juntos y los unos con los otros de los diversos*⁵, como explica Arendt.

¿Qué tiene esto que ver con una capilla religiosa? Asumiendo que nuestro primordial interés es comprender y profundizar en cómo el arte y la historia del arte intervienen en ese ‘estar juntos’, en lo político de la realidad, la capilla de Barceló en Palma de Mallorca es la muda de piel de serpiente, el rastro de lo no-visto e insabido, el reverso imaginario/fantasmático de la imaginación, con el que deseamos asomarnos al mundo; contemplarlo, pensarlo. Un marco metafórico. Porque nos interesa –siguiendo a Rancière- cómo (...) *trazando líneas, disponiendo palabras o repartiendo superficies, se diseña también reparticiones del espacio común*⁶. Es decir; cómo el arte articula de cierta (o incierta) forma la conformación de la vida y la realidad, y cómo la historia del arte lo interpreta, porque (...) *al ensamblar palabras o formas, no se define simplemente formas del arte sino ciertas configuraciones de lo visible y lo pensable, ciertas formas de habitación del mundo sensible*⁷.

*

¿Cómo nos llegan las imágenes? ¿Qué valor de uso es el suyo? ¿Qué historia hacemos con ellas? Abocamos en estas páginas a la imaginación porque no nos queda otra si deseamos, no ya hablar de imágenes, sino interrogarlas, acuciarlas (y comprendamos por imagen una doblez,

una línea de fractura y colisión en la que se pierden e interrumpen, se simultanean y separan, la imagen obra de arte, la imagen fotografía, la imagen cine, la imagen publicitaria, etc.; con la misma confusión como hoy en día las percibimos). Tenemos que tirar de imaginación si deseamos dialogar críticamente con ellas; con la capilla.

En esta deriva, partimos de un principio que nos conmueve por su afán de precipicio: el concepto de Baudelaire sobre la imaginación, tan cercano al de Benjamin. El poeta galo decía en 1857: *La imaginación no es la fantasía; tampoco la sensibilidad, aunque sea difícil concebir un hombre imaginativo que no sea sensible. La imaginación es una facultad cuasi divina que percibe desde el principio, al margen de los métodos filosóficos, las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías*⁸. Facultad *cuasi* divina de lo terriblemente humana que resulta. Nosotros nos dirigimos a esa intuición alocada que sabe desentrañar las constelaciones entre significados, supervivencias y transformaciones de unas cosas con otras; entre esa cristalización de todo lo que supone una cultura que es la imagen para Warburg. Tiramos de imaginación porque –entre las diversas raíces etimológicas de ‘imagen’– nos inquieta la latina *imago*, que comparte con imaginación la raíz *im* y que (...) *designa la efigie, la estatua a menudo funeraria, pero también la apariencia y el sueño*⁹. Y aquí encontramos ya una vertiginosa red de encuentros y desencuentros, de interrupciones y remembranzas, en la que el arte nos muestra su controvertida capacidad de sustracción de la realidad; se nos postula como ‘un primer robo’ o ‘secuestro primigenio’: el de la efigie –forma, estructura, materia– ‘presentando’ algo tan evanescente e inasible como el sueño o la apariencia, que en el caso del rostro del difunto, es el recuerdo, la memoria, que sobrevive a la muerte y suplanta la vida; devenir de temporalidades desde un principio en la imagen. Y entonces: anacronismos. Así, ya desde un primer momento, la *imago* –relacionada con la *imitatio* y con la griega mimesis (arte del actor)– expresa y representa a la vez algo cuyo tiempo es otro, no necesariamente el propio de ella: entraña supervivencias y suplantaciones. La imagen es todo menos una simple imagen, lo mismo que imaginar no se reduce a fantasear. ¿Acaso el poder desquiciante del *environmet* no puede deberse, en parte, al mal uso de la imagen o a la confusión de estratos que ésta puede llevar implícitos? *Toda parada es una parada de muerte*, dice Rosset aludiendo a las fotografías. *El hecho de fotografiar (...) se parece a un asesinato, a la cuchilla de la guillotina que, gracias a un ingenioso sistema de cuerdas, nos retrata de una vez por todas –de hecho, al ayudante de verdugo que durante la ejecución mantenía la cabeza del condenado fuera del luneto de la guillotina se le llamaba fotógrafo*¹⁰. Una parada tal vez la imagen, y en cierta medida de muerte en cuanto detenimiento o eclosión de instantáneas y tiempos; una parada en la que han sedimentado movimientos que la atraviesan de parte a parte y, que como dice Didi-Huberman, van más allá de ella, lo mismo que la efigie del difunto –que es muerte– trasciende la muerte y prolonga la vida.

**

Al lado de la noción de imaginación de Baudelaire, situamos la de Binswanger, el médico de Warburg, quien la comprendía como ese ‘conocimiento estético’ que sólo la imagen depara, capaz de imbricar pulsiones y agenciamientos psíquicos, sociales e históricos múltiples. La imaginación resulta conocimiento estético que desquicia lo estético para nosotros. Precisamente, debido a que

la imagen, también desde la pronta noción de *imago*, es –antes que nada- una relación entre las cosas, tal como la comprende Melot cuando la vincula con mimesis, entendiendo esta no en su sentido clásico de imitación, sino como la expresión de una emoción o la reproducción de un modelo que no comporta la copia o la semejanza literales, sino de por sí una relación con lo expresado y reproducido debido a su propia capacidad de ‘hacer ‘aparecer’, de ‘hacer presente’, por lo que nunca es algo que ‘marcha solo’. *La imagen no es una cosa, sino una relación. Es siempre imagen de algo o de alguien sin que por ello sea su copia. (...). Una imagen no es jamás un objeto solitario; es –y esto es lo que hace que nos resulte tan fascinante- la marca de nuestra incompletud*¹.

Objeto nunca solitario, relación entre las cosas como las máscara funeraria entre el difunto y su memoria, entre él y quienes le sobreviven mediante su representación, la relación a priori entre la imagen y el mundo, sin lugar a dudas, subraya –como decimos- la implicación crucial (relación de nuevo) que se da entre la narración o la visibilidad de la historia y la historia misma. Y si la imagen es relación, ¿qué relación entabla la historia del arte con ella y con el mundo?

Qué paradójico que tanto desde Melot, que considera la *imago* como no imitación fidedigna, sino relación, como desde Plinio, quien tal como explica Didi-Huberman en *Ante el tiempo*, la comprende no ya como una imitación óptica a distancia que implica la idea o el pensamiento (nuestra noción de retrato desde Vasari), sino como imagen matriz (el rostro mismo, sin distancia) producida directamente por adherencia, pues supone un proceso de impresión –la arcilla sobre la faz del difunto-, pueda comprenderse o explicarse la cualidad plástica del *environment* (de esa superficie y muda de piel de serpiente de la realidad) y de la propia capilla. Porque la capilla está modelada con las manos y el cuerpo entero por Barceló en un proceso creativo que supone una relación extrema con la materia y la obra, por un lado, y por otro toda una imagen matriz, un positivado de los golpes, las manos, los brazos mismos y las formas modeladas, pero aquí –a diferencia de la *imago* latina- interviniendo la idea y el pensamiento. La capilla como *imago* entonces, pero como subversión de dicha *imago* romana puesto que no se trata exclusivamente de la expresión y reproducción de las formas, sino también de su ideación, de pensamiento. De esta forma, en la capilla regresa, o mejor, se activa, se ‘presentifica’, este origen arcaico de la imagen pero poniéndolo en crisis, en estado de alerta: en lugar de los milagros de la multiplicación de los panes y los peces y de las bodas de Caná –que no aparecen explícitamente-, encontramos la imaginación (pensamiento estético) del artista, y así la introducción subversiva de una simulación, de un eco, de un fantasma, donde la impresión manual debería recoger con fidelidad los hechos narrados de las Escrituras. Los frutos, los peces adquieren su presencia cerámica en la capilla desde el pensamiento y las manos del artista; entre la *imago* de arcilla y el rostro del difunto se cuele el pensamiento estético; entre esa parada de muerte de Rosset y la imagen se filtra la desterritorialización, la falta de ‘impresión’ o cercanía de lo captado; entre la realidad y nuestra percepción de ella se cuele el *environment*, cargado de mensajes. Elencos, constelaciones de anacronismos fantasmáticos. ¡Qué cruce (otra vez, relación) tan extraño entre el *environment* y la piel de cerámica de la capilla! La capilla teje una relación extraña con la catedral, un juego de contrarios en los que punza una tensión violenta, que nada tiene que ver con la de un discurso narrativo sin fricciones. En ella la tensión procede precisamente de la fricción entre ambas, de su cara a cara. Para noso-

tros se trata de expresar, representar y desterritorializar pensamiento, y –por eso- también, con Warburg, de expresar síntomas.

Este cruce extraño ¿querrá señalar que cuando se describe o visibiliza la realidad se está produciendo dicha realidad social? ¿Será una forma de evidenciarlo, de subvertirlo? Hemos intentado responder en estas páginas o, al menos, seguir preguntando.

Marca de nuestra incompletud: la imposibilidad de no re-crear la realidad desde su misma narración: *No se puede separar el poder del discurso para producir una realidad social, de una parte, del poder del discurso para describir una realidad existente, de la otra. Ambas cosas suceden al mismo tiempo*¹². ¿Será esto de cierta forma lo que denuncia ese cruce sospechoso entre la realidad y la capilla? La complejidad de los hechos socioculturales entraña dislocaciones perturbadoras dentro de sus discursos. La realidad construida está llena de grietas. Y ahí estamos, de nuevo, ante y entre fantasmas. La realidad es corrosión, un tejido de múltiples tiempos; lo real (entendido desde Lacan) queda ‘intocado’ si no hay afloramiento del síntoma en ese *environment*, resquicios, grietas y aperturas entre las imágenes y en ellas mismas; supervivencias (*nachleben* warburgiano), anacronismos que estallen. La capilla –piel agrietada- está en el centro mismo de esta polémica. Por eso, también de nuevo nos confrontamos con el término *imago* ante ella, para pensar con ella. La *imago* es un concepto lleno de vida, que se mueve desde varios frentes. Si nos acercamos a ella desde Lacan damos otro paso más en la comprensión de todo el inquietante mundo subterráneo que moviliza (ese mundo, esos estratos sedimentados, que se desestabilizan en todas las imágenes cuando son ‘puestas en acto’, ‘activadas’ o contempladas activamente). Para el psiquiatra francés la imagen es una grieta, un corte, por el que se cae al subsuelo, al fondo del espectro de nuestro yo. Y la *imago* una noción vital para definir los traumas y complejos; ni más ni menos que (...) *el objeto propio de la psicología, exactamente del mismo modo en que la noción galileana de punto material inerte fundó la física*¹³. Para él implica el concepto de *phasma*, de aparición (se trata de una estructura psíquica que hace presente, actualiza, los traumas); por eso la imagen es fantasmática. Y por eso la *imago* expresa la eficacia psíquica de ésta a la hora de definir la relación del individuo con su propio cuerpo y con el otro, ya que comporta dos registros -la aparición visual y la experiencia corporal (que de nuevo nos remiten a la máscara funeraria de cera latina)-. De este modo, la etapa del espejo lacaniana (*speculum* en latín, que deriva de la raíz griega *spek* –acto de mirar- del que procede espectro, espectáculo...) resulta un caso concreto de la función de la *imago*, en la que el niño establece la relación con su cuerpo mediante ésta (a través de un proceso de indentificación o mimetismo ante el espejo con la imagen de su madre; una experiencia que puede resultar empática o agresiva; y que a nosotros nos avisa de un primer equívoco entre contrarios similar al que vemos en la capilla). La doble función psíquica de la *imago*, según explica Didi-Huberman, supone, además de un medio eficaz para la constitución simbólica del individuo, un primigenio instrumento violento para la destrucción del otro, pues le sobrevuela –como un fantasma- cierto factor de muerte o de destrucción (la muerte del otro, de la madre) que recuerda a esa ‘parada de muerte’ de la fotografía de Rosset. Esta muerte del otro que se da en la *imago* es violencia funda-

dora, implícita en la construcción del yo, que se reproduce en la construcción narrativa de lo Otro, de lo social y político cuando no deja intervalos en su discurso, ya que supone apartar y dejar al margen, negar imágenes y reproducir extáticamente otras. ¿Cabe alguna duda de que hay mucha violencia en esa constricción del imaginario colectivo o social que supone la realidad, en sus imágenes y relatos, en cómo nos llegan, las vemos o leemos y en cómo nos son negados? *Estamos ante la imagen como ante la ley*¹⁴, dice Didi-Huberman. ¿Cómo está la historia del arte ante ella, también como ley? ¿Participa en la configuración de la ley? La realidad, ese *environment* mediático, es nuestra ley. Violencia fundadora y conservadora de derecho, y con ella las imágenes; márgenes vitales, violencia que se resuelve en una violencia epistemológica cuando induce a pensar al otro desde un modelo imaginario dado, antes que nada por la simple escatimación de imaginación que supone.

Por eso, subirnos a esa barcucha, imaginar, es violentar la violencia. *No hay nunca un documento de la cultura que no sea, a la vez, uno de la barbarie*¹⁵, decía Benjamin, porque no hay cultura, no hay *constructo* social, que no se haya valido de la imposición, coerción. Cada documento instituyente es también una prueba de la opresión ejercida sobre ‘los que son menos’ para lograr la fundación del *statu quo*. ¿Dónde queda la imagen? ¿Dónde la historia del arte? ¿Qué hacemos nosotros en estas páginas?

Didi-Huberman añade: *El Homo sapiens, lo sabemos bien, es un lobo –es decir, un animal para el hombre. Y los documentos de la cultura son otros tantos archivos en los que las huellas del pensamiento se entremezclan con las huellas de la barbarie*¹⁶. ¿Pero no son, en realidad, las mismas huellas? La barbarie, independientemente de cuando haya ocurrido, esté secuestrada en los anales u olvidada en las fosas comunes, siempre es contemporánea (perteneció a esa única catástrofe que constantemente amontona escombros sobre escombros a los pies del *Ángelus Novus*). Peter Bürger escribe sobre el comentario de Benjamin: (...) *la cultura ha pagado con sufrimiento todo aquello que quedó en sus márgenes*¹⁷. Y las imágenes no escapan a este horror. Como objetos de cultura, son testimonio, aunque tal vez ciegos –sin pretensión de serlo, a su pesar-, de la barbarie de dicha cultura. ¿Qué testimonia la capilla de Barceló, si es que lo hace? ¿Cómo lo lee la historia del arte?

Atrevernos a otear el horizonte de Lampedusa supone sabotear la conformación de la realidad desde ese imaginario macro que se nos escapa, significa –siguiendo a Castoriadis- ser conscientes de que en cada momento en que hablamos, escribimos o pensamos, estamos creando el mundo; poniendo en marcha un hacer enactivo o performativo: un gesto, una tarea, una concepción y una historia –como afirma el filósofo griego- que nacen juntas. Y de esta misma forma enactiva hemos querido escribir estas páginas. De ahí sus vericuetos, sus fracturas, sus digresiones.

Estar en la capilla es estar en el mundo de un modo anacrónico, desde sus márgenes esquivo. Por eso, también, recogemos aquí una imagen pasada, fulgurante, que asalta nuestra imaginación: una huida se superpone a otra. Nos subimos a la barca de los inmigrantes como recorreremos el pedregoso camino a Port Bou un 25 de septiembre de 1940, empujados por las circunstancias de la historia hacia sus lindes. Nos detienen en la frontera española, tampoco nos dejan pasar.

Benjamin se mata, ‘toma una dosis fatal de morfina’. Comprendamos los caminos como lugares más que como simples vías de enlace, conformados por las vivencias de quienes los recorren (*¿Y si la memoria y la sensación fueran el material de las cosas!*¹⁸, nos dice Nietzsche al paso); consideremos que quienes los recorrieron un día también los crearon, que con cada paso les daban forma, los recreaban (memoria y sensaciones modelando el trayecto como las manos de Barceló la arcilla), de un modo enactivo similar a la realidad que surge amparada por la imaginación... Hoy, el trayecto del viejo camino de contrabandistas por el Pirineo que recorrió Benjamin desde Banyuls-sur-Mer hasta Port Bou, para llegar a Lisboa y embarcar rumbo a Estados Unidos, está convenientemente señalado para el turismo por las mismas instancias oficiales que le negaron el paso, como bien señala Chema de Luemo: *Son ellas las que recientemente han bautizado con su nombre la ruta pirenaica y reabierto las antiguas trochas, roturando los márgenes y señalizando el recorrido con postes y marcas de pintura; muchos transitarán esta otra ruta trazada por el pensador alemán, pero aquí no han de temer al tropiezo ni al extravío*¹⁹. Sin maleza, sin corrimientos de tierra ni desprendimientos de rocas... Sin peligro ni urgencia, igual que como estamos acostumbrados a leer la historia del arte (toda la historia): en lugar del camino real, complejo y lleno de obstáculos, uno bien apuntalado y definido, ordenado y rotulado, listo para recorrer (como la historia para leer). La historia -terrible- cepilla y limpia, saca brillo, al último trayecto de quien quería leerla a contrapelo, y lo ofrece al mercado en un mediático y uniforme ‘pasen y recorran, caminen y experimenten por ustedes mismos’. Experiencias guiadas; ojos acostumbrados. La historia va de la mano de un ángel terrible, conspirador.

**

Pero sigamos, porque nuestro camino nos lleva al mar (la catedral bajo el mar, dice Barceló). Sur-Mer, ‘en el mar’, aparece como complemento del nombre de la ciudad de Banyuls, del destino último de Walter Benjamin. Y de nuevo encontramos una superposición paradójica o esquizo, si queremos, (la distancia temporal se desquicia): Miquel Barceló realiza los frisos de la capilla en otra localidad ‘sur-Mer’ (en italiano sul Mare), esta vez en Nápoles: Vietri sul Mare. Él quería conseguir en la capilla una contemplación desde el fondo del mar, desde abajo, como Manuel Asensi Pérez, en el prólogo del conocido libro de Spivak, solicita que se escriba la historia. Barceló recuerda en un reciente artículo periodístico su inquietud al respecto: *De eso se trataba, la sensación es de estar debajo del agua, viendo los pescados vivos por encima de tu cabeza. Ya lo decía Heráclito: como es arriba es abajo*²⁰. Nosotros seguimos chapoteando, aferrados a nuestra imaginación, a esa raíz conformadora de mundo.

Ver desde abajo, desde el subsuelo; escribir la historia del arte desde abajo es rastrillar el fondo de lodo asentado, es descabalar el orden mantenido, desestabilizar el propio punto de partida o vista, pero ¿interviniendo así se puede ver/comprender de otra manera o es sólo una forma de subversión más que no deja de participar en el programa establecido? ¿Qué podemos conseguir viendo de este modo?

*El mundo real es la gran tarea*²¹, decía Benjamin. ¿Cuál es la tarea de la historia del arte, cómo escribirla interrogándonos sobre su postulado o intervención en la construcción de lo sociopolíti-

co? El arte, y con él la historia del arte, participa de la configuración de la vida, de aquello que es pensable y visible, de las formas de compartimentación del mundo sensible en palabras de Rancière²². Sabemos que las imágenes, las obras, no son inocentes (afectan a ese marco metafórico, simbólico o imaginario, que construye la realidad). ¿En qué consiste el diálogo entre la historia del arte y el mundo? ¿Qué nos brinda ésta como disciplina, como lugar y ágora para pensar y reformular la vida democráticamente, que sólo de ella pueda venir? Si el arte piensa –como decía Adorno– es porque las imágenes no paran de hacerlo. Quizá debamos entonces mover las cosas tanto como se mueve la barcucha, como de pedregoso resulta el camino polvoriento a Port Bou: desquiciar el estrecho margen o paréntesis –frontera, al fin y al cabo– entre los acontecimientos y la construcción de la historia. A estas alturas del siglo XXI no nos merecemos el suelo firme. Nuestro ojo es heurístico; todo menos estático, por más que se haya considerado conveniente (convinciente) para la implantación del sistema dotar a la realidad social de cierto soporte o fijeza proveniente de la propia mirada. *¿Cómo las cosas sostienen la mirada!*²³, exclamaba Benjamin en 1932 cuando tomaba notas sobre los efectos del hachís. Ahí está –en parte– el quid del asunto, porque que las cosas sostengan la mirada puede entenderse de varias formas y, una de ellas, estriba en que la realidad que vemos (las cosas) interviene en la formación de la mirada y en el relato que la acompaña. Las imágenes mediáticas están pensadas, programadas, para ello, y nuestro imaginario se confabula con ellas (crece orgánicamente junto con ellas). ¿Qué hay detrás de esto? Judith Butler²⁴ afirma que detrás de los esfuerzos que los Estados realizan actualmente por controlar las esferas de lo visible y lo narrativo de los acontecimientos está no sólo vigilar y estructurar los modos de comprensión pública, sino también definir los parámetros sensoriales de la realidad misma, de la vida. Que este intervencionismo module tanto las imágenes más cruentas (de guerra, de inmigración, de hambrunas, de terrorismo...) como las más apegadas al entretenimiento espectacular significa que se está dirigiendo o regulando nuestra cuota de comprensión sobre algo tan fundamental como esa violencia fundadora y mantenedora de derecho (el poder coercitivo implícito en el mismo funcionamiento de la maquinaria estatal, porque el mero ejercicio en sí ya es violento, como violentas resultan –lo sean o no– las imágenes controladas, la negación de las que son apartadas y el efecto nivelador de la historia y de sus dos grandes *ismos* -historicismo y positivismo). El arte, y la historia del arte de nuevo con él, como agentes de lo visual, no dejan de estar afectados e intervenir en esta situación y la modulación del habitar del mundo sensible en la que intervienen no se sustrae a esta operación. *La historia se deshace en imágenes no en historias*²⁵, apuntaba –revelador siempre– Benjamin, mientras que Warburg suscribía: *las supervivencias advienen en imágenes*²⁶. ¿Acaso podía ser de otra forma si pensamos en todo el sustrato que la *imago* arroja sobre la imagen?

*

¿Cómo se puede pensar, desde la historia del arte, la modulación en este sentido de las imágenes? ¿Cómo le afecta en su interpelación con el mundo? Y es más ¿actúa ella de forma similar respecto al archivo icónico que le compete? ¿Ejerce violencia o bien reconoce los marcos previos a toda imagen, no sólo como ‘borde de foto’ sino como límite de lo pensable? Si la historia cuando muestra imágenes las da ya ‘encuadradas’, delimitadas a priori para una mirada construida (esa

que sostienen las cosas según Benjamin); si las imágenes aparecen reguladas convenientemente para cierta inteligibilidad, algo que –como opina Butler- sólo puede realizarse (...) *mediante la expulsión de cierto contenido*²⁷, como una forma implícita de censura, ¿dónde queda el contenido expulsado? ¿Puede decirse que se trata de una modulación del grado de intensidad –tanto una elevación como bajada de tono, un encendido o un apagado- a la que se somete la imagen para ser mostrada o hay, de verdad, algo que no vemos, que no nos llega cuando hoy creemos que toda la información está a nuestro alcance? ¿Puede ser que una capilla, inmersa en una catedral (que en su más simple acepción es un contenedor espacial regulado por el poder), se haga eco de esa expulsión desatendiendo la propia historia que debe contar? *Desde luego* –sostiene Butler- *no se puede ver sin ningún tipo de marco y quizá tampoco haya historia sin algún tipo de organización del contenido narrativo*²⁸. Desde luego, la capilla tiene su marco, sus trampas. Didi-Huberman parece responder a Judith Butler: (...) *La norma es interna al relato mismo, incluso a la más simple descripción o mención de un fenómeno considerado por el historiador como digno de su atención. El relato histórico, y esto es algo obvio, está siempre precedido, condicionado, por una norma teórica sobre la esencia de su objeto. La historia del arte se encuentra así condicionada por la norma estética donde se deciden los ‘buenos objetos’ de su relato, esos ‘bellos objetos’ cuya reunión formará, al final, algo así como una esencia del arte*²⁹. El poder de las instituciones se solapa, superpone, –o tal vez es el mismo pero deglutido de cierta forma, asimilado por la norma académica- al de la propia *doxa* de la disciplina. ¿Sabemos mirar? ¿Sabemos ver la imagen?

**

*¿Es ése el objetivo de la historia? ¿El objetivo de una historia del arte? ¿No hay otras formas posibles de historia?*³⁰ Herder se interrogaba de este modo en el siglo XVIII. Sus preguntas son las nuestras hoy. Las traemos a nuestro tiempo yendo en contra de la herencia ilustrada de su época y de él mismo –dado que estimaba preciso la construcción de un sistema histórico racional desvinculado de las recopilaciones de leyendas personales al estilo de Vasari y dado que su inquietud se dirigía a esa historia del arte winckelmanniana que postulaba por el ideal de belleza clásico y por la necesidad de la imitación para revivir el origen perdido, la belleza y verdad de los griegos-. Pero ¿no son vigentes sus interrogaciones? ¿No podríamos verlas como cierta supervivencia intelectual similar a las supervivencias simbólicas e icónicas warburgianas (preguntas errantes que atraviesan las diferentes épocas)? Resulta pertinente volver sobre las mismas preguntas tanto respecto al modo de narrar la historia del arte, como acerca de los consensos considerados necesarios para avanzar en su historicidad (el eterno debate, siempre insuficientemente esclarecido, entre modernidad y posmodernidad, por ejemplo, o bien la injerencia de otras disciplinas en el marco del historia del arte).

Nuestras pesquisas, las mismas de Herder..., resultan –entonces- por sí mismas atemporales y deben hacernos sospechar sobre el poso de anacronismo que desde muy temprano ha operado en la historia del arte. Tal vez ésta –desde que surgió como disciplina- no haya dejado de bucear sobre qué tipo de historia del arte haya que hacer; qué clase de mirada se construye y qué imagen se soslaya con ella. Resultaría que somos herederos de estas ‘cuestiones vagas’, errantes, -que yerran una y otra vez entre los tiempos- tanto como de la Ilustración (el idealismo para Adorno y Benjamin).

Pero ¿acaso podría ser de otra forma que anacrónica la historia del arte cuando se ocupa de imágenes, de ‘relaciones’? El ‘regreso crítico’ que Didi-Huberman apunta en ella va en esta dirección. Se trata de esa revisión constante y solícita de la historia sobre el arte, de éste sobre ella, de la imagen sobre el tiempo y del tiempo sobre la imagen en una especie de ritmo anadiómenes de crisis y latencias, de repeticiones y equívocos, que la dota de una flexibilidad conceptual y dialéctica propias. Una revisión constante que no destaca, precisamente, por carestía de rigor o profundidad filosófica, ya que comporta –antes que nada– un revulsivo estético y filosófico contra posibles caídas en meras subjetividades sin sentido. Un ritmo de mar (otra vez el mar...) que resulta un ir y venir crítico muy cercano al movimiento con el que Nietzsche³¹ caracteriza el devenir: un juego, una relación de fuerzas, un nudo de tensiones y conflictos, entre lo apolíneo y lo dionisiaco, entre la memoria y el olvido. Y, en este sentido, se trata de que esa revisión sobre sus cotas (el arte, el modo de ejercer la historia) imposibilitaría por sí misma que en la historia del arte se ‘hiciera historia’ como habitualmente se realiza –secuencialmente– y que se entienda como una rama más de ésta puesto que se encuentra repleta de rizomas, agenciamientos y devenires que perturban –aun sin pretenderlo– los hilos de una estructura ordenada cronológicamente. Las obras, las imágenes, el arte... se escapan por su misma objetualidad, porque ésta precisa de la lectura y de la interpretación y las diferencias de ambas nunca se agotan; su territorio es la desterritorialización, los desplazamientos constantes entre sus puntos de vista o partida basados en la filosofía u otras disciplinas, las diferentes épocas, las jerarquías culturales, los lugares geográficos...; en definitiva, los anacronismos implícitos a esa dinámica de fuerzas o nudo de tensiones nietzscheano. De este modo, la norma estética, en realidad, más que atenerse a la imagen o a la obra tiene que ver con la mirada que se les arroja. *Lo que importa en una obra es lo que no dice*³², explica Pierre Machery, no la norma, el control, evidente. Y es que por sus oclusiones se filtra su poso ideológico; en la actualidad no sólo hay que sospechar de lo que se nos da a leer o se nos muestra, sino de aquello que se sustrae y no aparece en el texto o en la imagen para que aparezca lo mostrado, porque probablemente su ocultación está orquestada para ser vista como tal, para dirigir nuestras resistencias sólo hacia esas oclusiones o lagunas (hacia los intereses estratégicos de un momento dado) y no hacia otros. Y así se articula, se dirige y dificulta la misma oposición al sistema. Spivak escribe –releyendo a Foucault: *La represión funciona como una afirmación que desaparece, pero también como una incitación al silencio, una afirmación de no existencia, y por consiguiente asegura que de todo esto [de lo que se desea ocultar en ese momento] no hay nada que decir, ver o saber*³³. Pues bien, se trata –entonces– de procurar una historia del arte que, como el concepto de verdad para Castoriadis, poco tenga que ver con la lógica de la correspondencia o la adecuación, sino que abra los marcos de visibilidad y entendimiento, que los comprometa: (...) *la verdad no es correspondencia, no es adecuación: es el esfuerzo constante por romper la clausura en la que estamos y de pensar algo distinto; y de pensar no ya cuantitativamente, sino más profundamente, de pensar mejor. Ese movimiento es la verdad. Por eso hay grandes filosofías que son verdaderas, aunque sean falsas, y otras filosofías que pueden ser correctas pero que no tienen el menor interés*³⁴. La historia como posibilidad, y no como un *montón de trapos del tiempo*³⁵. Se trata de hacer una historia que rompa las coordenadas de la ideología que suele atarla, que deje de ser identitaria y homogénea –como Adorno deseaba y anotó en sus *Estudios sociológicos*–, en la que el mundo real sea su tarea (sin entrar aquí en todo lo que esto atañe a la ‘autonomía del arte’). Y al ser así, antes que nada, la historia del arte, cuyos documentos son plásticos (en ellos

revierte directamente la mirada que se arroja sobre el mundo y ellos a su vez modulan su imagen/apariencia), ha de mostrar que el sujeto no es uno y que las imágenes ‘nunca lo dicen del todo’. Comprenderse a uno mismo como ser humano es ver al otro. (...) *Toda política nueva debe fundamentarse en el descubrimiento de los otros, de nuestros semejantes (...) parece que la consciencia de sí, en los niños, no adviene sino cuando se tiene consciencia de los otros*³⁶, recuerda Octavio Paz (una afirmación que nos remonta de nuevo a la etapa del espejo lacaniana). Butler va más allá: *Estamos ligados al extraño, a aquel o aquellos, a los que nunca conocimos y nunca escogimos. Matar al otro es negar mi vida, no tan solo la mía, sino la noción de que mi vida es, desde el principio, e inexorablemente, vida social*³⁷. Por eso nos subimos a la barcucha, por eso recorreremos el trayecto a Port Bou. Estamos ligados-atrapados unos con otros en un nudo de serpientes –recordamos a Warburg-. Por eso, las imágenes no son unívocas. Nunca lo han sido: la *imago* es prueba de ello. (...) *La vida de uno está ligada a la vida del otro (...), la vida es este mismo vínculo: arduo e irreversible*³⁸. Un vínculo (de nuevo, relación) difícil y sin vuelta atrás, como se emprende el camino a Port Bou cuando se está terriblemente agotado y sin expectativas. Irreversible porque (...) *el auténtico riesgo sería no ir*³⁹, como dijo Benjamin a su guía en el trayecto. El auténtico riesgo es no imaginar, colapsar la obra y la imagen desde la propia disciplina que debe fomentar la multiplicidad de sus puntos de vista, comprometer el rigor de su mirada. El riesgo es no escuchar los agenciamientos anacrónicos que nos asaltan mientras escribimos estas páginas y no acercarnos a las imágenes como constelaciones o cristalizaciones, desatender su dinámica de fuerzas. Así, en una intempestiva rizomática de imaginación, se produce un corrimiento –deslizamiento- entre imágenes y lo dejamos aquí como ejemplo de la desterritorialización en la que nos situamos a la hora de confrontar lo que sucede en la capilla: la muerte de Walter Benjamin es la muerte de Bhubaneswari Baduri (tía materna de Spivak), la muerte de ella es la muerte del filósofo alemán, la muerte de ambos tal vez sea síntoma de la muerte de la política. Resulta trágicamente paradójico que tanto la joven india, ejemplo de lo que Spivak entiende por subalterno (los mudos, los sin voz, los no escuchados, aquellos tan preocupados por sobrevivir que ni perciben su falta de voz) y Benjamin (ejemplo de intelectual, la figura que socialmente es reconocida como portavoz de los subalternos) se suiciden y que ambas muertes –según los más cercanos- fuesen un mensaje. ‘Mensajero de la desgracia’ kafkiano, *memento mori* su mismo pensamiento, tal como ha sido descrito (Adorno señala la caducidad como la categoría suprema de la especulación de Benjamin⁴⁰), no deja de resultar inquietante la visión de su vida como documento. Steiner indica: (...) *entre la cultura y la barbarie, entre la inhumanidad y lo inhumano. El documento esencial aquí es la vida de Benjamin. (...) Walter Benjamin lleva sobre sus hombros encorvados la inconcebible carga de un mundo reducido a cenizas, de una civilización aniquilada, de una brutalidad y de una injusticia para siempre irreparables, totalmente irreparables. Lleva un testimonio inmemorial*⁴¹. Documento escrito la vida de un intelectual.

Baduri se vio en un callejón sin salida: no deseaba participar en un atentado político –era miembro de un grupo de liberación nacional- y se ahorcó. Para que la causa de su muerte no se confundiese con un amor ilícito y con el agravio de estar embarazada, esperó a tener la regla para hacerlo. Sin hacer uso de la palabra, sin mensaje escrito, empleó su cuerpo como ‘texto’, en una utilización de él que nos recuerda mucho a cómo fue usado por las mujeres artistas de las décadas de los sesenta y setenta.

Sin embargo, su mensaje, meticulosamente preparado, no fue comprendido ni escuchado por sus más allegados y las autoridades no le prestaran la más mínima atención.

La noche del 25 al 26 de septiembre, Benjamin, en Port Bou, se encuentra en otro callejón sin salida: tras serle negado a su grupo el paso a España, algo que conllevaba ser devueltos a suelo francés y la deportación a Alemania, toma una dosis letal de morfina. Benjamin, escritor, pensador, para quien la palabra es connatural, sí deja un mensaje escrito: una breve carta de cinco líneas que entregó a la señora Gurland, a quien solo conocía desde el día anterior pero que lo estuvo velando toda la noche. La carta no iba dirigida a ella pero fue la única persona que la leyó antes de destruirla (Benjamin mismo le aconsejó que ocultara el suicidio a las autoridades). En ella, el filósofo explicaba que se sentía incapaz de seguir y no veía escapatoria. Conmovidas por la muerte, ignorando que se trataba de un suicidio, las autoridades españolas dejaron proseguir al resto del grupo. El hijo de la señora Gurland, presente, explicó: *Nunca albergué ninguna duda de que Benjamin se había dado muerte haciendo así posible que prosiguiera nuestro viaje —y el de las otras señoras— y, a fin de cuentas, probablemente salvando nuestras vidas. Estoy seguro de que entonces fue esencial para todos nosotros ocultar a la policía el acto del suicidio*⁴² (un médico certificó como causa de fallecimiento una hemorragia cerebral y un sacerdote católico le administró la extrema unción).

Tanto Baduri como Benjamin dejan un mensaje. Cada uno empleando el instrumento que les reconoce como quienes son, aquel que consideran el único capaz de transmitir lo que han de decir, de testimoniar su voz: ella utilizando la misma fisiología de su cuerpo, él la palabra escrita. Pero ninguno de los mensajes llega a su destino o es comprendido: ambos fallan, se pierden en el trayecto entre el origen y el destinatario, en esa incertidumbre, riesgo de fracaso, que conlleva la misma estructura o noción de carta según Derrida (¿qué paradójico y kafkiano que una persona extraña, desconocida, sea quien vele a Benjamin y quien reciba su última carta; es casi como negarle explícitamente llegar a su destino!).

¿Quiso Benjamin con su muerte hablar de alguna forma a las autoridades para que abrieran las fronteras al resto del grupo? ¿Su gesto último puede ser entendido, por tanto, como un acto en el que el intelectual cumple su función social sirviendo de intermediario a los subalternos, a los que no tienen voz? ¿Por qué Baduri pensaba que su mensaje iba a ser descifrado por los demás, contaba con que iban a detenerse (pensar) sobre su muerte y llegarían a la conclusión? ¿Ese detenerse, ese pararse (en este caso ante su cuerpo), no es parecido a esa distancia implícita entre el espectador y la imagen o la obra que origina su dialéctica? ¿No puede comprenderse en parte como una solicitud de (...) *esa fría y distanciada serenidad en la contemplación*⁴³, que Warburg, junto con el abandono del yo por una completa identificación y entrega, entendía como una de las dos actitudes psicológicas necesarias para la creación y el gozo (contemplación) del arte? ¿Qué lectura hemos hecho de estas muertes para que la tensión febril de su origen quede escamoteada cuando las pensamos, para que no seamos capaces de saltar con ellas el *continuum* de la historia a la que pertenecen? Los suicidios de Baduri y Benjamin arrojan una incuestionable verdad: la imposibilidad de hablar de los subalternos e intelectuales, de cualquier persona, cuando el destinatario es incapaz de escuchar. (...) *La imposibilidad de hablar no afecta únicamente a los sub-*

*alternos, sino por igual a los no subalternos*⁴⁴, dice Manuel Asensi. ¿Qué historia escrita resulta de estas incapacidades o servidumbres? La mudez de unos es directamente proporcional a la sordera de los otros; cuestión de incapacidad. Lo mismo que sucede ante la obra cuando se es incapaz de verla (pensarla), cuando –según Warburg– la velocidad sustrae la distancia (la diferencia) necesaria para la contemplación: ese espacio de contemplación ante ella que deviene lugar de pensamiento para Warburg no acontece: (...) *la cultura de la máquina destruye aquello que el conocimiento de la naturaleza, derivado del mito, había conquistado con grandes esfuerzos: el espacio de contemplación, que deviene ahora en espacio de pensamiento. Como un Prometeo o un Ícaro moderno, Franklin y los hermanos Wright, que han inventado la aeronave dirigible, son los fatídicos destructores de la noción de distancia que amenaza con reconducir este mundo al caos. El telégrafo y el teléfono destruyen el cosmos. El pensamiento mítico y simbólico, en su esfuerzo por espiritualizar la conexión entre el ser humano y el mundo circundante, hace del espacio una zona de contemplación o de pensamiento que la electricidad hace desaparecer mediante una conexión fugaz*⁴⁵.

¡Cómo nos recuerdan estas palabras a ese *flaneur* de Benjamin y de Baudelaire, ese que –distráidamente– ve y vive! Hemos de aprender a mirar en la distracción. No nos queda otra; hemos de escribir la historia del arte entre distracciones. Deseamos una historia del arte que se haga eco de estas paradójicas errantes, de estas tensiones, fricciones/ficciones, que ‘peine los hechos a contrapelo’ porque en los cortocircuitos históricos que se abren se amplía el margen de transmisión y escucha. Escribe Didi-Huberman que (...) *ante una imagen –tan antigua como sea– el presente no cesa de reconfigurarse (...). Ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea, como sea– el pasado no cesa nunca de reconfigurarse*⁴⁶. La historia no deja de acotar la imagen, de oprimirla en un marco, cuando la imagen es síntoma –precisamente– de la propia acronía de la historia, de su desorientación o vorágine temporal. *Todo estaba ya en el Quijote. Como en Velázquez. Me pasa ahora con las pinturas de Chauvet. Todo está en Chauvet, incluso Velázquez. (...) Toda pintura es contemporánea. Y al leer el Quijote ves que toda la literatura también lo es. Las diferencias de lenguaje son menos importantes que aquello que tenemos en común*⁴⁷, dijo recientemente Barceló. Goethe, hablando del *Laocoonte*, hace muchísimo tiempo, escribió: *Cuando uno se propone hablar de una gran obra de arte, está casi obligado a evocar el arte en su totalidad, porque una obra de este tipo lo contiene por entero, de suerte que cada uno puede, según sus medios, desarrollar el caso general a partir de la obra particular*⁴⁸. Las obras de arte son capaces, entonces, de hacer saltar el *continuum* de la historia. ¿Quién, ante la capilla de Barceló, no vislumbra Altamira, Chauvet? ¿Quién ante las huellas de sus manos no ve la de nuestros antecesores prehistóricos? La capilla, la parte más contemporánea de la catedral, es también la más ancestral; en ella una vorágine temporal se activa. Una vorágine que compromete celosamente cómo se escribe la historia del arte.

*El origen es la meta*⁴⁹, recordaba Benjamin haciendo suyas las palabras de Karl Kraus en sus tesis *Sobre el concepto de historia*, en tanto que no hay una dirección única, continua, de construcción histórica. Si trasladamos este concepto a las obras de arte y a su alineación en la historia del arte, ¿cómo les repercute? El origen es un crisol de temporalidades, y no se trata tanto de que una imagen aglutine pasado o memoria (evoque formas, contenidos, ‘apariciones’; otras imágenes), como de re-mirarlas apropiándonos del momento crítico de su origen; es decir, cuando –poderosas y

directas como una corriente eléctrica- surgieron ávidas por la urgencia del momento, soliviantadas por él. Sólo así las contemplamos verdaderamente y ellas nos ven; sólo de este modo su 'urgencia de ser' resulta actual y su pasado contemporáneo. Mirar una obra es responder a esa urgencia. La historia del arte es esa urgencia puesta en devenir, si puede decirse así. No hablamos de conocer las cosas exactamente como sucedieron, sino de pensarlas desde la misma emergencia abrupta con la que tuvieron lugar y se abrieron paso (una premura que, para nosotros, no ha dejado de comportar cierta ferocidad contra la capilla). Benjamin escribe: *Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo 'tal como realmente ocurrió'. Significa apoderarse de un recuerdo tal como fulgura en el instante de un peligro. (...) se trata de retener una imagen del pasado tal y como ella se presenta, de forma inesperada, ante el sujeto histórico en el instante de peligro*⁵⁰. Ese instante de peligro, para nosotros, es también el instante del 'accidente' con el que la historia del arte se permite jugar: ese momento de colisión espaciotemporal en el que emerge la imagen, que no casa bien con el orden secuencial, y que sin embargo resulta operativo y fructífero para comprender y 'montar' (montaje) la historia de otra forma. El origen del que habla Benjamin no remonta ni limita la obra a un tiempo estanco, pretérito, sino que la abre, la extrapola. *Por origen no se entiende el llegar a ser de algo que ha surgido, sino lo que está en camino del ser en el devenir y en el declinar. El origen es un torbellino en el río del devenir (...)*⁵¹. Las imágenes son realidades históricas, no entidades ahistóricas; están comprometidas con y por su tiempo histórico pero ese tiempo histórico conlleva márgenes, grietas, desequilibrios que hacen del origen (...) *algo que de ese modo está inacabado, siempre abierto*⁵²; es decir, algo muy diferente de lo que habitualmente se da a entender por tal, algo que no puede ser comprimido por esa mirada impuesta que lo acompaña y pretende traducirlo, por una historia secuencial. Freud con su noción del tiempo psíquico⁵³, lo mismo que Lacan hizo con la imagen desde la *imago*, nos ayudó a comprenderlo: en la psique nada es lineal, no hay sucesiones temporales fijas, el trauma ocurre a des-tiempo (un recuerdo rechazado se transforma en trauma en unas coordenadas espaciotemporales que pueden no ser las suyas y su síntoma lo actualiza en un tiempo otro de aquel en que acaeció). Para el psiquiatra austriaco, según explica Didi-Huberman, el origen tampoco debe pensarse como un punto fijo, por lejano que esté en el horizonte de devenir, y no deja de remontarse hacia el pasado y de proyectarse hacia el futuro. Si la historia apunta al origen tal como lo entiende Benjamin, no puede ser una ciencia cerrada u oclusiva: ha de responder al movimiento implícito en ella, al devenir. No puede ser una simple recolección de sucesiones, remitir a una sola fuente factual: el tiempo revierte, hace caso omiso de la linealidad. El tiempo *es tempo*, ritmo, sístole y diástole.

Comprender así el origen en la historia del arte es (...) *apoderarse de la auténtica imagen histórica que fulgura fugazmente*⁵⁴; es quemarse con ella en su inmediatez, no desglosarla de sí misma (limarle las uñas al gato, quitar las capas a la cebolla) para encapsularla en una proyección positiva de secuencias, de construcción progresiva hacia un supuesto futuro. Es comprender que la obra, imagen de su tiempo, arraigada en él, es -precisamente por ello- un orificio (tan queridos por Barceló) hacia lo que ella misma no muestra (*el retorno de algo rechazado en la imagen*⁵⁵, como decía Warburg, el trauma que revierte fuera de ese tiempo en síntoma y que cristaliza o condensa ambos instantes temporales), una caída al 'espectro lacaniano de nuestro yo'. Y la historia tal vez haya de caer con ella al subsuelo de lo Otro, de la cultura. No puede ser de otra forma si la imagen, esa relación cara a la imaginación como venimos sosteniendo, es -en palabras de Didi-

Huberman rememorando a Warburg- un fenómeno de cristalización, una condensación particularmente significativa de una cultura. La imagen lleva apegado a su impronta el modo de hacer (*faber*) global de los individuos de la sociedad en la que surge, el saber o las creencias propios de su época, las ideologías; por eso pueden sobrevivir en ella, de un modo fantasmático, los modos de hacer o las improntas de otras épocas porque se hace eco de la propia, y cada época recoge los ecos de las demás. Por eso, hacer historia del arte pasa por ver y confrontar la ‘sintomatología’ de la imagen, las inconsciencias y perturbaciones de su tiempo. Estamos ante un tiempo fantasmal de supervivencias, como decía Warburg. Didi-Huberman escribe: *Lo que constituye el sentido de una cultura es a menudo el síntoma pasado, lo anacrónico de esa cultura*⁵⁶.

La capilla, obra del siglo XXI, no deja de jugar con estos subterfugios temporales. Y puede hacerlo porque, anacrónica (cueva fantasmática de Chauvet, pecio a la deriva, fondo marino) no deja de pertenecer a su mundo, de señalar sus fisuras (sus traumas y síntomas, si queremos decirlo de otra forma). Gran parte de su potencia radica en que desde su contemporáneo margen temporal, a base de materiales ‘corporales’, ‘ancestrales’ y ‘arcaicos’ como la arcilla y la pintura (anacrónicos en el mundo virtual), escapa de representar linealmente el relato al que debería atenerse y, sin abandonarlo, no deja de confundirlo, de ponerlo en tensión mediante ausencias (la de los discípulos y los seguidores que participaron en los hechos), latencias animistas (la importancia que adquieren los animales representados en lugar de aquellos) y leyendas (la preciosa y turbadora confusión entre la figura de Cristo, Barceló y la del ‘bandido/asesino’ Billy el Niño, leyenda tras leyenda...). Ese es el lugar de la pintura; su *locus*. Su capacidad de subversión. Porque todo ocurre, y siempre ha sucedido, (...) *contrariamente a las expectativas del relato histórico y de sus modelos familiares de determinación causal o de evolución*⁵⁷. El arte lo sabe. ¿No se vincula esto con la conocida sentencia de Benjamin acerca de que todo conocimiento debe tener un punto de sinsentido? ¿Puede ser de otra forma cuando nos ocupamos de imágenes? Aunque nosotros diríamos que es el tiempo el que implica movimiento, recogemos las palabras de Dore Ashton: *El movimiento implica tiempo. Tarde o temprano la iconografía de Barceló en esta capilla será descifrada según sus intuiciones sobre la experiencia humana del tiempo, con todas sus veleidades*⁵⁸. ¿Qué tiempo intuye Barceló? Ya por 1985 decía: *En la actualidad, no podemos aceptar que las cosas vengan una detrás de otra en cierto orden... La tradición no es nunca lineal*⁵⁹. Se trata de un tiempo que no deja de ser —como señala Didi-Huberman dando voz a Warburg- un juego impuro (cruento para nosotros), tenso, un debate de violencias y latencias, que no es sino la vida misma de las imágenes.

Imágenes, arena movediza del tiempo y de la historia. Historia del arte, que directamente mencionamos como esa disciplina sin nombre que señala Agamben al hablar de la obra de Warburg⁶⁰... ¿Sin nombre? Tal vez la historia del arte se haya encontrado desde siempre imbricada en polaridades. Porque no se trata tanto de hacer una nueva historia del arte, de abrir ‘tendencias de investigación novedosas’ o aclimatarse a las corrientes de otras disciplinas, como de que desde la construcción de la historia del arte se reconozca la imagen en toda su complejidad (su desterritorialización y fracturas —grietas desfase, grietas intervalo, de la capilla de Barceló-); reconocer toda

su potencia para configurar la historia, todo lo imbricada e implicada que está en su construcción (la imagen como cristalización cultural...), y asumir así, al escribir historia del arte, la falta de límites concretos de la disciplina, su propia desterritorialización. Agamben y Didi-Huberman, señalando el quehacer de Warburg, están de acuerdo al respecto. Agamben escribe: (...) *no es tanto un nuevo modo de hacer historia del arte, como una tensión hacia la superación de los confines de la historia del arte (...)*⁶¹. Didi-Huberman señala por su parte: *No es la historia del arte la que tiene que 'renovarse' sobre la base de las cuestiones 'nuevas' planteadas por la disciplina histórica a propósito del imaginario; es la propia disciplina histórica la que tiene que reconocer que, en un momento dado de su propia historia, el pensamiento 'piloto', la 'novedad' vienen de un pensamiento específico sobre el poder de la imagen*⁶². Y es que la historia del arte –por la misma ‘naturaleza, plasticidad o corporeidad’ de la imagen- es eminentemente crítica (ese ‘regreso crítico’ señalado por Didi-Huberman), capaz de abrir en canal sus propios márgenes narrativos y representativos en una reinterpretación constante de sí misma similar, en cierto sentido, a ese trabajo de interpretación –reiniciado una y otra vez- de los cabalistas y escribas judíos que tan cercanos estaban de Benjamin, y que pasa por transformar el sentido fijado en ella y ocultado desde el comienzo en un intento de acercarse a la emergencia del origen. Y esto significa romper con el respeto eucrónico que impide cualquier proyección de nuestra realidad o tiempo hacia el pasado y de este hacia nuestro presente, porque entonces (...) *la verdad se nos escapará*⁶³, ya que no ampliaremos el territorio del pensamiento, la onda del movimiento interpretativo, desde el que las imágenes solicitan y requieren ser miradas (ese seísmo urgente del origen). Un diletante. Necesitamos des-realizar (des-reificar) la realidad. *Necesitamos la historia, pero la necesitamos de otra manera de como la necesita el ocioso paseante del jardín del saber*⁶⁴, porque a menudo el historiador no es sino un erudito recopilador de datos, un sabueso magnífico de formas y estilos. Necesitamos una historia del arte ‘urgente’, virulenta como la imagen, que quede ‘afectada’ por la contemplación de una capilla religiosa, que pueda acoger que al contemplarla se habla políticamente con el mundo, se des-realiza la propia historia del arte. Una historia no exenta de colapsos, fracturas, destiempos, desaciertos, de lo malregistrado y malinterpretado, de lo inmostrado, de aquello que nos mira e interroga sin que lo veamos. Una historia del arte anacrónica, como la imagen, como la obra.

Se trata de (...) *crear la historia con los mismos detritus de la historia*⁶⁵ (nuestra historia secreta entre Benjamin y Baduri), como decía Benjamin, con aquello que no se considera de relevancia (lo superfluo), de eclosionar las imágenes husmeando en los detalles nimios, en aquello tan cotidiano que nos pasa desapercibido (Benjamin y Warburg eran unos excelentes topos en este sentido, amaban el detalle). Steiner⁶⁶ comenta al respecto la capacidad de Benjamin para exponer tesis abstractas partiendo de un detalle ínfimo, gracias a esa ‘mirada microscópica’ como decía Adorno, lo mismo que Warburg, de quien es conocida la importancia que confería a las nimiedades con su frase de que ‘Dios habita en los detalles’. En lo más anecdótico del día a día se encuentran las manifestaciones de los vínculos complejos entre las cosas, la urdimbre interior de la historia, los síntomas traumáticos. Es en aquello que se tiene por meras anécdotas en la capilla (las sombras simiescas que apenas se ven, los cuchillos hincados sobre la fruta, los arpones con trozos de señoello, la psoriasis de la piel de Cristo...) donde todo cobra otro significado, donde nuestra cultura y nuestro mundo son cuestionados. Nada es superfluo. Todo debe ser puesto en crítica por la his-

toria del arte; revisado, vuelto a interpretar. La capacidad de comentario –por ese ser inagotable de contraste y contrapunto de la imagen- no acaba. Warburg escribía sobre Botticelli: (...) *el ojo atento del ‘pintor-orfebre’ florentino; observaba y reproducía cada detalle con cuidada exactitud. El detalle nítido está en la esencia de su idea del arte (...)*⁶⁷. Porque en los detalles, en lo mínimo, está punzando la llama del origen. Ashton escribe sobre ‘nuestro pintor-orfebre’: *Consciente o no, Barceló emprendió la tarea de pintar el carácter de cada cosa al alcance de su mirada de una manera muy parecida a la de los bodegonistas: observando cada cosa en su particularidad*⁶⁸. ¡Qué diferencia de mirada respecto a la del *flaneur*! O al menos nos lo han hecho creer; porque yendo distraídamente también se puede mantener una mirada concentrada. Se trata de dejarse penetrar por las cosas; ‘fundirse empáticamente con ellas’ como dice Didi-Huberman, tocar su origen, su momento de peligro, aun a riesgo de perderse en la interpretación. *‘Expresar una cosa tal y como es’ no equivale a decir su verdad desde una altura conceptual segura de su juicio. Es fundirse empáticamente en el modo de expresión propio de cada cosa, su estilo de ser. Es penetrar en la cosa para penetrarse de ella (...). El conocimiento por imbricación es conocimiento por los abismos, viaje sin fin al mundo de las cosas, conciencia aguda de estar implicado en ellas, deseo profundo de una vida en estos pliegues*⁶⁹. Fundirse empáticamente con la obra conlleva ese ‘dejarse mirar y sorprender por las imágenes’, en palabras de Carl Einstein, otorgarles la posibilidad de que resuenen en nosotros, en nuestro ‘hacer historia’; de este modo, no sólo se consigue rescatar las voces no recogidas en los discursos, las imágenes inconexas que faltan, sino que se des-componen las que llegan, se perturba el orden establecido de la narración. Y es más, nuestros debates, nuestras dubitaciones, que por sí mismos también son historia (la intra o microhistoria de la historia que se escribe), tienen espacio en ella, como notas al margen si queremos verlo así, pero imprescindibles para comprender qué tipo de historia se hace. ¿Qué historia hacemos?, nos volvemos a preguntar.

**

Cuestión de detalle. La capilla como apunte a la catedral. Dentro de su magnanimidad, de la fastuosidad simétrica de la piedra, la sencillez quebradiza de la cerámica; dentro de la mirada dogmática, la mirada concentrada de quien ha de ver en una confusión de distracciones. *Cada parte tiene una altura distinta; una termina con una ola, otra con hojas, otra con una nube: los límites no son rectilíneos y no coinciden con los puntos donde termina la arquitectura*⁷⁰, explica Barceló sobre ella. Falta de coincidencia. Las cosas en la historia –decíamos antes- siempre suceden como no se las espera, escapan al relato (la gran lección de Edipo). De este modo, superados el historicismo y el positivismo, en contra de la ‘historia del arte estetizante’, yendo más allá del cuestionamiento formal de la imagen, de la iconología y de la iconografía, de la hermenéutica, la ‘comprensión fantasmática’ si acaso, pero hasta su origen, de lo que las imágenes y las obras muestran y ocultan nos viene bien para desentrañar el montaje, la ilusión de la historia, y llegar a esa falta de coincidencia entre los relatos y los hechos. *La imagen late y la cultura en ella también*⁷¹; ese latido no deja de golpearnos y lo entendemos como una llamada acuciante a poner en duda, a desempolvar lo estático. En primer lugar, al arte y a la propia historia del arte. (...) *Toda historia del arte ha de ser al mismo tiempo una crítica del arte*⁷², escribe Adorno en su *Teoría estética* aludiendo a que solo de este modo la mancha de mentira del arte que Platón veía en él puede, acaso no borrarse, pero

sí cobrar sentido. Sin entrar en estas pesquisas, nos interesa recoger sus palabras para señalar la crítica (de comentario y de reinterpretación) como algo implícito al pensamiento que el arte promueve o demanda. Benjamin⁷³ opinaba algo similar cuando sostenía la crítica (el pensamiento acerca del pensamiento) como la segunda parte de la obra de arte, su complemento necesario, ya que en ella se manifestaba su idea. Ya sea comprendiendo la crítica como parte teórica del arte o como la segunda operación de la obra, ambos autores nos ponen ante un hecho: el arte es pensamiento. Luego, la historia del arte es pensamiento de pensamiento; es decir, una ciencia crítica –siguiendo a Bürger– que no va en pos de descubrir nuevas categorías para contrastarlas con las anteriores erróneas de la ciencia tradicional o actual, sino que se interroga acerca de qué preguntas pueden ser formuladas con ellas y cuáles fueron apartadas en función de las categorías –forma de pensamiento– de la ciencia actual. Por eso, para descubrir dichas preguntas, no es suficiente (es inválido) seguir el pensamiento tradicional, su modo de plantear los interrogantes; hay que ir un paso por delante (o por detrás); hay que atreverse a caer en el intervalo, en el desfase.

¿Qué significa caer en el intervalo, en el desfase? Reconocer que lo anacrónico ayuda a mirar la historia. Por supuesto que *el anacronismo no es la solución a todos nuestros problemas*⁷⁴, como recientemente escribió Chus Gutiérrez (*cómo escapar a la cultura histórica, a la fiebre de la historia*, se preguntaba haciendo suyas las interrogaciones de Nietzsche). Pero con él se abre una vía diferente a todas las demás, en tanto que, mediante sus reflujos e intensidades de ritmo, el tiempo de la historia puede analizarse y comprenderse de forma bien distinta a la marcada por la durabilidad o la linealidad del progreso. Haciendo uso del anacronismo, la historia del arte resulta una ‘ciencia del intervalo’, esa ciencia innominada warburgiana, que gracias –precisamente– a la misma ‘naturaleza bipolar’ de la imagen (ese presentar y no presentar, mostrar y ocultar implícito en ella; su cariz de *imago*), reemplaza sin mayor problema la dicotomía –noción tan cara al pensamiento occidental, tendente siempre a clasificar en secuencias categóricas o genealógicas– por la noción goethiana de polaridad (una de las mejores herencias –para Agamben– que nos ha dejado Warburg). Contaminada por el objeto de su estudio, la historia del arte es una ‘disciplina bipolar’, donde el sistema de comprensión no consiste en oponer racionalismo e irracionalismo, imaginación y pensamiento, tesis y antítesis, en definitiva, para llegar a una síntesis homogeneizadora o integradora, sino en atreverse a recurrir –en función de las necesidades concretas que una imagen particular precise– a cualquier método útil para su comprensión, sin imponer, escatimar o apartar ninguno sea cual sea su forma de estudio y la disciplina de la que provenga. La historia del arte es una ‘disciplina del intervalo’ porque no ‘elige’ una sola opción de acercamiento a su objeto de interés, porque sabe que para acercarse a veces hay que alejarse, mantenerse entre fronteras, activar los márgenes. Se asoma críticamente a la imagen por su mismo método de estudio, en una espiral rizomática de pensamiento que, en cada movimiento, no deja de ampliar su radio de acción disciplinario, a la par que la fractura y la tensión ante y con la imagen.

Así, se trata de mantenerse en el intervalo, en el umbral, en el ‘entre’, en el desfase. Se trata de ser pensamiento en la grieta y el resquicio, en el margen que nunca llega a converger del todo con el otro margen. Sólo así puede entenderse al otro como otro diferente de uno, como un yo que no soy yo. Sólo así puede decirse, con el poeta, Yo soy Otro. Hannah Arendt dejó escrito: *La*

*política nace en el Entre-los-hombres (...). La política surge en el entre y se establece como relación. (...) Sólo hay libertad en el particular ámbito del entre de la política. Ante esta libertad nos refugiamos en la 'necesidad' de la historia. Una absurdidad espantosa*⁷⁵. 'Necesitamos la historia, pero de otra manera', decía Benjamin. Estar entre, mantenerse ahí, para ver a contrapelo la historia, como un lugar de resistencia. Estamos ante una disciplina que no esconde su pasión ni la escatima frente a esa 'esquizofrenia de la civilización occidental' que bien supo ver Warburg y que caracterizó en la polaridad de la ninfa extática y en el melancólico dios fluvial; una historia del arte, que –como la imagen- salta por encima de (...) *las falsas divisiones y las falsas jerarquías que mantienen separadas no sólo las disciplinas humanas entre sí, sino las obras de arte de los studia humaniora* [artes menores y bellas artes], *la creación literaria de la ciencia*⁷⁶. La casa del filósofo, decía Rancière, está en medio de la de todos. Pensamiento de pensamiento, la historia del arte, en un terreno, no por explorado, menos virgen y salvaje (mal conocido); siempre incómodo. Escaldar las falsas jerarquías históricas, políticas o académicas. La cerámica, la pintura, artes menores y artes mayores mezcladas en la capilla.

¿Es nuestra forma de comprender la capilla una proyección personal? Esta pregunta no ha dejado de acuciarnos durante este tiempo. ¿Y si lo es? ¿Resulta por ello menos válida para comprender, menos historia y 'realidad' que otras?

En una conversación telefónica mantenida con Miquel Barceló el pasado 2 de mayo de 2011, nos explicó que al realizar la capilla tenía en mente hacer (...) *algo así como una historia natural, de abajo arriba, en la que la figura del hombre (Cristo) no fuera la central. Una historia que contrariase el orden hegemónico, tradicional, en el que el ser humano es el centro y el principio. Una nueva arca de Noé, donde todos los animales estuviesen revueltos, los unos con los otros. Nada de orden progresivo; un arca de Noé donde 'unos animales no sean más iguales que otros'. Estas palabras, para nosotros metáfora –entre otras cosas- de la falta de solución de continuidad entre las diferentes artes, del trabajo conjunto con ellas, de ese apropiarse de la historia del arte de los 'hilos de afinidad' entre diversos modos de expresión –en palabras de Didi-Huberman- o herramientas de otras disciplinas que le sean necesarias para 'pensar la imagen y con ella el mundo', son un buen ejemplo de la imbricación de las múltiples formas de ver desde la que entendemos la historia del arte. Goethe, Warburg, Benjamin, Bataille, Einsenstein..., nos recuerda Didi-Huberman. Sin solución de continuidad, sin restar, sino generando multiplicidades: (...) *Goethe no analizó el Laocoonte con vistas a una separación –clasificación o jerarquía- de las diversas bellas artes, como había pretendido hacer Lessing, sino a la inversa, con vistas a tirar de los 'hilos de afinidad' entre diversos modos de expresión. Desde este punto de vista, la lección de Goethe sigue siendo insuperable: la volveremos a encontrar en el atlas Mnemosyne de Warburg, pero también en el Passagen-Werk de Benjamin, en la revista Documents de Bataille o en los escritos teóricos de Einsenstein*⁷⁷. Historia del arte, por tanto, en movimiento, por el mismo zigzag y la misma fricción del contrapelo que levanta el polvo del saber, del pensar y del mirar sedimentados. Una historia del arte que –como la imagen objeto de su estudio- sea a su vez un conjunto de fuerzas heterogéneas, diversas, enemigas*

incluso como señala Didi-Huberman, que juntas –revueltas-, cobran sentido (se ven y piensan mejor) pero que no son sintetizables u ordenables en una entidad jerárquica superior o categoría aglutinadora. Porque –siguiendo a Deleuze- se trata ya de (...) *en vez de preguntar y responder dialécticamente (...) –de- pensar problemáticamente*⁷⁸. Es decir, de pensar sin caer en los errores de la inclusión (ese poder voraz de inclusión del sistema que borra, dando visibilidad a la exclusión, las operaciones y maquinaciones que la convierten en inclusión del que habla Rancière en *Momentos políticos*); sin afirmar nuevas categorías cuando pretendemos escapar de ellas.

*

¿Cuál es nuestro método de trabajo a la hora de pensar con la capilla? Los saltos, los hiatos, de esta presentación lo dejan claro. ¿Cuál si no el salto iba a poder ser nuestro método de trabajo? El salto, sin más, a veces febril, siempre fugitivo. *El salto es el método*⁷⁹, escribe Didi-Huberman sobre *Mnemosyne*. El salto, con su propio ritmo, que irrumpe en el progreso indefinido y cronológico de la historia, que bloquea su avance continuo a través de un tiempo homogéneo y vacío, como dice Benjamin en sus tesis *Sobre el concepto de Historia*. El pensamiento es una interrupción radical del *continuum*. *Las ideas estallan, también huyen*⁸⁰. Hemos corrido tras ellas. Hemos hecho de su huida nuestra forma de permanecer. No perder de vista una constelación de pensamiento e imagen que pasara -fugaz y frágil- delante de nosotros; cuando la ocurrencia nos parecía descabellada seguirla, aunque sólo fuese para desandarla después en un regreso donde el punto de retorno se confundía con el horizonte. Eso hemos hecho. De ahí la necesidad de que los textos aparezcan hilvanados pero con hiatos entre ellos -como márgenes quebrados, grietas, interrupciones y fallas en su territorio- (metáfora de las grietas de la capilla, de nuestras dudas, de los mismos equívocos de la palabra y la imagen). Hiatos también para permitir que la ausencia, lo no-mostrado, tomase de alguna forma cuerpo sin ‘extranjerizarlo’ de sí mismo, sin ‘extrañarlo’, sin pervertirlo exponiéndolo (sin convertir la exclusión en inclusión); interrupciones que contasen sencillamente también con lo que no hay, con el error, el fracaso, con nuestra ignorancia, y saltar también de este modo el *continuum* de nuestro pensamiento, de las palabras escritas, ponernos en jaque.

Pero ¿en qué consiste este salto? En dejar que estallen la ausencias, los anacronismos, los desfases, pero también las latencias, las supervivencias, las imperfecciones. Hurtar imágenes y pensamiento a la historia; faltarle al respeto, tal como a Barceló le apetece que los viandantes neoyorquinos se comporten con la escultura del elefante boca abajo que recientemente se ha instalado en Union Square. Un salto que no se agote en su pretensión de avance, que no sintetice ni esquematice, ni pase por alto –desvinculándose- la propia experiencia de quien mira y escribe. Si el mundo real es la gran tarea, mirar es el trabajo para nosotros. Jeff Wall escribe sobre un ojo que trabaja para conocer la verdad acerca de lo social: *El gesto crea verdad en el proceso dialéctico de ser para otro; en imágenes, ser para un ojo. Me imagino ese ojo como un ojo que trabaja y desea con el fin de, simultáneamente, experimentar felicidad y conocer la verdad acerca de lo social*⁸¹. Un ojo que trabaja... El trabajo como historiador del arte es en parte una tarea de espectadores; observadores que –precisamente- no son meros espectadores; el historiador del arte está comprometido con la imagen por el simple hecho de cumplir con su tarea: la imagen es una solicitud a su pensamiento.

Por eso, nuestro método no deseaba falsear la mirada, volverla aséptica. Para pensar con la capilla de Barceló hemos necesitado redescubrir esa experiencia historiadora que también es personal, que nos compromete (llegar hasta el final).

**

Y lo sabemos. Si hemos procedido así, no hemos dejado de entrar en el terreno de la subjetividad y de las contradicciones. Pero recordamos algo fundamental con Didi-Huberman: el pasado exacto no existe. Y no existe porque todo él es memoria, como la historia; es decir, están perturbados por las experiencias personales de quien describe y acota, lo mismo que la realidad es modulada por las imágenes y viceversa. Son movimientos que suceden al tiempo, como decía Castoriadis, y por eso comportan todo un bagaje de mundo subterráneo, de inconsciente (memorias personal y colectiva). *No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica*⁸². Existen deslizamientos erráticos constantes, ya sean icónico-culturales, sociopolíticos o personales en la propia realidad y en la historia que quiere dar cuenta de ella. Esos deslizamientos son la huella que seguir, y hay que insinuarlos en su interrupción, en su aventura y necesidad de intervalo, rompiendo el *continuum*. El historiador no es un agente aséptico, puro, como tampoco lo es quien mira; no ejerce un trabajo neutral sobre un 'objeto del que sabe' (¿acaso saber no implica ya un dominio nada libre de intervención sobre el objeto?), sino que 'conoce' en la medida en que se encuentra implicado, 'tocado por las cosas' como decíamos antes. El arte no es desinteresado, como tampoco lo es la historia. Las diferencias entre Bürger y Didi-Huberman al respecto sirven para comprender tanto el peligro como la validez de mantener una postura comprometida: (...) *el intérprete no es un receptor pasivo que asimila el texto de cualquier modo. Por el contrario, trae determinadas ideas que se introducen en el sentido del texto. Por su parte, la aplicación (o empleo) es el sentido que resulta de cierto interés por el presente*⁸³, expone Bürger. Y Didi-Huberman explica 'releyendo' a Warburg: (...) *el historiador no está en posición de puro y simple dominio sobre su objeto de saber, sino que forma parte de él, y de manera vital. En efecto, el historiador —o el filósofo— del arte no se encuentra ante su objeto como ante algo objetivable, cognoscible, rechazable a distancia en el puro pasado de la historia. Ante cada obra nos vemos concernidos, implicados en algo que no es exactamente una cosa sino más bien —y en este punto Warburg hablaba como Nietzsche— una fuerza vital que no podemos reducir a sus elementos objetivos*⁸⁴.

Se puede, desde luego, tachar estas páginas de subjetivas y de malinterpretar de raíz las cuestiones que se plantean en ellas (la propia subjetividad conlleva ya un riesgo de malinterpretación en tanto que rechaza cualquier sistema previo al que atenerse, lo mismo que una carta comporta fracasar y no llegar a su origen). Además, somos conscientes de nuestra excesiva voluptuosidad y pasión. Pero creemos que la malinterpretación, lejos de negar el entendimiento o la comprensión sobre lo que se pretende comunicar, es el umbral necesario para acceder al instante de peligro del origen, el paso ineludible para su misma posibilidad, porque situarnos ante la imagen significa reconocer —sinceramente— nuestra falta de lugar (*el lugar del incesante faltarse a sí mismo*⁸⁵, como señala Agamben), las fallas del terreno vital, sus grietas. Foucault escribe: *Al límite la vida (...) es lo que es capaz de error (...). La vida acaba haciendo del hombre un viviente que no se encuentra nunca completamente en su lugar, un viviente que está destinado a 'errar' y 'equivocarse'*⁸⁶.

Malinterpretar es fruto de esa distancia, de la interrupción que el mismo acto de interpretar conlleva, según decía Benjamin acerca de la traducción. *Una palabra puede ser inadecuada pero también necesaria*⁸⁷, apuntaba Derrida por otra parte. Un pensamiento –fulgurante– también. Para Benjamin el mal traductor es aquel que se limita a ser un mero intermediario entre el original y la traducción, porque reduce la lengua a su nivel más elemental –de simple instrumento–, o bien aquel que traduce pensando en un determinado tipo de lector y ajusta la escritura a él, de modo que solo se transmiten ciertos contenidos que ese lector puede comprender (nacen ex profeso para él). De este modo, al original se le roba vida, posibilidades, inquietudes; es presa de las ideologías de su destinatario modelo y del mismo traductor. La fidelidad extrema al original (su traducción literal) y la adaptación absoluta a la lengua a la que se pasa producen la limadura de los diferentes significados (vidas, la ‘fuerza vital’ de Warburg) que puede contener un concepto o escrito y que suponen un enriquecimiento para el original (comporta la posibilidad de otros puntos de vista, de otras cotas de comprensión; lo hacen rizomático). Sin embargo, si se concibe el acto de traducir (ver, contemplar una obra o imagen para nosotros) como una vida-otra del original (obra, imagen) y a este como un ‘ser vivo’ que no es inmutable ni está preso en un tiempo histórico concreto, sino que se ‘historifica’ (actualiza) permanentemente (porque es aquello que tiene lugar en nuestro presente y no en su pasado datable), la traducción (la contemplación de la obra, imagen) no sólo reconoce la temporalidad abierta del original y el pasado como algo nunca pretérito u oclusivo; todo lo contrario, es capaz de abrir el presente a una transformación radical y de intuir el porvenir. Así, se abre a sí misma, se queda en suspenso, en un intervalo entre lenguas (entre temporalidades), se interroga y cuestiona; se pone en crisis desde su mismo procedimiento. (...) *La traducción no es sino un procedimiento transitorio y provisional para interpretar lo que tiene de singular cada lengua*⁸⁸. Y esa misma transición, aun provisional, es una interrupción; un salto del *continuum*, un momento en tránsito muy similar al que Didi-Huberman subraya acerca de la visión de Goethe sobre el *Laocoonte: Momento transitorio, pues: tal es el nudo (...) de toda la imagen y del problema estético que resuelve. El momento-intervalo, el momento que no es ni la postura de antes ni la de después, el momento de no-estasis que recuerda y anticipa las estasis pasadas y por llegar (...)*⁸⁹. Para Benjamin la buena traducción comporta dicha interrupción: (...) *se trata de hacer saltar la lengua propia [la del traductor] al umbral de la lengua extranjera. La traducción sería esa experiencia del salto –no aquella de la mediación. Si el salto comporta una interrupción, una suspensión de toda continuidad, la mediación implica una reconciliación entre los contrarios y, con ello, una restitución de la continuidad*⁹⁰. Se trata de no aferrarse a la imagen o la obra tal cual nos es dada, ni de estudiarla someténdola a parámetros inflexibles, sino de intervenir en ella, de provocar en su forma una estampida icónica –si puede decirse así–, de rascar, rastrillar, su superficie de presentación (llegar a su *phatos*, a su síntoma). *El error fundamental del traductor es que se aferra al estado fortuito de su lengua, en vez de permitir que la extranjera lo sacuda con violencia*⁹¹. ‘Ampliar el idioma propio con el extranjero’, dice Benjamin; ‘abrir el ver’, exclama Didi-Huberman, ¡qué cerca una acción de otra! Pensar en el intervalo, en el desfase; ‘agotar el sistema de mirada’, añadimos nosotros.

¿Qué conlleva esta mala interpretación, este ver y pensar en el intervalo, para nosotros? Mal interpretar es poner en acto, en vigencia –es decir, en crisis, en cuestionamiento– el texto o la

imagen ante el que se está. Y eso, para nosotros, pasa –inevitablemente– por activarlos desde nuestro propio cuerpo, sin más intermediarios (desde nuestra persona y ‘ser historiadores de arte’). Implicarse e imbricarse con la imagen. Escuchar desde el cuerpo, la memoria, el deseo, cuando el pensamiento irrumpe de intuiciones surgidas a través de la piel, los ojos, las manos, de la experiencia de uno mismo y no de la palabra o el texto ‘externos’. El cuerpo, como dice Butler, es útil para pensar la interdependencia como una condición de todos los seres. *Vivimos en profundas redes de interdependencia radical que la ideología del individualismo niega. Hay que pensar la interdependencia como una condición humana pero también como condición de todos los seres sintientes. (...) El cuerpo es un buen punto de partida, porque como cuerpo somos vulnerables y dependientes*⁹². Como cuerpos los sistemas caen. El error y el anacronismo son ineludibles.

Ante la capilla, dentro de ella, hemos prestado atención con todo nuestro cuerpo. La imagen desde siempre –desde los tiempos remotos de las *imago* funerarias, cuya carnalidad cerámica implicaba el tacto– solicita todo el ser de quien la mira, no sólo el ojo. La imagen es sinestésica y precisa una mirada sinestésica para no quedar reducida a retina, a superficie, a perfeccionamiento formal o apolíneo (a mera objetualidad), para escapar del uso mercantil que de ella hace el sistema y que a su vez ella puede inducir en la mirada del espectador. Warburg lo comprendió muy bien cuando estableció el concepto de *einfihlung* (empatía). Gracias a esta cualidad y exigencia de la imagen, esta que –refulge en diferentes tiempos y aglutina en sí misma extravagantes y contrarias permutaciones (transformaciones de significados y de formas)– despierta ‘intensidad’ en el espectador (esa urgencia del origen): (...) *las imágenes no sólo solicitan la visión. Solicitan primeramente la mirada, pero también el saber, la memoria, el deseo y su capacidad, siempre disponible, de intensificación. Lo que equivale a decir que implican a la totalidad del sujeto, sensorial, psíquico y social*⁹³. ¿Cómo no vamos a ser subjetivos? ¿Queda otra alternativa? La imagen precisa ser malinterpretada, malpensada y mal-vista, para escapar de su acotación icónica, de sus epístemes frontera.

Además, por otra parte, contemplar y pensar la capilla desde todo nuestro ser, empleando todo nuestro cuerpo, es la respuesta connatural a su mismo proceso creativo; la única forma posible para nosotros. Barceló –como casi todas sus obras– la ha realizado en un cuerpo a cuerpo con la arcilla y la pintura. Las huellas de sus manos y brazos –como otros animales más del bestiario de la capilla (manos pulpo; brazos anguila; dedos caracol), reconocibles en los paneles –sobre todo en el de la izquierda–, son los síntomas/señales de ese combate de boxeo mantenido. Síntomas sinestésicos que, lo mismo que los arpones verdaderos que hay incrustados en ella (collage vanitas con reminiscencias barrocas y surrealistas –si queremos– que tanto evocan los *memento mori*), conforman una contemplación sinestésica, que involucra a toda la persona. Ashton señala ya en *Fum de cuina* (1984) el efecto sinestésico de la obra de Barceló: (...) *el tema del cuadro es el humo que emana de las sartenes de la cocina, y que por supuesto, incluye una olla de sopa, una de sus metáforas obsesivas. (...) Se huele el olor ocre de los caparazones y se oye saltar el aceite. La sinestesia no era para Barceló una teoría literaria, sino una experiencia viva*⁹⁴. ¿Acabamos nosotros enzarzados en ese combate? ¿Termina el espectador la obra iniciada por Barceló convirtiéndose así no ya sólo en autor sino en parte de ésta (esa segunda parte dedicada a su comentario de la que hablaba Benjamin)? Pensar con la capilla ha sido una experiencia viva para nosotros (esa fuerza vital de

Warburg). El señuelo de arcilla que los arpones tienen enganchado cumple bien su función: la experiencia sensoria de nuestro cuerpo queda desgarrada en ellos. Una experiencia viva, personal y heurística, que pasa por reconocer que (...) *a toda forma, cualquiera que sea*, [entendamos aquí imagen u obra] *la miramos inevitablemente desde nuestra propia forma –humana–, no la captamos más que desde nuestras propias ‘formas de movimiento’ corporales y psíquicas*⁹⁵, en un rizomático deslizamiento empático entre nuestro cuerpo y persona y la obra; un movimiento que nos evoca la afirmación de Buck-Morss acerca de que (...) *el ámbito original de la estética no es el arte, sino la realidad –la naturaleza material, corporal. (...) es una forma de cognición a la que se llega por medio del gusto, el tacto, el oído, la vista, el olfato –todo el sensorio corporal–*⁹⁶. El mundo es la tarea –recordamos–, decía Benjamin. Contemplar con todo el cuerpo es des-realizar la realidad implicando todo nuestro ser (como actúa la imagen en su cariz de *imago*), es no perder de vista lo real de la realidad, no dejarse embaucar por la sollicitación que de la mirada hace una política estetizada y un arte estetizante; no quedarse en superficie, bajar al subsuelo con Dostoyevski y comprender que esa bajada subterránea a veces estriba en (o pasa por) acercarse a ver en superficie lo que esa misma superficie oculta por transparencia (planos de visibilidad), haciendo nuestras palabras muy similares de Miguel Ángel García Hernández⁹⁷. Esa es la historia del arte que nos está sollicitando esta capilla anacrónica, situada en un desfase, en un intervalo o umbral continuo entre temporalidades (pasado y presente proyectados en un movimiento de sístole y diástole en la misma extensión y ritmo de la piel cerámica), lugares de pertenencia (catedral, museo, taller) y ontología (fetiche, obra de arte). Un desfase que –indicado ya por las grietas que la mantienen tanto separada de sí misma desde su propia piel fragmentada, como de la catedral por la distancia y el espacio oscuro, transitado por cables-venas, que hay entre ella y los muros catedralicios– no deja de ser otra nueva metáfora o ‘supervivencia warburgiana’ del trabajo de Barceló, a caballo siempre entre el exterior y el interior. Porque su proceso creativo está relacionado con esa cognición sinestésica que señala Buck-Morss como límite entre el interior y el exterior del cuerpo, que se encuentra en la ‘superficie corporal’ y queda adelantada de ese modo a la cognición mental. Un proceso creativo que nos remite a la noción de ‘entre’, a la relación umbral de Benjamin. Ashton explica sobre su etapa en Nápoles, en el temprano año de 1983: *Los bosquejos que Barceló hizo en Nápoles demuestran que exploró las posibilidades de perspectivas conflictivas y trató de representar la posibilidad de estar al mismo tiempo dentro y fuera de un espacio determinado*⁹⁸. Este estar ‘entre’, en un intervalo, no es sólo una técnica o posibilidad pictórica, sino la misma forma en que Barceló ha realizado la capilla. Un estar entre, en el intervalo, que es –no lo olvidemos– la zona franca de la política para Arendt. Sobre la extraterritorialidad de su trabajo en la capilla, Barceló dice: *He trabajado por detrás, de frente, casi por dentro y por encima de los muros*⁹⁹. Y en otro momento, en referencia a unas imágenes en las que aparece trabajando desde el interior de unas grandes tinajas, Ashton reflexiona: *Nada le caracteriza mejor que una foto suya dentro de una de sus enormes tinajas de barro: mira a la cámara como un niño, dando a entender que quizá está encerrado corporalmente en su obra pero que su mirada es libre y se dirige hacia fuera. Esta posición del artista mitad dentro mitad fuera de la obra, me recuerda otra costumbre de Borges: su uso de la palabra zaguán, tan peculiar y difícil de traducir, que casi pero no del todo, significa umbral*¹⁰⁰. Qué curioso que Ashton mencione la palabra zaguán y no umbral para hablar de la vida errante de Barceló entre el taller y su casa, entre los diferentes países en los que vive, y de su trabajo: *Barceló, que alterna su vida*

en el taller con la escritura frecuente de sus diarios y numerosos viajes, se mueve siempre entre el mundo de la pintura y las palabras, entre el interior y el exterior. Toda su creación, ya sea en forma de escritura, pintura, cerámica, escultura o dibujos, puede verse como un *bildungroman*: un empleo de las energías cotidianas que le conducen a una experiencia de inmersión en sus materiales, y a la vez a tomar distancia y a reflexionar; que le lleva, de hecho, al zaguán de su vida¹⁰¹. La Real Academia de la Lengua Española define umbral como la “parte inferior o escalón, por lo común de piedra y contrapuesto al dintel, en la puerta o entrada de una casa, o bien el paso primero y principal o entrada de cualquier cosa”, y zaguán como el “espacio cubierto situado dentro de una casa, que sirve de entrada a ella y está inmediato a la puerta de la calle”. Según estas definiciones, el umbral comporta un movimiento en sí (paso primero, escalón, entrada) que en el zaguán no se da (espacio cubierto, dentro; es decir, ya a recaudo). Tal vez Ashton acuda a zaguán sólo por una cuestión de cercanía lingüística (zaguán procede del árabe); y aunque creemos que la noción de umbral está más cerca de Barceló, nos gusta, sin embargo, el juego de equívocos que se produce entre ambos términos, la frágil pero determinante línea que los diferencia y une como intervalos (ambos lo son). Espacios siempre en penumbra, con poca luz, como la capilla. Se trata, de nuevo, de ‘estar entre’, de ‘saberse entre’, como la imagen (relación, *imago*) lo está siempre, ineludiblemente, en un juego y movimiento de temporalidades que crea rizomas, conexiones múltiples y ambiguas, contrarias, esquizo –si queremos- pero llenas de sentido, ‘energéticas’ para Warburg. ¿No tiene este ‘situarse entre’ nuestro, como espectadores e historiadores, correspondencia (¿una carta llegada a su destino?) con el proceder mismo de Barceló, que trabaja la pintura, la cerámica, la arcilla y dice que todo es lo mismo? ¿No sufre la piel cerámica de la capilla esta misma tensión de umbral entre pintura y cerámica? *Poiesis*.

Así las cosas, inevitablemente, hemos sido subjetivos. No conocemos otra forma de escribir ni de pensar, no podemos apartar a la persona que somos cuando nos situamos ante la imagen. Si lo intentáramos, la imagen –desde su carga de energía de diferentes tiempos o desfases- se encargaría de comprometernos, acuciarnos. Inevitablemente, nos habremos equivocado. Inevitablemente, habremos malinterpretado; mirado mal. Pero ver mal se nos antoja –y el término no es inocente- ver bien; desconfiar de la mirada. El viejo y maltratado Adorno escribe en *Minima moralia* sobre la subjetividad palabras que se alían con nosotros: *Los conceptos de lo subjetivo y lo objetivo se han invertido por completo. Lo objetivo es la parte incontestable del fenómeno, su efigie incuestionablemente aceptada, la fachada compuesta de datos clasificados, en suma lo subjetivo; y subjetivo se llama a lo que derriba todo eso, accede a la experiencia específica de la cosa, se desembaraza de las convenciones de la opinión e instaura la relación con el objeto en sustitución de las decisiones mayoritarias de aquellos que no llegan a intuirlo y menos aún a pensarlo; en suma: a lo objetivo¹⁰²*. ¿No están estas líneas relacionadas con ese acceder a la cosa específica, con ese ir al detalle de Warburg y Benjamin, que también se da en Barceló, y que no hace sino real la experiencia del objeto o de la imagen ante los que estamos? Adorno continúa: *(...) esto es doblemente cierto en la era del positivismo y de la industria cultural, cuya objetividad viene calculada por los sujetos que la organizan. Frente a ésta, la razón se ha refugiado toda ella, y en completa reclusión, en las idiosincrasias, a las*

que la arbitrariedad de los poderosos acusa de arbitrariedad porque quieren la impotencia de los sujetos; y ello por temor a la objetividad, que sólo en tales sujetos está conservada¹⁰³. ¿Malinterpretamos la relación objetividad subjetividad, el significado de ambos conceptos? Desde el punto de vista de Adorno, sí, supeditados a las fuerzas manipuladoras del sistema. Nosotros traemos a colación sus palabras por lo que tienen de revulsivo contra los epístemes. Porque no hemos trabajado con la seguridad del cazador escondido que hace diana, ayudado por unos prismáticos, en una presa grande. No hemos salido de caza. No nos ha precedido axioma alguno al pensar, y los pensadores y filósofos que nos han acompañado y ayudado a hacerlo no siguen un registro único ni proceden de una escuela concreta: son tan diferentes como las propuestas oportunas que encontrábamos en sus palabras. Nosotros nos hemos sentado en una capilla y nos hemos puesto a imaginar y a pensar en lugar de a rezar. Hemos diferido de la relación esperable en ella. Y diferir es el primer paso, no para hacer otra historia, sino otro apartado de la historia.

Hemos sido subjetivos, imposible no serlo si pensamos desde todo nuestro sensorio personal. No lo hemos podido evitar al correr detrás de las ideas huidizas, de esos relámpagos intempestivos y eléctricos, vivísimos, sorprendidos siempre, en los que hemos visto una posibilidad de ‘encarnación’ del origen, de la imagen fugaz y fulgurante de la historia benjaminiana, de la *nachleben* warburgiana, figuras que nos han resultado reveladoras para explicar nuestras intuiciones y pesquisas. Ir detrás de esas ideas fugitivas, que estallan y huyen, significa estar atentos a las relaciones entre las cosas porque surgen de ellas; y, en ese sentido, seguramente se nos pueda recriminar que hemos estado más atentos a éstas que a las cosas mismas. Era el riesgo que comportaba. No hemos sabido escapar de él. Intentar mirar y pensar en el intervalo, en la fugacidad, presupone que (...) *los contornos de los objetos de pensamiento no son ya netos y tienden a un empalidecimiento generalizado –o a esa grisalla que tanto fascinaba a Warburg¹⁰⁴*. Es cierto, se pierden los contornos fijos, se desdefine el marco. Nuestra la grisalla. Gris de Cézanne. Gris de Barthes. Grisalla como la de los vitrales que, desde la altura, filtran la luz que llega a la capilla; que la sitúan en el ‘intervalo gris de las cosas’, vitrales que –de un modo inverso a los mojones de los caminos (Port Bou nos viene de nuevo a la mente)- desdefinen con su grisura (penumbra) y sus dibujos de un blanco tiza (en los que vemos bosquejos fantasmales de plancton) los límites mayestáticos de la pared de la capilla, el interior y el exterior; en definitiva, que arrojan dudas sobre su territorialidad, sus límites y fronteras, porque lejos de investirla con la seguridad de una polifonía de color (pensemos en los rosetones mismos y en los vitrales del altar mayor de la catedral), la velan y revelan mediante una luz insegura, sutil y huidiza (veloz como las ideas...), que nos recuerda las veladuras de la pintura, el *sfumato* leonardesco, las telas de araña de la naturaleza..., que nos remiten a la fantasmagoría, a esas historias de fantasmas para adultos de Warburg. Planos de transparencia; superficie que peinar a contrapelo.

Llegados a este punto, ¿en qué consiste, entonces, la labor de ese historiador subjetivo que comprende que el mundo es la gran tarea y mirar un trabajo? Mirar el mundo en sus intervalos y pensarlo desde ahí, intentar –no atrapar- sino acompañarlas al vuelo, o a salto de mata, las

ideas flagrantes y huidizas que imbrican lo que creemos separado, pero también provocar el corrimiento de las bases de todo aquello que se nos dé bien asentado. Esa es la 'labor de campo'. Didi-Huberman escribe: (...) *es ahí -en el intervalo gris de las cosas, en el ojo de los ciclones- donde Warburg pedía al historiador que se mantuviera o, al menos, mantuviera su mirada. Y le pedía que no tuviera miedo, en esta difícil situación, ni de saber, aunque el corpus de una iconología de los intervalos sea limitado, ni de no saber, puesto que el ojo del ciclón, por definición es un lugar sin conciencia de sí*¹⁰⁵. Estamos de acuerdo con él en que hay que mantener la mirada en ese intervalo, en asumir lo insabido de nuestro saber, la locura de nuestra racionalidad, pero creemos que también debemos ir contra la imagen, acuciarla de alguna forma, rastrollarla con un ojo táctil para provocar ese corrimiento de tierra por cuyas grietas puedan aflorar las discontinuidades sofocadas, los traumas castrados de su síntoma, ocultados, para que de este modo la superficie immaculada con la que se nos muestran las cosas y el mundo no oculte sus patologías, sus psoriasis (ese prurito irritante que quema la piel del Cristo resucitado de la capilla). *Ser historiador del arte es hacer ¿exactamente qué? Es mirar, y es intentar escribir lo que la mirada abre en el pensamiento. Es ser el escritor de una experiencia que no es narrativa, que permanece suspendida en el umbral de una experiencia espacial y de una experiencia interior*¹⁰⁶. Ser historiador del arte, como dice Didi-Huberman, es intentar escribir lo que la mirada abre en el pensamiento, pero entendamos por mirada todo el sensorio corporal que la imagen reclama. Pensar problemáticamente. La diferencia entre la imagen y la palabra comporta una fisura imposible de solucionar. La palabra nunca alcanza a la imagen, nunca consigue expresarla del todo y, aun sin pretenderlo, la acota en parte, ralentiza el movimiento implícito en ella (sus múltiples temporalidades y supervivencias, su imbricación de ideas). Y esto no ha de perderse de vista al escribir. Rancière dice algo parecido sobre la palabra: *La palabra instituye cierta visibilidad. Manifiesta lo que está oculto en las almas, relata y describe lo que está lejos de los ojos. Pero, de este modo, retiene eso visible que manifiesta bajo su mandato*¹⁰⁷ (comprendamos este retener en su acepción de detener, no solo como una modulación textual de lo visible).

Sin embargo, esta falla entre la palabra y la imagen no tiene por qué ser una limitación al escribir historia. Todo lo contrario, podemos entenderla como la horquilla del intervalo, 'el cuerpo o la carne' en el que el historiador puede mostrar, precisamente, los anacronismos, con sus discontinuidades y saltos, con sus supervivencias. Tal vez debamos acostumbrarnos, al 'escribir historia', a la falta de seguridad, escapar de la rigidez firme de la hermenéutica. ¿No podemos comprender esa fisura entre la palabra y la imagen como la herida del trauma, el síntoma mismo? ¿Cómo puede el historiador hacerlo? Hay que desanclar el montaje de la historia, siendo conscientes de que nuestro mismo proceder es -sin lugar a dudas- otro montaje. La única solución que atisbamos es mostrarlo como tal (los 'tal vez', los 'quizá', son las únicas posibilidades; son umbrales). Intentemos que sea heurístico, lo menos montaje posible: puro movimiento del pensamiento, aunque suponga lo fantasmático, los equívocos. Se trata de que el historiador del arte haga de su escritura una 'fuerza vital', creativa, que corresponda al modo enactivo con el que el pensamiento surge al contemplar la obra o la imagen, sin eludir los saltos, las interrupciones y las dislocaciones de éste. Una escritura que sea tan creativa como la obra de la que surge. Castoriadis dice: *La verdadera 'recepción' de una obra de arte es tan creadora como su creación*¹⁰⁸. El pensamiento que brota del sensorio corporal no puede ser un triste formulario nacido muerto. Barceló

relata, de sus días de Portugal (años ochenta), la paradójica diferencia de hacer una misma cosa desde distintas experiencias: (...) *en la playa de Zapateira se registraban muchas mareas. Cuando bajaba la marea, la arena se quedaba llena de cangrejos y de cosas, y la gente iba con cubos a recoger lo que encontraba. Yo iba con cubos de pintura y era muy gracioso porque era el mismo gesto. Mirar al suelo y encontrar caracoles de tierra y espárragos, o cuatro cangrejos y dos gambas, para hacer un arroz. Yo hacía lo mismo pero pintando*¹⁰⁹. El mismo gesto pero con diferentes fines. ¡Cuántas veces al escribir historia no se percibe que los gestos son los mismos pero que cambian los objetivos! ¡Cuántas veces este proceder así nos ciega y hace repetir el relato! Pues bien, nosotros vamos a la playa, también cuando baja la marea, a recoger lo que deja el mar de las obras y las imágenes pero acudimos con el bote de nuestro pensamiento, de todo nuestro sensorio, siendo conscientes de que repetimos el acto. *La naturaleza del empeño del artista es abandonar toda esperanza de lograr una solución*¹¹⁰, escribe Ashton. No buscamos soluciones; no daremos con ellas (son trampas en sí mismas). Sólo podemos desempolvar los problemas, aunque suponga caer, ser controvertidos, perdernos. Todo menos fijar las imágenes y atar el pensamiento, pese al riesgo de subjetividad que implica; todo menos acotarlos a ellos que carecen de límites, que están desterritorializados. *Warburg había comprendido que debía renunciar a fijar las imágenes como un filósofo debe renunciar a fijar sus opiniones. El pensamiento es un asunto de plasticidad, de movilidad, de metamorfosis*¹¹¹. Todo menos circunscribir una obra, la capilla, a una marca (marca Barceló), a un determinado registro (catedral) como únicas posibilidades de existencia, de pronunciamiento.

Y, una vez aquí, ¿cómo hace de marco la historia del arte en nuestra empresa? Es decir, ¿para actuar de esta forma como historiadores del arte hemos de renunciar al nombre de historia del arte? ¿Nos iría mejor abandonarlo, quedarnos en una 'ciencia sin nombre' sin más? ¿Es nuestro horizonte la estética o la antropología de la imagen si atendemos a Rancière o a Didi-Huberman? (dejamos aparte las ciencias visuales como un campo nuevo que no entraña controversia en este sentido, que de alguna forma 'extiende' el campo de la historia del arte sin suplantarla). Rancière habla de estética aludiendo al análisis que Freud realiza de algunas obras de arte para construir su teoría psicoanalítica del inconsciente, y comprende, en el acercamiento a éste del psiquiatra austriaco, un despliegue profundo de las posibilidades del arte para el pensamiento y para 'tocar el nervio humano' o la psique por medio de la fantasía (entendamos imaginación en el sentido baudeleriano y no la fantasía tal como la comprende Rosset). Para Rancière la forma de operar de Freud en el arte comprende una transformación profunda del régimen de pensamiento artístico (el psicoanálisis influye en el paso del registro del régimen de representación a la revolución estética). Por su parte, Didi-Huberman menciona la antropología de la imagen al describir los ingentes avances que el trabajo de Warburg en torno a ésta supusieron para la generación de pensamiento desde ella. Didi-Huberman escribe: *La antropología, pues, desplaza y desfamiliariza –inquieta– a la historia del arte. No para dispersarla en alguna interdisciplinariedad ecléctica y carente de punto de vista, sino para abrirla a sus propios 'problemas fundamentales' que, en gran medida, permanecen en el ámbito de lo impensado de la disciplina. Se trata de hacer justicia a la extrema complejidad de las relaciones y de las determinaciones –o, mejor, sobredeterminaciones– de la que las imágenes están constituidas, pero también de reformular la especificidad de las relaciones y del trabajo formal del que las imágenes son constitutivas*¹¹². Coincidimos con él en la necesidad de actuar de este modo en la

historia de arte, pero dudamos de si la antropología es la única vía para conseguirlo y sospechamos de la diferencia de fuerzas que se establece entre ambas disciplinas (da la sensación de que la historia del arte ha de ir sobre las pesquisas de la antropología, seguir sus pasos, cuando nosotros la comprendemos como una disciplina errante (que yerra) y errática (sin acomodo ni tierra fijos) en sí misma, que ha de romper con todo seguimiento, para no caer en la perpetuación de las categorías). Deleuze afirma sobre la historia: *La historia de una cosa, en general, es la coexistencia de fuerzas que luchan para apoderarse de ella. Un mismo objeto, un mismo fenómeno, cambia de sentido según la fuerza que se le apropia (...) Una cosa tiene tanto sentido como fuerzas capaces de apoderarse de ella haya*¹³. Llevando esto al terreno de la historia del arte y su relación con otras disciplinas, ¿hasta qué punto la historia del arte no es una ampliación del campo de batalla? ¿Por qué ese hacer justicia extrema a la complejidad de las relaciones y las determinaciones de la imagen ha de venir de otro ámbito que no sea la historia del arte? Rancière, por su parte, explica: (...) *estética no es un nuevo nombre para designar el terreno del arte. Es una configuración específica de ese terreno. (...) Marca una transformación del régimen de pensamiento del arte (...). Mi hipótesis es que el pensamiento freudiano del inconsciente no es posible sino sobre la base de ese régimen de pensamiento del arte y de la idea de pensamiento que le es inmanente (...) ¿cómo pensar el lugar de Freud en la historia del arte? No sólo el lugar del Freud 'analista del arte', sino el del Freud sabio, médico de la psiquis, intérprete de sus formaciones y perturbaciones. La historia del arte así entendida es algo muy distinto de la sucesión de obras y escuelas. Es la historia de los regímenes de pensamiento del arte, entendiendo por régimen de pensamiento del arte un modo específico de conexión entre prácticas y un modo de visibilidad y de pensabilidad de esas prácticas, es decir, en definitiva, una idea del pensamiento mismo*¹⁴.

Detengámonos un segundo: ¿esa historia de los regímenes de pensamiento del arte en qué se diferencia del registro de obras y escuelas? ¿en que ahora lo es de 'pensamiento mismo', del suscitado por las obras? ¿Cambiamos un fichero por otro? ¿O es que el 'pensamiento mismo' puede sabotear su presentación como montaje o archivo? ¿Por qué va a poder hacer el pensamiento, más estático y férreo (es palabra, concepto abstracto) que la imagen siempre, lo que se le ha impedido casi siempre a ella? Y, por otro lado, ¿no está acaso Rancière solapando la disciplina de la historia del arte bajo la de la estética? Si el régimen representativo, dice en *El inconsciente estético*, supone un pensamiento como acción que se impone a una materia pasiva y una palabra en acto (la del maestro que sabe), la revolución estética rompe con ello al abolir cierto orden de las relaciones entre lo visible y lo decible, el saber y la acción, ésta y la pasividad, con lo cual se produce la identidad de los contrarios; Homero es poeta por la 'solidaridad' de lo que sabe y no sabe, de lo que quiere y no quiere. Esta revolución estética estaría relacionada con las palabras muda y sorda (la primera escrita en los cuerpos -síntoma - que hay que restituir a su estado de lenguaje descifrándola; y la segunda, aquella siempre ignorada -lo insabido, trauma- que se mantiene constantemente detrás de toda conciencia y significado, a la cual hay que dar un cuerpo y una voz). El arte trabaja con estas pulsiones; con un trabajo consciente y unos logros inconscientes según Rancière. Y la estética es una posición del pensamiento mismo sobre dicho trabajo, que parte de una base fundamental (y maravillosa): (...) *hay pensamiento que no piensa, hay pensamiento que obra no sólo en el elemento extranjero del no-pensamiento, sino en la forma misma del no-pensamiento. A la inversa, hay no-pensamiento que habita en el pensar y le da una fuerza específica. Ese no-pensamiento no es*

sólo una forma de ausencia del pensamiento, es la presencia eficaz de su opuesto. Hay, pues, en uno u otro aspecto, una identidad del pensamiento y del no pensamiento que está provista de una fuerza específica¹¹⁵. Estamos de acuerdo con el filósofo francés en la potencialidad del no pensamiento, y en que hay pensamiento que interviene en el terreno abocado al no pensamiento (el síntoma del cuerpo, esa palabra muda que él menciona, las imágenes mismas, las obras; de ahí las supervivencias que Warburg supo reconocer...), pero dudamos de la identidad de los contrarios si ésta conlleva aparejada una unión que se resuelva en supeditación, en dilución de contradicción. ¿Acaso la identidad entre ambos no restaría eficacia a la presencia del opuesto, en el sentido de que uno quedaría subsumido por el otro cuando menos, o que la suma de ambos daría un 'a-pensamiento', un terreno neutral, falto de tono? ¿Cómo ha de ser ese pensamiento-no pensamiento para que resulte eficaz a la hora de dismantelar la historia dada, para no hacer de la obra o la imagen una descripción? Creemos que hemos de evitar la dinámica hegeliana entre tesis y antítesis para concluir en una síntesis, porque ésta es instauración de orden entre los contrarios, lo extraño, y así volvemos a negar toda posibilidad al otro, caemos en la mismidad creyendo que asumimos lo diferente. La diferencia que repite la mismidad: *En último término sólo se repite la diferencia*¹¹⁶, nos recuerda Rosset pensando en Deleuze. Creemos que la síntesis entre ambos volvería a crear *continuum*; por eso, ese pensamiento-no pensamiento, ese saber-no saber, no puede sino pensar dudando, interrogando, poniéndose a sí mismo (como a la obra o la imagen) en crisis. Darse jaque mate. La capilla interroga a la catedral y en ese movimiento repercute en su piel como eco de cuestionamiento y crisis. Creemos que la relación entre la obra o la imagen y el trabajo mismo del historiador del arte con ellas (pensar con ellas) debe ser una crisis, una fricción continua, un peinarse a contrapelo a sí mismos; en definitiva, los situamos como contrarios, frente a frente, porque esperamos que esa crisis revele las contradicciones veladas (o las rebele; las revoluciones). (...) *La historia del arte, en cada época, y hasta en cada instante, debe ser releída, debe volver a comenzar*¹¹⁷ (ese 'bucle de sospecha' de la historia sobre el arte y de éste sobre ella del que habla Didi-Huberman).

Didi-Huberman escribe sobre Warburg: *Warburg, por su parte, habrá hecho de la historia del arte una disciplina crítica por excelencia –un lugar de saber y no saber mezclados– para toda la inteligibilidad histórica de su tiempo*¹¹⁸.

A esa crítica abocamos. De ahí que nada de síntesis de opuestos, tal vez mezcla pero alocada, 'corrupta', sin orden, desordenada por las ideas fugaces, por el vértigo de la imaginación. Mejor su tensión, enfrentarlos, ponerlos uno contra otro, para que re-volver su presencia provoque pensamiento. Porque al posicionarlos frente a frente se crea la tensión necesaria para la crisis entre la imagen y el pensamiento, se abre intervalo, se está en tierra de nadie. Nos gusta imaginar la historia del arte como una tierra de nadie (esa zona del medio de la que habla Agamben en *Ninfas*), sin propiedad: impropia. La capilla (no-pensamiento/pensamiento, en cuanto que al narrar los milagros en realidad no lo hace) se abre paso en la catedral (palabra escrita; Biblia), opuesto contra opuesto, sin resolver nada; sin síntesis alguna. Y ahí encontramos parte de su virulencia como obra de arte. Una obra de arte que tiene la osadía de operar a la vez en otro registro: el religioso ('mágico' y, cómo no, ideológico).

No ocultar los contrarios, mantener su contradicción –o provocar nuevas- aun mezclándolos, es ver a través del intervalo, del desfase temporal; es intentar (...) *ver a través de las meras apariencias de la realidad burguesa y de la pretendida adecuación de los conceptos burgueses utilizados para definirla*¹¹⁹, como dice Buck-Morss respecto del trabajo dialéctico de Adorno. En éste Adorno presentaba los conceptos antitéticos (...) *cada uno en referencia crítica al otro. Dicho de otro modo, cada uno era afirmado en su no identidad respecto del otro*¹²⁰. Nosotros no empleamos la dialéctica negativa adorniana para pensar con la capilla, pero estimamos necesario recordar esa ‘referencia crítica’ entre los términos. No creemos, o más bien dudamos, de que la capilla sea afirmada como obra de arte por su no identidad con la catedral y viceversa; creemos que entre ambas (capilla/catedral, entendidas como opuestos) operan tanto hiatos, soluciones de continuidad, como trasvases o agenciamientos, y ‘los unos con los otros’ resultan ‘buenos conductores’ para el pensamiento, recursos oportunos –por extraños- para pensar el mundo y la realidad. Conductores que surgen por la tensión que se genera entre los contrarios cuando sus contradicciones y oposiciones no se solapan entre sí o son subsumidas (‘sincretizadas’) por un orden mayor; cuando se quedan enfrentadas o bien cuando se mezclan sin orden ni concierto, cuando dicha mezcla supone a cada una caer en un pozo sísmico que no es el otro sin más, sino su no-otro que irrumpe gracias a la presencia acuciante del contrario.

¿Acaso no queda la tela de cerámica frente a frente de la pared de la catedral? ¿No están mirándose la una a la otra sin tocarse? Resulta paradójica esta tensión entre ambas, este no tocarse, cuando la capilla está dentro de la catedral; contenida en ella. El juego entre figuras literarias es maravilloso; pura fantasmagoría: una metáfora del mundo (catedral) acoge una metonimia de la historia (capilla); Jerusalén celeste y relato que difiere de la historia que ha de registrar.

Para nosotros, rechazar el concepto de historia del arte es reconocer la falta de creatividad del trabajo de pensar ante y con la imagen. Creemos que renunciar a su apelativo a favor de la estética, de la antropología de la imagen o de cualquier otra posible definición es una forma de impedir la misma interrupción o discontinuidad que pretendemos dejar emerger en la imagen para que afloren las supervivencias, las latencias, nuestros traumas, ya que buscar un nombre apropiado para esta labor, en lugar de mantener el anterior, viejo, fragmentado y maltratado, resta anacronismo –si puede decirse así- a nuestra pretensión; le resta ‘origen’, le roba despropósito, desacierto. Un nombre apropiado, bien meditado, volvería a crear *continuum* histórico, solaparía de nuevo, en tanto que su pretensión de adecuación lleva implícito el deseo de la normatividad reglada de una disciplina; de lo apropiado y correcto (el decoro). ¿Por qué no quedarnos con la historia del arte y asumirla de forma anacrónica? ¿Por qué no comprender su propio nombre como el síntoma de la inexactitud, del poso de esquizo, de las ciencias o disciplinas cuyo fin es investir con su saber reglado el orden del día? ¿No podemos contemplar la historia del arte como un ‘intervalo gris’, de penumbra interrogante y viva, entre éstas? Si sostenemos con Mieke Bal que existen conceptos viajeros, que ya no corresponden a una disciplina concreta, sino que se nutren de las pulsiones de aquellas que los utilizan creando así un territorio diferente entre ellas, ¿no podemos entender acaso la historia del arte como un saber errante, como una disciplina desabrada entre las demás? Con la historia del arte, a la cuadriga de Platón se le desmandan los caballos, las imágenes.

En *Encuentros en el museo feminista virtual*, Griselda Pollock se pregunta qué significa investigar en historia del arte. Por supuesto, no da una definición de lo que es y no es (sería incurrir en una postura de nuevo academicista); le basta con exponer sus intereses: perseguir lo que la obra de arte puede introducir en el mundo mediante su especificidad como práctica semiótica y estética. *Las obras de arte demandan ser leídas como prácticas culturales que negocian los significados conformados por la historia y el inconsciente. Piden que se les permita cambiar la cultura en la que intervienen a través de ser consideradas creativas: poietic y transformativas. Bracha Ettinger ha argumentado que los artistas ponen ideas en la cultura “como caballos troyanos desde los márgenes de su consciencia para transgredir los límites del actual Simbólico”¹²¹*. Para ello las obras deben considerarse como proposiciones (en el sentido de oración gramatical, las obras serían así representaciones y textos) –dice– para la producción de significados y afectos por medio de operaciones visuales y plásticas entre y para espectadores-lectores y dejar de verse como meros objetos destinados a la evaluación estética o dirigidos a una élite (es decir, comportar comentario como decía Benjamin). La capilla es un buen caballo troyano, porque no es dócil: escribe su historia describiendo otra historia y sin abandonarla. Nada más verla, nos incitó a pensar con ella. Hemos intentado hacerlo. Benjamin escribió a su amigo Scholem sobre la aventura de sus *Pasajes: Nunca he escrito con mayor riesgo de fracasar. Nadie podrá decir de mí que me he facilitado las cosas*¹²². En una entrevista, sobre el trabajo en la capilla, Barceló, que reconoce bordear siempre el fracaso cuando trabaja, declaró: *Estuve a punto de tirar la toalla. Mi mano se perdía, era insignificante*¹²³. En la conversación mantenida con él nos dijo que el trabajo en la capilla fue (...) *de una tremenda soledad, lo pasé muy mal, me encontraba muy solo, pero al final ese esfuerzo me vino muy bien*. Biel Mesquida, gran amigo de él, rememora sobre la intervención en la Seo: *Recuerdo a Miquel que la primera vez que me contó la intervención le pregunté ‘¿Y cómo lo harás?’ La respuesta fue inmediata. Lo haré haciéndolo*¹²⁴. A nosotros que, pensando con la capilla, nos hemos atrevido a recorrer imaginariamente el camino a Port Bou, a caer de una barcucha camino de Lampedusa sin arriesgar nada; a nosotros, que sólo erramos por nuestra propia incertidumbre, no nos quedaba otra que mirar mirando, pensar pensando aunque eso supusiese –inevitablemente– trabajar sobre nuestros propios errores, hablar con fantasmas. Cuando Barceló habla del fracaso como una posibilidad más de la obra, cuando Rancière entiende nuestros tiempos como los del eclipse de la política –(...) *el 11 de septiembre no marcó una ruptura simbólica. Puso en evidencia la nueva forma dominante de la simbolización de lo mismo y lo otro que se impuso en las condiciones del nuevo orden o desorden mundial. La característica más notable de esta simbolización es el eclipse de la política, es decir, de la identidad que incluye la alteridad, de la identidad constituida por la polémica de lo común*¹²⁵–, cómo no íbamos a mirar y mirar, a lanzarnos al tsunami de la capilla. Cómo no íbamos a comprometernos, como no íbamos, a decir con Nietzsche, *¿y por qué no iba yo a llegar hasta el final?*¹²⁶ Imaginemos.

Notas bibliográficas

- 1.- Rancière Jacques. *El destino de las imágenes*. Editorial Politopías. Pontevedra 2011. Pág. 83.
- 2.- Castoriadis Cornelius. *La insignificancia y la imaginación*. Diálogos. Editorial Trotta. Madrid, 2002. Págs. 88 y 89.
- 3.- Castoriadis Cornelius. *Op Cit.* Pág. 71.
- 4.- Zizek Slavoj. *En defensa de la intolerancia*. Editorial Sequitur. Madrid 2009. Pág. 30.
- 5.- Arendt Hannah. *¿Qué es la política?* Paidós. Barcelona, 2009. Pág. 45.
- 6.- Rancière Jacques. *El destino de las imágenes*. *Op. Cit.* Pág. 101.
- 7.- Rancière Jacques. *El destino de las imágenes*. *Op. Cit.* Pág. 101.
- 8.- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada Editores. Madrid 2009. Pág. 382.
- 9.- Melot Michel. *Breve historia de la imagen*. Siruela. Madrid 2010. Pág. 12.
- 10.- Rosset Clément. *Fantasmagorías seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. Abada Ediciones. Madrid, 2008. Pág. 33.
- 11.- Melot Michel. *Op. Cit.* Pág. 13.
- 12.- Butler Judith. *Violencia de Estado, guerra, resistencia. Por una nueva política de la izquierda*. Katz Editores. Barcelona 2011. Págs. 70 y 71.
- 13.- Didi-Huberman Georges. *La imagen mariposa*. Mudito & Co. Barcelona 2007. Pág. 65.
- 14.- Didi-Huberman Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires, 2008. Pág. 31.
- 15.- Benjamin Walter. *Estética y política. Sobre el concepto de historia*. Editorial Las Cuarenta. Buenos Aires, 2009. Pág. 144.
- 16.- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. *Op. Cit.* Pág. 211.
- 17.- Bürger Peter. *Teoría de la vanguardia*. Editorial Las Cuarenta. Buenos Aires, 2006. Pág. 58.
- 18.- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. *Op Cit.* Pág. 142.
- 19.- De Luelmo Chema. *Unterwegs. Al paso de Walter Benjamin. 'Dicho sea de paso'*. Fundación Luis Seoane. Maia Ediciones. Madrid 2009. Pág. 29.
- 20.- Marín Karmentxu. *Miquel Barceló Pintor y escultor. Tengo mucha relación con los pulpos*. El País, 1 de mayo de 2011.
- 21.- Molder Filomena. *El rastro escondido*, recopilado en De Luelmo Chema. *Op. Cit.* PP. 32-45. Pág. 41.
- 22.- Rancière Jacques. *El destino de las imágenes*. *Op. Cit.* Pág. 101.
- 23.- Comay Rebecca. *Enmarcando la redención: aura, origen, tecnología en Benjamin y Heidegger*. Recopilado en VV AA. *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Eterna Cadencia Editora. Buenos Aires, 2010. PP. 141-177. Pág. 158.
- 24.- Butler Judith. *Op. Cit.* Pág. 14.
- 25.- VV AA. *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. *Op Cit.* Pág. 14.
- 26.- Didi-Huberman George. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. *Op. Cit.* Pág. 155.

- 27.- Butler Judith. *Op Cit.* Pág 14.
- 28.- Butler Judith. *Op Cit.* Pág 15.
- 29.- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Op. Cit.* Pág. 17.
- 30.- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Op. Cit.* Pág. 140.
- 31.- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Op. Cit.* Pág. 22.
- 32.- Spivak Chakravorty Gayatri. *¿Pueden hablar los subalternos?* MACBA. Barcelona 2009. Pág. 78.
- 33.- Spivak Chakravorty Gayatri. *Op. Cit.* Pág. 117.
- 34.- Castoriadis Cornelius. *Op. Cit.* Pág. 71.
- 35.- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Op. Cit.* Pág. 181.
- 36.- Castoriadis Cornelius. *Op Cit.* Pág. 59.
- 37.- Butler Judith. *Op Cit.* Pág 41.
- 38.- Butler Judith. *Op Cit.* Pág 41.
- 39.- Ruiz de Samaniego Alberto. *Anywhere out of the world.* Recopilado en De Luelmo Chema. *Unterwegs. Al paso de Walter Benjamin.* 'Fundación Luis Seoane. Maia Ediciones. Madrid 2009. PP. 7-23. Pág. 9.
- 40.- Ruiz de Samaniego Alberto. *Anywhere out of the world.* Recopilado en De Luelmo Chema. *Unterwegs. Al paso de Walter Benjamin. Op. Cit.* Pág. 16.
- 41.- Steiner George. *Hablar de Walter Benjamin;* recopilado en *Los logócratas.* Debolsillo. Madrid, 2011. (PP.30-46). Págs. 45 y 46.
- 42.- Ruiz de Samaniego Alberto. *Anywhere out of the world.* Recopilado en De Luelmo Chema. *Unterwegs. Al paso de Walter Benjamin. Op. Cit.* Pág. 12.
- 43.- Agamben Giorgio. *La potencia del pensamiento.* Anagrama. Barcelona, 2008. Pág. 138.
- 44.- Spivak Chakravorty Gayatri. *Op. Cit.* Pág. 33.
- 45.- Warburg Aby. *El ritual de la serpiente.* Editorial Sexto Piso. Madrid, 2008. Pág. 64.
- 46.- Didi-Huberman Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Op. Cit.* Pág. 32.
- 47.- Rodríguez Marcos Javier. *La pintura, como Drácula, nunca muere. Miquel Barceló y Alberto Manguel conversan sobre arte y literatura en el estudio parisiense del pintor.* Artículo publicado en *El País*, 7-III-2011.
- 48.- Didi-Huberman George. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Op. Cit.* Pág. 190.
- 49.- Benjamin Walter. *Estética y política. Sobre el concepto de historia. Op. Cit.* Pág. 152.
- 50.- Benjamin Walter. *Estética y política. Sobre el concepto de historia. Op. Cit.* Pág. 142.
- 51.- Didi-Huberman Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Op. Cit.* Pág. 128.
- 52.- Didi-Huberman Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Op. Cit.* Pág. 128.

- 53.- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Op. Cit. Pág. 298.*
- 54.- Benjamin Walter. *Estética y política. Sobre el concepto de historia. Op. Cit. Pág. 143.*
- 55.- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Op. Cit. Pág. 254.*
- 56.- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Op. Cit. Pág. 47.*
- 57.- Didi-Huberman George. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Op. Cit. Pág. 283.*
- 58.- Ashton Dore. *Miquel Barceló. A mitad del camino de la vida. Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores. Barcelona, 2008. Pág. 159*
- 59.- Ashton Dore. *Miquel Barceló. A mitad del camino de la vida. Op. Cit. Pág. 66.*
- 60.- Agamben Giorgio. *La potencia del pensamiento. Op Cit. Pág. 127.*
- 61.- Agamben Giorgio. *La potencia del pensamiento. Op Cit. Pág. 129.*
- 62.- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Op. Cit. Pág. 181.*
- 63.- Benjamin Walter. *Estética y política. Sobre el concepto de historia. Op. Cit. Págs. 42 y 43.*
- 64.- Cita de Nietzsche en Benjamin Walter. *Estética y política. Sobre el concepto de historia. Op. Cit. Pág. 150.*
- 65.- Didi-Huberman Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Op. Cit. Pág. 23.*
- 66.- Steiner George. *Op. Cit. Pág. 43.*
- 67.- Warburg Aby. *Sandro Botticelli. Casimiro Libros. Madrid, 2010. Pág. 91.*
- 68.- Ashton Dore. *Op. Cit. Pág. 81.*
- 69.- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Op. Cit. Págs. 361 y 362.*
- 70.- Ashton Dore. *Op. Cit. Pág. 160.*
- 71.- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Op. Cit. Pág. 171.*
- 72.- Adorno Theodor. *Teoría estética. Akal. Madrid, 2004. Pág. 117.*
- 73.- Buck-Morss Susan. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt. Eterna Cadencia. Buenos Aires 2011. Pág. 304.*
- 74.- Gutiérrez Chus. *Me celebro y me canto. El anacronismo como método. Revista Índex. MACBA. Barcelona, 2011. (PP. 4-8). Pág. 7.*
- 75.- Arendt Hannah. *Op. Cit. Págs. 56 y 47.*
- 76.- Agamben Giorgio. *La potencia del pensamiento. Op Cit. Pág. 149.*
- 77.- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Op. Cit. Pág. 190.*
- 78.- Foucault Michel y Deleuze Gilles. *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia. Anagrama. Barcelona, 2005. Pág. 33.*
- 79.- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Op Cit. Pág. 426.*

- 80.- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Op Cit.* Pág. 423.
- 81.- Wall Jeff. *Fotografía e inteligencia líquida.* GG Mínima. Barcelona, 2007. Pág. 11.
- 82.- Didi-Huberman Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Op. Cit.* Pág. 60.
- 83.- Bürger Peter. *Op. Cit.* Pág. 11.
- 84.- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Op Cit.* Pág. 129.
- 85.- Agamben Giorgio. *Ninfas.* Editorial Pre-Textos. Valencia, 2010. Pág. 50.
- 86.- Agamben Giorgio. *La potencia del pensamiento. Op Cit.* Pág. 389.
- 87.- Deepwell Katy (ed.). *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas.* Cátedra. Madrid 1998. Pág. 290.
- 88.- Benjamin W. *La tarea del traductor, en Ensayos escogidos.* El Cuenco de Plata. Buenos Aires 2010. Pág. 116.
- 89.- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Op Cit.* Pág. 188.
- 90.- Karmy B. Rodrigo. *Potencia de las lenguas. La traducción como potencia de la Tocabilidad Absoluta* (artículo online). Universidad de Chile.
- 91.- Benjamin W. *La tarea del traductor, en Ensayos escogidos.* El Cuenco de Plata. Buenos Aires 2010. Pág. 123.
- 92.- Butler Judith. *Violencia de Estado, guerra, resistencia. Por una nueva política de la izquierda. Op. Cit.* Pág. 59.
- 93.- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Op Cit.* Pág. 134.
- 94.- Ashton Dore. *Miquel Barceló. A mitad del camino de la vida. Op. Cit.* Pág. 76.
- 95.- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Op Cit.* Pág. 371.
- 96.- Buck-Morss Susan. *Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte.* La balsa de la Medusa, n° 25 (PP 55-98). Pág. 56. Madrid 1993.
- 97.- García Hernández Miguel Ángel. *Torturas impresionistas, recopilado en Los discursos del arte contemporáneo (VV AA).* Editorial Universitaria Ramón Areces. Madrid, 2011. PP.67-108. Pág. 79.
- 98.- Ashton Dore. *Miquel Barceló. A mitad del camino de la vida. Op. Cit.* Pág. 60.
- 99.- Manresa Andreu. *La catedral de Barceló.* Artículo publicado en El País Semanal, n° 1.491, Domingo 21 de diciembre 2003. (PP. 60-74). Pág. 74.
- 100.- Ashton Dore. *Miquel Barceló. A mitad del camino de la vida. Op. Cit.* Pág. 10.
- 101.- Ashton Dore. *Miquel Barceló. A mitad del camino de la vida. Op. Cit.* Pág. 10.
- 102.- Adorno. Th. W. *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada.* Obra completa, 4. Akal, Madrid 2006. Pág. 75.
- 103.- Adorno. Th. W. *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada. Op. Cit.* Pág. 75.
- 104.- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Op. Cit.* Pág. 425.

- 105.- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Op. Cit. Pág. 458.
- 106.- Didi-Huberman Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Op. Cit. Págs. 313 y 314.
- 107.- Rancière Jacques. *El inconsciente estético*. Editorial Del Estante. Buenos Aires 2006. Pág. 33.
- 108.- Castoriadis Cornelius. *Ventana al caos*. Fondo de Cultura Económica. México 2007. Pág. 141.
- 109.- Ashton Dore. *Miquel Barceló. A mitad del camino de la vida*. Op. Cit. Pág. 78.
- 110.- Ashton Dore. *Miquel Barceló. A mitad del camino de la vida*. Op. Cit. Pág. 11.
- 111.- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Op. Cit. Pág. 417.
- 112.- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Op. Cit. Pág. 40.
- 113.- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Op. Cit. Pág. 141.
- 114.- Rancière Jacques. *El inconsciente estético*. Op. Cit. Págs. 24, 25, 60 y 61.
- 115.- Rancière Jacques. *El inconsciente estético*. Op. Cit. Pág. 46.
- 116.- Rosset Clément. *Fantasmagorías seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. Op. Cit. Pág. 50.
- 117.- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Op. Cit. Pág. 466.
- 118.- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Op. Cit. Pág. 151.
- 119.- Buck-Morss Susan. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Op Cit. Pág. 167.
- 120.- Buck-Morss Susan. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Op. Cit. Pág. 168.
- 121.- Pollock Griselda. *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y el archivo. Ensayos de arte Cátedra*. Madrid 2010. Pág. 54.
- 122.- Buck-Morss Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes. La Balsa de la Medusa*. Antonio Machado Libros. Madrid 2001. Pág. 20.
- 123.- Pulido Natividad. *En el ojo del tsunami de Barceló*, artículo publicado en ABC, 14-II-2008. Págs. 62-63.
- 124.- Mesquida Biel. *Barceló por los siglos de los siglos*. Reportaje publicado en Magazine de La Razón, 7-1—2007. (PP. 44-54). Pág. 50.
- 125.- Rancière Jacques. *Momentos políticos*. Editorial Clave Intelectual. Buenos Aires, 2011. Pág. 98.
- 126.- Nietzsche Friedrich. *Ecco Homo*. Alianza Editorial. Madrid 2010. Pág. 132.

II.- Punto de no-partida

Pongamos que no he dicho nada

Paulhan

(Robbe-Grillet, A., Por qué me gusta Barthes)

II. I.- De cómo Miguel Ángel se nos presenta y nos indica el rastro: dos por dos no tiene por qué ser cuatro

Miguel Ángel, 1513-1514; el *Esclavo rebelde* para la tumba de Julio II. Miquel Barceló, 2007; la capilla del Santísimo para la Catedral de Palma de Mallorca. Y en esa capilla, en el friso de la izquierda, una anguila luchando contra un pulpo. Entre ellos no hay relación posible, pero sólo tal vez o únicamente porque el ojo no disiente de lo que ve y no se ha hecho aprendiz de topo. Hay que ser un topo y bajar al subsuelo y enredarse y tropezar en la oscuridad que no disimula las relaciones imposibles y que no escamotea trasvases de significantes para descubrir el diálogo y la trama a través de los siglos; renunciar al imaginario personal para –precisamente- dejar que se manifieste y, en ese instante, desplegar la duda sobre la imagen como ente del arte, comprobar si nos excluye o nos devora –y, en definitiva, saber si acaso ambas maniobras no son sino lo mismo y la inversión de nuestra sed de imágenes-. Verificar si puede anticiparse a la imaginación en su modo de abordar lo real, descarnándola, pervirtiéndola, tal como podía esa clase de belleza que a Proust asaltaba de improviso: *La belleza no es como un superlativo de lo que nos imaginamos, como un tipo abstracto que tenemos ante los ojos, sino al contrario, un tipo nuevo, imposible de imaginar, que la realidad nos presenta*¹. ¿Existen hoy imágenes que escandalicen nuestra imaginación? ¿Puede la imagen cercar la realidad asaltando lo real? ¿Puede adelantar al imaginario en ese abordamiento? Porque andamos dudando de ella y de su encuentro con lo real; nos interrogamos, primero, sobre su necesidad para comprender el mundo; segundo, en relación a la forma en que nos es dada o se presenta, sobre su apariencia o subida al escenario, donde –inevitablemente- hay que revisar la actitud del artista; tercero, en cuanto a nuestra relación con ella o puesta en acto, nuestro ‘ser ojo’, ‘ser espectador’.

Y, para todas estas cuestiones, nos sabemos mal sentados, al borde de la silla, a punto de caer, como Barthes atendiendo a su madre moribunda. La indicación ‘estás mal sentado’ que le hizo y que tras su muerte tanto le torturó nos remite –de un modo descarnado- a nuestra relación con la imagen: (...) *las palabras que me dijo en el aliento de su agonía, hogar abstracto e infernal del dolor que me sumerge: (“Mi R, mi R –“Aquí estoy”- “Estás mal sentado”)*². La capacidad de ver (de VER) –en el instante de la muerte- que el hijo está mal sentado (en un desequilibrio necesario) –como ella- ‘mal sentada’ entre la vida y la muerte, en su intersticio mismo, nos pone en jaque. Esa preocupación por la ‘forma acertada’, la ‘posición oportuna’, que solivianta al ojo de la enferma hasta el punto de hacerla hablar, nos señala –de forma inusitada- la ‘falta de terreno’ en la que situar nuestra mirada; desde la que interrogar a la imagen y a la capilla de Barceló. Porque, como Barthes ya intuía en 1975, siempre –a pesar de todo- se está mal sentado para vivir y –es más- sale rentable estar mal sentado para ver, para asistir a la crudeza de lo real y que la imagen la atestigüe y transfiera. La incomodidad, la falta de asimiento, trastoca el icono y rompe la retina; los aleja y nos aparta de ellos abriendo espacio, posibilitando que el aire circule entre ambos. Un espacio-distancia inherente al arte, que hace de él ese ente político que disiente e indica la diferencia, la otredad, desde la raíz misma de las coordenadas espaciotemporales en las que se sitúa, desde esa misma separación con la que se planta ante el mundo al que pertenece y ante sí mismo. Rancière escribe: *El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda en relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio*³. El arte es político por su propio posicionamiento –siempre una autopresentación-, porque al situarse en el mundo establece con él una relación-distancia, una diferencia, que no deja de recrear el tiempo (intervenir en él) y el espacio, porque al situarse frente al espectador no deja de enfatizar su cariz de ‘cosa que se manifiesta’ subrayando su entrada en escena, nunca inocente ni gratuita, sino abocada al propio régimen de la obra, a ese momento y espacio en que se muestra y que disiente de las referentes al ámbito y la época en que se da, enfatizando su ‘ser-otro de lo social’. Una disensión que provoca una turbación en la obra misma, capaz de desestabilizar (increpar) –paradójicamente- dichas referencias sincrónicas; es político porque esta forma de dejarse ver lo desarropa constantemente y le aboca a ser algo en crudo, fragmentario, nunca acabado, que deviene filosofía, poesía y pensamiento, por esos mismos márgenes que lo arrastran fuera de sí, por cómo se enfrenta a la imagen y la cuestiona, por su modo de interrogarse sobre las cosas y verlas, por su forma de incidir en cómo se abre el ojo y mira. Y es ahí – gracias a ese ser poco hecho, inacabado, a ese recrearse a sí mismo cuestionándose, desasistiéndose- que descubre cierta sombra de corporeidad, una especie de carácter orgánico espectral que le dota, sin embargo, de cuerpo y de vitalidad; característica que antes que nada, como decimos, es una inquietante interrogación y aturdimiento sobre la obra misma y su concepción (¿de dónde surge la obra?, ¿de dónde viene?): *El trabajo en filosofía es justamente –como muchas veces el trabajo en arquitectura- más el / un / trabajo sobre uno mismo. Sobre la propia concepción. Sobre cómo uno ve las cosas. (Y lo que se reclama de ellas)*⁴. ¿Qué podemos hoy, en pleno siglo XXI, reclamar de una obra contemporánea ubicada en una capilla de una catedral? ¿Nos solicita algo ella?

Se trata de estar mal sentado en la silla, a punto de caerse, en un desequilibrio perturbador, en un afuera que no admite intromisión alguna. No es extraño que Barthes, dos años después de la muerte de su madre, dijera: *La definición que yo daría de la imagen es la siguiente: aquello de lo que soy excluido*⁵. Y es que tal vez no haya otra forma de experimentar la imagen que perderla, no encontrándose en ella (¿acaso no sería ese nuestro fin una vez que Lacan puso la mirada más allá del sujeto?; ¿acaso ésta no se encuentra y desencuentra fuera de nosotros, no es algo que siempre queda eludido en algún grado?). Salirse de la imagen (esa silla en cuyo borde nos sentamos) supone saltar la linde, estar fuera del mapa; reconocerse excluido de él, saberse en un desierto, desterrado; verse en los bordes del lugar, en ese no-sitio en el que opera el imaginario estableciendo sus metamorfosis atropelladas y mágicas, vinculando un esclavo del siglo XVI con una anguila del XXI y quedándose tan a gusto. Es decir, dotando de energía los agenciamientos, la distancia con la que el arte ejerce su interrogación sobre el *statu quo* según Rancière. Se trata de la falta de asimiento precisa para que se produzca una dinámica de fricción creativa (opción tal vez ‘desesperada’ pero nunca rígida, sino abierta hacia puntos de encuentro) entre el mundo (o la realidad primera que lo traduce) y la forma de mirar. Un ‘mantenerse a contrapelo’ en el que el arte no deja de encontrar un lugar válido para su ser. Desde ese extrarradio, desde la heterogeneidad y lo que le es ajeno, —como señalaba Adorno y nos recuerda Didi-Huberman— el arte señala lo asocial de la sociedad, los espacios inconexos que se anexionan a la fuerza o se ignoran, porque él es un ser asocial que se debate en lo social (¿no era, en parte, esta dimensión lo que temía Platón de él?), porque su ser imagen es en sí mismo extraterritorialidad, oposición a lo retiniano —recordemos el carácter físico y táctil que comporta la *imago*—; su ser real es irreal, apariencia que muestra la apariencia; es decir, idea, pensamiento. Lacan escribe sobre Platón: *Porque el cuadro es esa apariencia que dice ser lo que da la apariencia, Platón se subleva contra la pintura como contra una actividad rival de la suya*⁶. Construcción, que se sabe construcción, de una construcción (la realidad) que se ignora como tal, igual que la filosofía.

*

¿Un ser asocial el arte? ¿Qué significa el ser-otro de lo social? Ya en el libro III de *La República o El Estado*, Platón indica el supuesto peligro que comporta el arte cuando, acerca de algunos pasajes de la obra de Homero, dice que habría que eliminarlos porque (...) *cuanto más bellos son, tanto más peligrosos para los niños y para los hombres que, destinados a vivir libres deben preferir la muerte a la servidumbre*⁷. Parece ser que la belleza, como una sirena embaucadora, puede abocar con su canto a desear cosas improcedentes para el bien (orden) de uno mismo y el común, pues el ser humano —que se mantiene firme por lo que le ordena la ley y la razón— se ve obligado a abandonarse por la pasión⁸, esa parte del alma que no es —según el filósofo griego— precisamente la mejor y que los genios del poeta y del pintor —artistas imitadores— fortifican mediante su obra. Porque el espectador puede identificarse con lo que ve en escena —dejarse arrastrar por el dolor cuando su deber es sobrellevarlo sin aspavientos, imitar las acciones y los sentimientos equivocados de los dioses y héroes y terminar creyendo que en aquello en lo que no reside virtud, puesto que es cosa de héroes y dioses, algo de ella debe haber—, y por ahí el orden social puede tambalearse. El espectador puede ser llevado a error y confundir la verdad con lo que es sólo mera simulación, un

fantasma, en una pintura (representación), y por ahí también la sociedad puede entrar en crisis; perderse. Platón advierte: (...) *tan pronto como des cabida a la musa voluptuosa, sea lírica, sea épica, el placer y el dolor reinarán en tu Estado en lugar de las leyes, en lugar de aquella razón cuya excelencia la comunidad reconozca en cada caso*⁹. Entonces, al poeta ‘hay que condenarle y ponerle en la misma clase que el pintor’, puesto que (...) *remueve y despierta la parte mala del alma y al fortificarla destruye el imperio de la razón, tal como sucedería en un Estado en que a los malos se les revistiese de toda la autoridad (...). Esta es la imagen del desorden que el poeta imitador introduce en el gobierno interior de cada hombre, por la excesiva complacencia que tiene para con la parte irracional de nuestra alma (...) que produce apariencias y que permanece siempre a una distancia infinita de la verdad*¹⁰. ¡Qué miedo le daba a Platón distanciarse de la verdad, perderse entre y con fantasmas! A tal equívoco lleva la imitación que ni él mismo las tiene todas consigo al definirla (*¿puedes decirme lo que es la imitación en general? Por mi parte, te confieso que tengo dificultad en comprender qué ha de ser*¹¹, expresa cuando él no hace sino recurrir a leyendas y mitos -¿qué otra cosa son sino arte, apariencias?-) como método para intentar alcanzar la verdad dialécticamente.

El pintor -y el autor de tragedias- se aleja de la naturaleza (verdad/realidad) de la cosa tres grados: existe la cosa en sí (idea) realizada por Dios; la cosa materializada por el artesano en este mundo, que ya es una apariencia de la idea única de la cosa creada por la divinidad; y, por último, su representación en el arte (poema, pintura, música). De ahí que la pintura (el arte) sea la imitación de la apariencia¹²; de ahí que el artista, que se dedica a imitar esté, por consiguiente, muy distante de lo verdadero, (...) *y si ejecuta tantas cosas es porque no toma sino una pequeña parte de cada una; y aun esta pequeña parte no es más que un fantasma*¹³. (...) *No hace la esencia, no hace nada real, sino tan sólo una cierta cosa que representa lo real, pero no lo es*¹⁴. Por eso, además, puede llevar a confusión al admirador (prisionero de la pasión) de la obra, porque en realidad no conoce verdaderamente la cosa que pinta y sólo realiza de ella algo que es menos que ella, un fantasma. Pero los fantasmas son terribles y crueles... y tal vez, entre los flancos desechos de sus veladuras, dejan entrever el verdadero temor de Platón. Resulta que la mentira a veces es eficaz y necesaria; eso sí, siempre que sea utilizada por quien tiene potestad de hacerlo. *Sólo a los magistrados supremos pertenece el poder mentir, a fin de engañar al enemigo o a los ciudadanos para bien de la república. La mentira no debe permitirse nunca a los demás hombres (...)*¹⁵. Lo mismo que tampoco ocuparse de varias tareas, creerse capaz de ser docto en más de una profesión; quebrar el ordenamiento estamental (racional) de lo social, pervertir su orden en definitiva: (...) *entre nosotros no hay un hombre que reúna en sí los talentos de dos o más hombres, y cada uno sólo puede hacer una cosa. (...) Por este motivo, sólo en nuestro Estado el zapatero es simplemente zapatero y no piloto; el labrador, labrador y no juez; el guerrero, guerrero y no comerciante; y así de los demás. (...) Luego, si uno de estos hombres hábiles en el arte de imitar todo y de adoptar mil formas diferentes, viniese a nuestra ciudad para exhibir su arte y sus obras, nosotros le rendiríamos homenaje como a un hombre divino, maravilloso y arrebatador (...) pero le despediríamos (...)*¹⁶. Platón ve en el artista la fragilidad del orden social, porque (...) *cada uno sólo puede hacer bien una sola cosa, (...) y si se aplica a muchas no conseguirá ser bien considerado en ninguna (...) un hombre solo no puede imitar muchas cosas tan bien como una sola*¹⁷, y el poeta puede llegar a hablar de temas que no convenga que los ciudadanos escuchen y, es más, ponerlos en boca de dioses y héroes eximiéndoles –indirectamente– del mal

que suponen e induciendo a seguirlos, y el pintor –por su parte– representarlos. Ése es el peligro. ¿A qué ‘juega’ Barceló siendo artesano y pintor en la capilla, uniendo ‘arte menor’ y ‘mayor’ diciendo que es lo mismo? ¿Pervierte o altera algún sistema? El arte puede arañar la construcción de la supuesta verdad mintiendo; subvertir el orden, dar al traste con la singladura filosófica de cierta hegemonía. Y no estaba equivocado Platón. Nietzsche, según Deleuze, entendió la inversión del platonismo como la tarea de su filosofía¹⁸, en un intento vertiginoso de acorralar la motivación última del primero: producir la diferencia, (...) *distinguir la cosa misma y sus imágenes, el original y la copia, el modelo y el simulacro*¹⁹. Es decir, no se trata de dividir un género en especies sin más, sino de seleccionar. Y hacerlo desde las genealogías; (...) *seleccionar linajes: distinguir pretendientes, distinguir lo puro y lo impuro, lo auténtico y lo inauténtico*²⁰ (para nosotros, lo que admite el sistema y rechaza excluyéndolo), echando mano de una dialéctica –en palabras de Deleuze– no de la contradicción o la contrariedad, sino de la rivalidad (de los antagonismos maniqueos, de las dicotomías, tan caros para el pensamiento occidental). Sin embargo, es en *El Sofista* mismo donde, (...) *a fuerza de buscar por el lado del simulacro y de asomarse hacia su abismo, Platón, en el fulgor repentino de un instante [¿cómo recuerdan estas palabras a Benjamin!], descubre que éste no es simplemente una copia falsa, sino que pone en cuestión las nociones mismas de copia... y de modelo*²¹. Platón es el primero en ulular la inversión del platonismo, lo mismo que todo sistema comporta en su misma construcción el aviso de su derogación.

Veamos. Las copias-ícono, aunque de segundas, están bien fundadas, garantizadas por la semejanza al modelo (una esencia interna, no externa simplemente, que va de la idea a la cosa), mientras que los simulacros están contruidos sobre una desviación esencial, una disimilitud perversa si se quiere (su pretensión parte por debajo –indica Deleuze– mediante una agresión, una subversión contra el ‘padre’, sin pasar por la idea²²). De ahí la potencialidad del simulacro, que no se limita a ser una copia de copia (lo artificial), una especie de semejanza infinitamente degradada o disminuida, sino que en él no hay semejanza. El simulacro es una imagen sin semejanza (terribles las travesuras del arte, entonces, para el sistema, pero perversas también las manipulaciones de éste en el *environment*...). Terrible la pérdida de la semejanza con Dios: *el catecismo, tan inspirado del platonismo, nos ha familiarizado con esta noción: Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza, pero por el pecado, el hombre perdió la semejanza, conservando sin embargo la imagen. Nos hemos convertido en simulacro, hemos perdido la existencia moral para entrar en la existencia estética. La observación del catecismo tiene la ventaja de poner el acento en el carácter demoníaco del simulacro*²³, escribe Deleuze. Terrible la capilla cuando abandona la semejanza dentro del orden canónico de la catedral, porque en ella los discípulos, los seguidores de Cristo, son abandonados antes de las cruentas palabras exhaladas en la crucifixión (‘Padre, ¿por qué me has abandonado?’). Terrible el asalto al orden natural darwiniano en ella. Barceló demiurgo. Y todo, simulacro. Platón no estaba nada desencaminado, porque (...) *hay en el simulacro un devenir-loco, un devenir ilimitado (...), un devenir siempre otro, un devenir subversivo de las profundidades, hábil para esquivar lo igual, el límite, lo Mismo o lo Semejante: siempre más y menos a la vez, pero nunca igual. Imponer un límite a este devenir, ordenarlo a lo mismo, hacerlo semejante; y en cuanto a la parte que se mantuviera rebelde, rechazarla lo más profundamente posible, encerrarla en una caverna al fondo del océano: tal es el objetivo del platonismo en su voluntad de hacer triunfar los iconos sobre los*

*simulacros*²⁴. ¿Encerrarla en una caverna, máscara sobre máscara, como la cueva del ala izquierda de la capilla? ¿Hundirla en una capilla bajo el mar? ¿Y si la capilla aflora en la superficie de la catedral, con su piel (mapa, territorio) cuarteada, abierta, expuesta? ¿Será que los que huyen de la representación son los propios hombres, son los discípulos los que abandonan la escena? Frente a la copia-ícono, al modelo platónico de lo Mismo (la valentía es valiente, la justicia es justa...; la definición por el mismo fundamento de la cosa), las profundidades de los fantasmas, su submundo de sombras inquietantes, como potencialidad, de Nietzsche. *Invertir el platonismo significa entonces mostrar los simulacros, afirmar sus derechos entre los íconos o las copias. El problema ya no concierne a la distinción esencia-apariencia o modelo-copia. Esta distinción opera enteramente en el mundo de la representación; se trata de introducir la subversión en este mundo (...). El simulacro no es una copia degradada; oculta una potencialidad positiva que niega el original, la copia, el modelo y la reproducción*²⁵. Cuando rompe sus cadenas y sube a la superficie afirma su potencia excluida, su carácter de fantasma, y la obra de arte (...) *aparece entonces realmente como experimentación (...)* y *la teoría del arte como reflexión de la experiencia real*²⁶. Es ahí donde nos sitúa- creemos- la capilla, en un mundo donde sólo las diferencias se parecen²⁷, como bien dice Deleuze, en un mundo fantasmático en el que no se prejuzga sometiendo todo a una identidad previa, en el que lo diferente, lo otro, lo dispar es la unidad de medida y la posibilidad de comunicación (es decir, existe la semejanza pero producida por el efecto externo del simulacro –se es semejante en no serlo-; existe la identidad pero lo diferente es su potencia primera). Ahí tiene sentido la polaridad warburgiana, ahí no existe sistema de semejanzas esenciales que perseguir, sino energías, potencialidades en sí mismas, corrientes eléctricas. Territorio desordenado y roto –fracturado por grietas- del anacronismo. Ya no hay –siguiendo a Deleuze- punto de vista privilegiado ni objeto común a todos los puntos de vista. No hay jerarquía posible²⁸. Como tampoco existe un punto de vista central en la capilla; si miramos de frente veremos a Cristo en el panel central, perdiendo los laterales, pero las cuevas de ambas esquinas se activan en ese momento, se insinúan y guían –o desguían- la mirada hacia los laterales y éstos la elevan hacia los vértices, donde la gran ola o *tsunami* la lanza precipitada y violentamente al suelo, completando un movimiento de elipse sobre elipse (capa tras capa de cebolla, universo).

¿Pero adónde nos lleva este simulacro, este movimiento interno que irrumpe en el exterior? Laclau escribe en una crítica amistosa a Agamben: (...) *el proceso de regulación social al que abre el camino la disolución de 'las reglas automáticas de inscripción' implica una pluralidad de instancias que estaban lejos de estar unificadas bajo una unidad singular llamada 'Estado'*²⁹. Porque en (...) *la sociedad existen esfuerzos constantes de refundación*³⁰, y cuando el simulacro sube a la superficie abre todo fundamento, el sistema se resquebraja por su movimiento, y las opciones de que la pluralidad rechazada, la otredad vilipendiada, se muestren ganan terreno en el mapa. Subiendo a la superficie el simulacro (...) *instaura el mundo de las distribuciones nómadas* [esos conceptos nómadas de Mieke Bal] *y de las anarquías coronadas. Lejos de ser un nuevo fundamento, absorbe todo fundamento, asegura un hundimiento universal* [tsunami del panel izquierdo de la capilla], *pero como acontecimiento positivo y gozoso, como defundamento: 'Detrás de cada caverna hay otra que se abre más profunda, y por debajo de cada superficie un mundo subterráneo más vasto, más extraño, más rico; bajo todos los fondos, bajo todas las fundaciones un subsuelo aún más profundo'*³¹,

señala Deleuze haciéndose eco de Nietzsche. ¿Qué razón tenía Barceló, entonces, en su necesidad de bajar a la profundidad del mar para crear la capilla, qué razón a mal-sacarla a la superficie! El simulacro revela la inalterabilidad de las máscaras; esas máscaras que se amontonan como desechos en la cueva de la izquierda de la capilla, tan barroca y excesiva, esos desechos que el *Ángelus Novus* amontona a sus pies en su paso por la historia.

**

Cuando en la capilla faltan los discípulos y las personas presentes en los milagros que se representan y aparece una multiplicidad de peces y frutos, ¿se nos está hablando de crisis de la representación tal vez? Deleuze escribe: *¿Quién habla y quién actúa? Siempre es una multiplicidad incluso en la persona que habla y actúa. Todos nosotros somos grupúsculos. Ya no hay representación, sólo hay acción, acción de la teoría, acción de la práctica en relaciones de relevos o redes*³². Grupúsculos de anonimato, de sujetos que no lo son. Giorgio Agamben, en *Lo abierto. El hombre y el animal*, menciona una Biblia judía del siglo XIII, sita en la Biblioteca Ambrosiana de Milán, cuya última escena es el banquete mesiánico de los justos en el último día. En ella el miniaturista representa a los justos con cabezas animales en lugar de semblantes humanos –imposible no evocar aquí las cabezas de peces que Barceló colocó sobre las esculturas de los difuntos en las tumbas del Palacio de los Papas de Aviñón en 2010-. *¿Por qué los representantes de esta humanidad llegada a su consumación se configuran con cabezas de animales?*³³, se pregunta Agamben. ¿Se alude a una extraña reconciliación del ser humano con su naturaleza animal? ¿Es –insistimos- otro ejemplo de la imposibilidad de la representación o bien apunta a una otra-representación?

Al mencionar la representación, hemos de tener en cuenta sus dos acepciones: la política (hablar por los que no tienen voz) y la filosófica o estética (dar imagen a la cosa). Cuando Deleuze señala la crisis de la representación, ¿qué acepción tiene en mente?, ¿a qué se refiere? Tal vez, antes que nada, se intente señalar la discontinuidad existente entre las dos interpretaciones (o usos) del término desde el punto de vista de las formaciones institucionales o estatales; es decir, la imposibilidad de las democracias representativas para hablar certeramente por aquellos ciudadanos de los que supuestamente son imagen. Laclau, por su parte, se interroga no ya acerca de la crisis de la representación, sino de su superación en el marco político: *¿Cuáles son las condiciones para la eliminación de todo tipo de representación? Evidentemente, la eliminación de cualquier forma de asimetría entre los sujetos políticos y la comunidad como un todo. Si la voluntad générale es la voluntad de un sujeto cuyos límites coinciden con los de la comunidad, no hace falta relación alguna de representación, pero tampoco la continuidad de la política como actividad relevante. (...) Pero, si tenemos una sociedad dividida internamente, la voluntad de la comunidad como un todo deberá ser construida políticamente a partir de la diversidad –constitutiva- primaria. En ese caso, la voluntad générale requiere la representación como un terreno fundamental de emergencia. Esto significa que cualquier ‘multitud’ se construye a través de la acción política, lo cual presupone la existencia del antagonismo y la hegemonía*³⁴. Evidentemente, nuestro mundo es el de la división y la divergencia, tal como los dos paneles de la capilla: a un lado los animales marinos, a otro los frutos, los panes y las ánforas del vino. Paneles antagonistas (los peces luchan, feroces; los frutos y panes se muestran

abiertos, exuberantes, ofrecidos), cuya diferencia sólo se atreven a romper dos sombras simiescas, dos monos que trastabillan por los márgenes superiores del panel derecho (entran en el reino de los frutos, en el Paraíso).

Rancière, al explicar la formulación de la comunidad de iguales moderna de Leroux ('amada' por el socialismo y el comunismo), subraya como parte de sus bases la comida fraternal de las arcaicas comunidades cristianas y una frase de la epístola XII de los Romanos: (...) *en tanto somos uno en el cuerpo de Cristo, somos también miembros los unos de los otros*³⁵. La comida fraternal aboca a la Eucaristía cristiana (el banquete mesiánico de los justos en el último día; la capilla consagrada a su celebración, por otra parte, donde se oficia la misa diaria), pero el problema surge a la hora de ordenar la comunidad de iguales ya que los carismas no se reparten equitativamente ni tampoco se aprecian de idéntica forma. *El problema de los carismas es el problema de la división del trabajo en el seno de la comunidad espiritual. (...) Los carismas no son igualmente útiles ni igualmente dignos de ser buscados. Se impone una clasificación. (...) 'Una parte (meros) manda y preside. Otra es conducida y dirigida. No seamos todos la lengua, ni todos profetas, apóstoles, intérpretes, etc.'* *La fórmula de la igualdad es aquella también de la jerarquía eclesial*³⁶. Pero, dentro de una comunidad de iguales, ¿cómo puede explicar el superior al inferior que, en realidad, no es igual, que es un subalterno sin que esta explicación no sea una trampa envenenada para la diferencia (puesto que comprender la explicación presupone –ineludiblemente–, como bien ve Rancière, la igualdad de las inteligencias)? *Cuando el superior debe explicar a los inferiores por qué son inferiores, la superioridad se arruina desde sus fundamentos. Ese decir supone una comprensión igual a su propósito. Designa otra comunidad que aquella que narra, una comunidad donde la igualdad es la ley*³⁷. Todo cae desde su base; si Platón hacía valer la justicia acudiendo a su propio fundamento (la justicia es justa); la superioridad se precipita al suelo al explicarse ante la inferioridad también por su propio fundamento y pone en evidencia el peligro que comportan los relatos, las imágenes, las explicaciones... Rancière continúa: *No es porque se sea útil a los iguales que se entra en su comunidad, es porque se es su semejante. Para ser contado entre ellos sólo hay que hacer una cosa: devolverles su imagen. El igual es aquel que porta la imagen de lo igual. Recomendarse a partir de su utilidad, jugar al juego de las funciones, es mantenerse en la desemejanza, en el rol de miembros que deben obedecer*³⁸. ¿Qué clase de desobediencia practica la capilla dentro de la catedral: el de sí misma, como espacio que se aparta de lo que forma parte, como un *locus* que se independiza desde la interioridad que lo acoge (la catedral como Moby Dick); el del arte respecto a su autonomía cuando nace comprometido por un encargo y designado como arte sacro; el del mismo régimen estético que crea relaciones y modos de estar en y con el mundo? Detrás de la comunidad cristiana de iguales (mejor dicho, lo que la sostiene) no está el ser útil a los semejantes, sino la obediencia de la cruz (en la capilla la interpretamos transmutada en pez espada), que es donde realmente se manifiesta –siguiendo a Rancière– la igualdad del querer del Padre y del Hijo, y en la que se asentaban las primeras comunidades monásticas (la regla de San Benito asigna el servicio de obediencia a todos los monjes; sus relaciones se establecen a través de ella). Y esto supone jerarquía; desigualdad; desemejanza. *La comunidad de monjes, la comunidad cristiana por excelencia, no está hecha de iguales sino de hombres que son esclavos unos de otros. Esta figura cobrará gran peso en la historia de la práctica y el pensamiento comunitarios. Parece poco adecuada para fundar la bella fraternidad*

socialista o comunista. Pero es más que apropiada para ser repetida bajo la forma del sacrificio –o suicidio– del militante igualitario renunciando a su nueva emancipación para entregarse en esclavitud a sus hermanos³⁹. Lo mismo que el paradigma occidental de comunidad (la república platónica) no es una sociedad de iguales sino de guardianes: (...) *no se funda en ninguna comunidad que detenten por igual: por el contrario, ésta se basa justamente en que no tienen como propio más que lo común*. Y Rancière –sagaz– prosigue sobre ella explicando el concepto de dominio de sí: *El dominio no se reflexiona, se ejerce. La extraña expresión de dominio de sí debe ser referida a su verdadero sentido: el gobierno del superior sobre el inferior, el mejor sobre el menos bueno, del alma sobre el cuerpo, de la inteligencia sobre las pasiones, de los guardianes sobre los artesanos*⁴⁰. El superior puede mentir por ‘utilidad’. El superior puede acudir al mito, contar relatos, escribir la historia. ¿Acaso Platón no hace lo propio cuando reconoce que cuenta una fábula falsa sobre la igualdad de los hombres, sobre su hermandad como hijos de la tierra, para que acepten de buen grado su lugar en la comunidad, la jerarquía establecida⁴¹? Hay que suponer la igualdad para poder explicar la desigualdad, como dice Rancière, pero esa igualdad que implica la noción misma de inteligencia para Jacotot forma una comunidad de seres emancipados, de iguales, pero no crea sociedad⁴². *La idea de igualdad es una construcción in adjecto. Al perseguirla no se hace más que contribuir al olvido de la igualdad*⁴³. El orden social es arbitrario y lo es sin razón o lógica inmanente alguna; el establecimiento de los roles y jerarquías obedece a una voluntad foránea, la del hombre que se impone como ley; es decir, no parte de una disposición primera y necesaria. De ahí que la desigualdad, la gradación de categorías, de la sociedad precise de una racionalización constante y tenga que ser narrada (contada, mostrada), explicada en todo momento y lugar para no dejar de consolidar la estructura social. Se trata, entonces, de una desigualdad actuante, activa, que no deja de reinterpretarse a sí misma para autoimponerse. Por eso, explica Rancière, (...) *se podrán emancipar tantos individuos como se quiera, jamás se emancipará una sociedad. Si la igualdad es la ley de la comunidad, la sociedad pertenece a la desigualdad. Querer instaurar la comunidad del trabajo o de la fraternidad es cubrir con el velo imaginario del Uno la división radical de dos órdenes y su nudo inextricable. La comunidad de los iguales jamás recubrirá la sociedad de los desiguales*⁴⁴. La desemejanza de las representaciones en la capilla rompe con las canónicas, pero no con la marca reconocible de Barceló, no rasga ese velo porque sería desembarazarse de su alternativa, de aparecer como otro-lenguaje respecto a la catedral, otra-narración respecto a las Escrituras desde su propia dinámica; sería una torsión impropia que echaría al traste la diferencia de lenguajes, la autoseñalación que ejercita la capilla con sus propias trampas y errores. La comunidad de los iguales jamás recubrirá la sociedad de los desiguales.

¿Qué representa un milagro, un acontecimiento extravagante, en una relación social, librado de su aspecto religioso? La desigualdad. La ‘necesidad del antagonismo y la hegemonía’. Y esa obligación de escuchar –de detenerse– que menciona Rancière si queremos comprenderlo (que no racionalizar, ¿cómo ordenar un hecho que rompe con toda lógica?). *La materialidad social no reside únicamente en el peso de los cuerpos, que se presta al discurso de la racionalización desigualitaria; ella misma puede estar a su vez atravesada por un querer decir que propone la comunidad presuponiendo el acuerdo en una forma específica, la de la obligación de escuchar. El ‘hay’ del acontecimiento reemplaza la facticidad del ‘ser-ahí en conjunto’. En el movimiento del acontecimiento*

que se vuelve a poner en juego y del texto que se vuelve a poner en escena, la comunidad de los iguales encuentra, por momentos, el medio de trazar en círculo sus efectos sobre la superficie del cuerpo social⁴⁵. Obligación de escuchar, el acuerdo tácito para que pueda acontecer la igualdad; voluntad de escuchar, de detenerse ante el cuerpo de Baduri, ante la obra de arte. Sin embargo, cuando Cristo realiza un milagro, obliga a detenerse, a ‘escuchar’. No se trata de un acontecimiento igualitario que conforme comunidad de iguales aunque lo parezca (todos somos hijos de Dios). Expresa la dicotomía, desemejanza interna, de la sociedad: los que pueden hacer cosas y los que no; los que pueden romper con las reglas (recrearlas) y los que las siguen. Mediante sus extrañas acciones satisface necesidades (multiplica el pan, llena las ánforas de vino); sacia de alimento (y no sólo físico, también espiritual mediante la palabra –el sermón de la Montaña–), y tanto subraya las posibilidades de romper con el hecho social en cuanto a su ordenamiento (todos somos hijos de Dios, lo que yo puedo tú puedes) como –indirectamente– no deja de asentarlos (marca la diferencia; él realmente puede, es el hacedor, los demás los seguidores). Pero en la capilla Cristo no aparece en plena acción, desarrollando sus milagros como un mago, como un ‘experto’, sino resucitado, una vez conformada su voluntad con la del Padre mediante la muerte en la cruz. Y las únicas señales de ello son sus cinco llagas. Heridas. Grietas. Las únicas huellas son su humanidad en un escenario en el que le rodean exclusivamente animales y frutos. Humanidad; igualdad. *Abí donde el triunfo proclamado del derecho y del Estado de derecho se cumple en la figura del recurso a los expertos, la democracia se encuentra llevada a su caricatura, el gobierno de los sabios*⁴⁶. Quién sabe. Tal vez el arte puede ser un *locus*, en el que a partir de la distancia y la diferencia, del no-lugar, se cree en lo social (...) *un principio de argumentación y un espacio polémico, un espacio donde pueda [cambiamos la conjugación del verbo para adecuarlo a la sintaxis de la frase, en el texto aparece en pasado; podía] jugarse la relación de lo semejante y lo desemejante, en el que la frase igualitaria se presente [también modificamos el tiempo de este verbo, lo cambiamos de pasado a presente] como sujeta a verificación (...) un lugar donde la unidad no existe sino en la operación de división*⁴⁷.

¿Puede el arte proceder de esta forma en el hecho social? ¿Cómo le afecta entonces dicha participación? Adorno entra al quite: *El doble carácter del arte, como autonomía y hecho social, repercute constantemente sobre el campo de su autonomía. (...) Los antagonismos no resueltos de la realidad se reproducen en las obras de arte como problemas inmanentes a su forma. Eso, y no la trama de momentos objetivos, es lo que define la relación del arte con la sociedad. (...) La obra se encuentra emparentada con el mundo gracias al principio que la opone a éste. (...) El arte es la antítesis social de la sociedad*⁴⁸. Es la fuerza de su diferencia (esa distancia señalada por Rancière; estar ‘en contraste de’ la palabra según Wittgenstein; en ‘oposición’ para Adorno) lo que lo vincula al mundo y –precisamente– le permite cuestionarlo; es la potencia de su negación de la imagen como icono, su constante varapalo al imaginario, la que no deja de generar ‘imagería’ y, por eso, le posibilita señalar el uso de la imagen que establece el *environment*. Pero ¿cómo un antagonismo social irresuelto termina repercutiendo en la forma de una obra? ¿Se trata de que un hecho social abstracto se formalice en ella (y aquí ‘invocamos’ al formalismo adorniano), se represente y se convierta en su contenido de una forma abstracta o figurada? La propuesta de esta segunda pregunta nos

parece excesivamente oclusiva para la relación del arte con lo social; éste pasaría a ser un testigo más, ya fuese asentando o denunciando la hegemonía o *statu quo* en función de la postura política del artista. ¿Renunciamos a las palabras de Adorno? Las viejas formulaciones –leídas de otra forma– tienen de bueno que pueden arrostrar nuevas visiones sobre el tiempo pasado y presente, y con Adorno –aunque no le exima de sus ‘desencuentros’– suele suceder que olvidamos que es la música (la atonalidad de Schönberg) lo que frecuentemente tiene en mente a la hora de escribir sobre arte. Y si hay un arte confinado por la historia es la composición musical. Buck-Morss escribe: (...) *la composición es en sí misma historia. El sentido de cada efímera nota al mismo tiempo determina y es determinado por aquella que ha sido y aquella que vendrá. (...) De ahí la afirmación [se refiere a Adorno]: la historia no es exterior a la obra*⁴⁹. Y aclara: (...) *lo distintivo de la estética materialista de Adorno era el argumento de que la validez, la verdad de la música, no residía en la intención política consciente del compositor (...). Así como Benjamin descubría afinidades entre el misticismo y el materialismo, así Adorno encontró una convergencia estructural [el subrayado es nuestro] entre esta lógica musical interna y una comprensión crítica marxista de la realidad de la sociedad contemporánea*⁵⁰. Una comprensión crítica que se basaba también en la concepción de Lukács acerca de la relación entre forma e historia: (...) *la forma literaria no es un principio ordenador subjetivo, atemporal y abstracto, sino que era en sí mismo contenido, un reflejo de las condiciones históricas objetivas*⁵¹ (por ejemplo: la estructura de las novelas de Kafka refleja el mundo opresivo y reificado del siglo XIX). Tal vez haya que ensayar una lectura de Adorno a contrapelo⁵², como propone Andreas Huyssen, porque no muy lejos de la críptica sentencia adorniana se encuentra la también compleja de Rancière acerca de (...) *la existencia de cierta relación entre el pensamiento y el no pensamiento, la presencia del pensamiento en la materialidad sensible*⁵³, con la que se insinúa que en la obra resuena el pensamiento no ya en la forma sino en la propia materia. ¿Quiere decir Rancière que la obra nos piensa y mira? ¿Que el artesano (y por ende, el artista) durante su tiempo de trabajo también ‘formula’ pensamiento, que no es un mero sujeto sometido a la maquinaria productiva? Por su parte, Didi-Huberman señala: (...) *la psique en la historia deja huellas. Se abre un camino y deja su impronta en las formas visuales*⁵⁴, y es por esto –explica– que la historia del arte, de las imágenes, terminó siendo central para el conocimiento. Pero ¿qué huellas son esas? A ellas –continúa– se refiere la noción warburgiana de *pathosformel* o dinamograma (una impronta anacrónica de energía, *pathos*, que dota de significado al gesto y a la forma en la imagen) y que él mismo describe como (...) *un rasgo significante, un trazado en acto de las imágenes antropomorfas del Occidente antiguo y moderno: es por lo que la imagen late, se mueve, se debate en la polaridad de las cosas*⁵⁵. Y, en el mismo sentido, Griselda Pollock apunta: *La imagen para Warburg no era meramente una representación visual; era una fórmula de pensamiento-sentimiento que compartía los conflictos que forman de manera distintiva la conciencia humana. (...) Giorgio Agamben define la fórmula de sentimiento de este modo: ‘en el cual no es posible distinguir entre forma y contenido ya que designa un entramado indisoluble de su carga emotiva y fórmula iconográfica*⁵⁶.

Por eso, los antagonismos sociales encuentran su eco en la obra pero no podemos supeditarlos exclusivamente a la forma; es todo el entramado de la obra lo que late, lo que responde –con un hambre voraz– a su tiempo y a la historia. Se trata –para nosotros– de que los conflictos sociales forman parte ineludible del centro de lo humano, de esa zona del intervalo que Warburg rastrea-

ba en las imágenes, donde surgía el modo simbólico del pensamiento tras pasar de un estadio en la evolución humana en el que se daba una respuesta previa e inconsciente a las imágenes de la memoria y otro en el que éstas se guardan ya como signos o símbolos. Es en esa zona de penumbra del intervalo, ese espacio del pensamiento no-pensamiento (es decir, pensamiento sin formular pero presente) donde la obra se impregna –si podemos decirlo así- del inconsciente colectivo de su propio tiempo, de sus acontecimientos –sin entrar, lo reconocemos desde luego, en el compromiso político o no del autor-, algo que no puede dejar de reflejarse en su forma misma. Se trata –a escala de los procedimientos en historia del arte- de superar la contraposición –como explica Agamben- entre la (...) *historia como estudio de las ‘expresiones conscientes’ y la antropología como estudio de las condiciones inconscientes*⁵⁷. Se trata de reconocer que (...) *la iconología del intervalo se resiste a reducir a ejercicios puramente formales al arte, pero también se opone a reducir sus significados a la ilustración de historias preconcebidas y sujetos (iconografía). El intervalo –el espacio estéticamente producido del pensamiento o la reflexión- hace referencia a lo humano concebido como psicológico pero también como entidad simbólica, pensamiento y sentimiento, creando y produciendo significados y afectos*⁵⁸. La imagen artística no se queda en su ser especular ni se acota en sus dimensiones icónicas: sin abandonar su ser imagen –sin renunciar a él, sino valiéndose, precisamente, de sus carencias más que de sus cualidades (partiendo de la base de que es construcción, visibilidad) –se asalta a sí misma, capaz de explorar la realidad por todo lo que la opone a ella, por esa resonancia de lo real que encontramos en ese margen mismo de su propia inconexión o desajuste con la mirada-; de ahí que lo ajeno –lo extraño al arte como disciplina- le vaya bien; de ahí que éste sea un filósofo capaz, un testigo que sabe dismantelar las narraciones y mirar, fisgonear, ya sea arriba o abajo, a la derecha o la izquierda; situarse enfrente del mundo desde dentro de él, desde sus extremos, aunque eso suponga inestabilidad; fricción consigo mismo (sus supuestos ‘valores preciosistas’); aunque terminemos cayéndonos de la silla.

Nada de quedarnos sólo con la forma; la capilla es una sublevación contra ella sin abandonar un estilo propio, sino adentrándose cada vez más en él, perdiéndose en un terreno que se cree conocido pero que resulta cada vez más extraño conforme se recorre. Un territorio de fantasmas y simulacros. Porque la fuerza plástica recoge el golpe que asesta la historia personal y colectiva. Didi-Huberman escribe aludiendo al sentido del golpe en Nietzsche y a la *pathosformel*: *El hombre no olvida nada de su ‘dolor originario’. Pero lo transforma todo. (...) Se trata, por tanto, en esta ‘fuerza plástica’, de acoger una herida y de hacer participar a su cicatriz en el desarrollo mismo del organismo. Se trata, igualmente, de acoger una ‘forma rota’ y de hacer participar su efecto traumático en el desarrollo mismos de las formas contiguas*⁵⁹. Formas rotas, cicatrices, heridas. Barceló insistiendo una y otra vez sobre sus propias formas, sobre sus errores. La capilla que se cuece a trozos, fragmentada.

**

Por eso, hemos de irnos al extrarradio, la propia capilla lo exige para ser vista, desmontada porque, como Dostoyevski comprendió durante su destierro en Siberia, (...) *la vida tal vez posee ciertas dimensiones que no tienen cabida en la historia (...)*⁶⁰, y la capilla de Barceló no casa muy bien –en principio- ni con el arte actual ni con el arte sacro que la rodea, lo mismo que esa disiden-

cia que se formula aparte en la imagen artística no coge en el espejo de la imagen afín al sistema, preciosa y eficaz. (...) *Es preciso apartarse de la historia para poder observar los límites y las restricciones de la existencia histórica*⁶¹, como nos explica Földényi y como también entiende Barthes cuando escribe: *La historia es histórica: sólo se constituye si se la mira, y para mirarla es necesario estar excluido de ella*⁶². Sólo saliéndonos de la historia podemos reconocer cómo opera, qué es, a qué normas y servidumbres se atiene: VERLA. Eso sí, siempre que antes reconozcamos que su historia se corresponde con nuestra esquizofrenia. Warburg señala: *Toda la humanidad es eternamente y en todo momento esquizofrénica*⁶³. De ahí que para reconocerse como ser no sirva la inscripción en ella, de ahí que, para ver, las imágenes que nos da se ‘queden cortas’, resulten miopes, porque *la prueba de la propia existencia no puede limitarse a los criterios de la existencia histórica*⁶⁴, lo mismo que cualquier disciplina no puede decirse a sí misma valiéndose únicamente de sus recursos (así sólo se crea doctrina), lo mismo que la imagen no es testigo sin acabar primero con su ser imagen o iconicidad. El formulario, y la mirada que lo inviste –por su mismo carácter de registro–, no lo recoge todo: existen ademanes y construcciones humanas que no se avienen al dato, que se sustraen a dichos patrones. Es posible que en los destiempos y en los desaciertos (fuera de sus narrativas), las imágenes sepan ser otras, manifestarse de una forma abrupta para decir algo aún sin recoger, o bien –sencillamente– para sacar a la palestra lo que se dice y cómo se dice, lo que se muestra y cómo se muestra; las imágenes pueden ponerse en pie, enfrentarse a la supuesta lógica que precisan, y descubrir la mascarada (pitanza para el ojo, como dice Lacan). Y lo hacen cuando menos se espera, tal vez en una capilla dentro de una catedral si miramos de cierta forma, si a la exigencia de mirada construida que el recinto catedralicio reclama (y también –en una simple lectura– la capilla como ‘obra docta’ que se inscribe en ella) enfrentamos la necesidad de nuestro ojo animal, ojo cuchillo, capaz de rasgar y traspasar esa mirada. ¿Qué vemos al contemplar la capilla con ese ojo que se nos echa encima y nos coge la mano para clavar su daga? ¿Se rebela la capilla contra su ser obra lo mismo que nuestro esclavo y nuestra anguila en su lucha? (...) *Uno puede rebelarse incluso contra el resultado de la multiplicación de dos por dos (...)*⁶⁵, se dijo Dostoyevski cuando leyendo a Hegel se descubrió apartado de la historia. (...) *Se puede soñar no sólo contra la lógica, sino también contra el propio pensamiento*⁶⁶, agrega Clément Rosset en ese bucle temporal en el que deseamos hallarnos. Y la capilla permanece en la catedral, perteneciendo a ella, pero sin dejar de ser extraña. Un hueso atragantado.

En esa rebeldía, en ese sueño ilógico de Rosset, las coordenadas espaciotemporales de la capilla se sitúan fuera de la historia; es decir, de lo esperado (no corresponden al lugar en el que se inscriben; disienten de él) al romper con el lenguaje de la catedral; al situarse a contrapelo de ella. Se trata de la desavenencia de la posición ranciérian, que se proyecta en la intromisión salvaje del cuerpo de la capilla en la catedral, porque ésta disiente constantemente del contenedor catedralicio desde una relación que ejerce en sí misma una primera separación: la distancia que se da entre la piel cerámica y la piedra medieval en una superposición mantenida en paralelo, en el aire, sin asentamiento, y que no es otra cosa que la puesta en crítica de su propia forma de presentación, del escenario escogido (la catedral) y de su singularidad de espacio sin base, sin terreno (como las au-

sencias del mapa, como las bases espectrales de nuestro yo). Un espacio suspendido, ese que Didi-Huberman solicita diferente y extraño para que pueda operar el arte: (...) *un lugar para perderse, un camino que no conduce a ninguna parte*⁶⁷. Un camino en penumbra tal vez (pedregoso como el de Port Bou); es decir, fantasmático, recreado en su *illusio*, sin miradas impuestas. Un espacio, por eso, autónomo -aun a sabiendas de todas sus deudas- en el que la imagen y la forma de mirar no sean correlativas (adscritas la una a la otra); donde ambas encuentren ‘palabras nuevas’ que las sepan decir sin traicionarlas en exceso, sin alejarlas de esa forma justa filosóficamente que reclamaba Wittgenstein; palabras efervescentes, rabiosas de pensamiento, que –según Gerard Vilar- deben poner en movimiento *la fuerza literaria de la filosofía, además de su fuerza analítica*⁶⁸, para poder nombrar y escribir el arte actual. ‘Palabras otras’, alocadas, capaces de registrar ese otro modo de ver que comienza por (...) *una perturbación de las relaciones normales entre los textos y las formas visibles, entre la poesía y las artes llamadas plásticas, entre la palabra y el silencio*⁶⁹. ¿Qué tipo de perturbación es ésta tan sinuosa? Ni más ni menos que ese deslizamiento de estar mal sentado; un mirar al trasluz de la imagen o –si se quiere- a hurtadillas desde sus vértices (en la identidad que se arroga a sí misma como imagen y –en su caso- obra de arte); una forma anacrónica de ver, pensar y escribir sobre arte perdiendo pie constantemente, tal como Robbe-Grillet sostiene acerca de la escritura de Barthes debido a su sinuosidad literaria (esa factor literario que posee la filosofía y que Vilar considera necesario en relación al arte). Se trata de perder base (territorialidad), sospechar de uno mismo y de lo que se escribe, deshacerse de los elementos propios y lugares comunes de la disciplina, esos que dotan de majestuosa identidad a la imagen; se trata de eliminar certezas y sinsentidos, desestabilizar fingiendo estabilidad. Porque hablar de arte es perder pie, sentir que el suelo (la certidumbre) se escapa bajo los términos con los que queremos ceñirlo. El arte es el saber que puede permitirse soñar sus pesadillas; no se asusta. Espectro, fantasma fisgón, la imagen artística se escapa de entre las palabras debido a que es pensamiento activo llevado a la acción; pensamiento abstracto definido no mediante conceptos o formulaciones mentales, sino por medio de lo visual y lo plástico, y ahí siempre queda cierto poso de rastro, de huella humana (de MANO), como bien sabía Warburg. Por eso, la necesidad de un espacio donde encontrar palabras otras, palabras poco hechas o subdesarrolladas (poco crecidas en su identidad de término que clasifica) para poder decir la imagen y nombrarla, para abrir -como los topos- galerías múltiples, grietas in(consecuentes), donde –paradójicamente- podamos reconocer dónde nos encontramos; cómo miramos. Nuestra capilla ‘asaeteada’ –como San Sebastián por su flechas- por grietas. Por eso, la pintura. Su *locus*.

Insistimos, es en el extremo de la silla, en el margen/extrarradio de la historia y del arte, donde podemos ser conscientes de nuestra banalidad, de nuestro propio punto de incertidumbre y subdesarrollo -aquel al que nuestro imaginario nos somete, aquel que encuadra (recorta) la imagen a pesar de nosotros-. Porque ese esclavo rebelde y esa anguila contra el pulpo forman parte de nuestro yo; están en la historia de nuestro ojo y por eso se nos aparecen. Son nuestro desierto, nuestros fantasmas (¿qué diría Lacan de ellos?). Alain Finkielkraut recoge de Deleuze y Guattari la siguiente imagen sobre Kafka: *Escribir como un perro que cava su agujero, una rata que construye su madriguera. Y, para ello, encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto*⁷⁰. Ese agujero lacaniano que nos espera en el cuadro. ¿Nuestro imaginario no es la jerga con la que miramos? ¿La imagen no ha llegado a convertirse en un icono

que traduce su propia 'iconicidad'? ¿No la hemos convertido en un fetiche que no hace sino señalar nuestro punto de ensamblaje, de conformidad oculta con el *establisment*?

Nuestro imaginario es ese ojo que no ve pero sigue mirando del que habla Földényi, un ojo comprometido con la realidad desde posiciones excesivamente racionalistas, que bien puede equipararse a esa mirada que nos arroja la caja de sardinas lacaniana y que nos hace intuirnos contemplados sin ser vistos. Pero ¿qué ocurre cuando nuestro saber no coincide con nuestra visión, cuando la imagen se rebela? ¿Qué sucede cuando una anguila lucha contra un pulpo y en ella proyectamos el *Esclavo rebelde* de Miguel Ángel? ¿Nos equivocamos? Tal vez, tal vez debamos hacerlo, atropellar nuestro ojo, acribillar nuestra mirada. Nietzsche decía: *La verdad es un tipo de error sin el cual una determinada especie de seres vivos no podría vivir*⁷¹. ¿Y esa clase de error no se corresponde con la afirmación de Castoriadis acerca de que la historia y la sociedad también están construidas por un imaginario instituyente paralelo a la imaginación creadora del individuo?

Quizá a nosotros nos ayude más la no-verdad, la fantasmagoría, para poder vislumbrar las analogías entre la realidad y la imagen, para sacar de quicio nuestro imaginario. Así probablemente no podamos *trazar la fisonomía de cada error*⁷², como dice Wittgenstein respecto de la filosofía, pero sí intuirlo como tal dentro de la niebla de nuestra propia incertidumbre, porque esa falsa analogía tan perjudicial para dar sentido y, sin embargo tan estimulante para perseguirlo, también es válida para sacar a relucir el imaginario, varearlo como a una alfombra a la que se quita el polvo. *El efecto de una analogía falsa introducida en el lenguaje: significa una lucha e intranquilidad constantes (casi un estímulo constante). Es como si una cosa pareciera ser un hombre desde lejos, puesto que no percibimos nada determinado, y de cerca vemos que es una tueca. Apenas nos alejamos un poco y perdemos de vista las explicaciones, se nos aparece una forma; después de esto, si miramos de cerca vemos otra; a continuación nos alejamos de nuevo, etc., etc.*⁷³ ¿No recuerda esta confusión al imaginario mismo? Y es más ¿no opera de forma parecida el arte, no es éste el poder de su acusación? Didi-Huberman suscribe algo parecido recordando el pasaje de una carta de Dubuffet: (...) *y una vez que quise pelar una cebolla, quité la primera capa, luego la siguiente y así sucesivamente hasta que me di cuenta de que iba a quitar todo y que ya no quedaría cebolla alguna, ya que una cebolla sólo está hecha (...) de envolturas sucesivas que finalmente no envuelven nada en absoluto. Eso no impide que una cebolla sea algo existente. (...) Por lo demás puede decirse de todas las cosas que, en general, no están allí donde se las busca. El arte tampoco está donde se lo busca, sino ahí cerca, debajo de vuestras narices*⁷⁴.

El arte posee el efecto de enseñar/mostrar sin realmente hacerlo, como la cebolla (imagen típica de Barceló), porque –paradójicamente– no obedece a la descripción de la cosa, no se atiene al lenguaje de lo que muestra, sino a su presencia y ésta –por encima de todo– es una sombra, una ficción, que socava la imagen reproducible, aquella que se dice cierta y verdadera, esa cuya autenticidad pasa –precisamente– por ejercer sobre sí misma (y desde sí misma) la coerción implícita al código del sistema desde una doble perspectiva: reproduciendo lo visible (el gesto conocido) y siendo identitaria icónicamente; es decir, una marca que se manifiesta siempre la misma y de idéntico modo, sin dejar resquicio para que brote una nueva raíz significativa en ella, otra posibi-

lidad de presentación; sin abrir espacio a que un esclavo pueda desdibujarse en una anguila, en un sinsentido de sí mismo. Ante estas marcas o logotipos todo nuestro ser clama por imágenes que fracasen, inciertas, que choquen contra el sistema aunque se rompan. Imágenes capaces de acercar esa verdad que, para Castoriadis (como mencionamos anteriormente), *no es correspondencia, no es adecuación; es el esfuerzo constante por romper la clausura en la que estamos y de pensar algo distinto; y de pensar no ya cuantitativamente, sino más profundamente, de pensar mejor. Ese movimiento es la verdad. Por eso hay grandes filosofías que son verdaderas, aunque sean falsas, y otras filosofías que pueden ser correctas pero que no tienen el menor interés*⁷⁵. Como también hay maravillosos cuadros que son grandes mentiras verdaderas. ¿No escribió Van Gogh a su hermano que deseaba hacer cuadros imperfectos y estrambóticos que se convirtieran en mentiras más verdaderas que la propia verdad? Falsa analogía verdadera la del esclavo y la anguila. Nosotros no buscamos la verdad como una construcción completa que viniendo de fuera (es decir, no originada por el acto creativo humano) ordene y catalogue la realidad que nos es dada (física y psíquica, exterior e interior). Buscamos los cortes, las líneas de sombra y fuga por las que escapa lo que vemos, intuyendo cierto sentido explosivo, una especie de saber alocado que no se quiere como saber, una filosofía-violenta por su fuerza y pulsión- que por encima de todo esté desarmada de filosofía.

Por eso, rastreamos como un topo miope que cava y cava sin dejar de encontrarnos por un instante con nuestro yo de fracaso, tercermundista, en el que la mirada formularia –agente de la narración política- deja lagunas, no-lugares, lo mismo que la Historia. Y es que hay fragmentos –pasajes de veladura- que no son recogidos por el relato oficial ni por la imagen que la acompaña o la suplanta. Hay huecos que –por el mero hecho de ser ‘saltados’, ignorados- ponen en entredicho el lleno perfecto del discurso. ¿Qué imágenes esconden las que nos llegan? ¿Existen otras imágenes detrás de ellas? Tal como *el Nuevo Mundo y el Tercer Mundo han sido los sucesivos nombres inciertos que eufemísticamente han designado ese no-lugar de la Ilustración o la Modernidad*⁶, como indica Subirats, el imaginario sociocultural –que no es otro que un fantasma del personal- destierra de nuestro campo de visión ese vértice del territorio no recogido por el mapa y falto de geografía que es la imagen cruda –poco hecha- para el ojo. ¿Acaso el exceso de velocidad –la fugacidad- a la que se somete no la desvirtúa, no impide que la retina la atrape para poder marcar cierta distancia (disidencia) y verla realmente? La imagen cruenta, la imagen artística, se nos aparece como ese lugar sin inscribir en el registro, un territorio que la Historia decide no recoger en el mapa por su supuesta falta de importancia, tal como Hegel –según Földényi- definió Siberia y África, zonas desérticas convertidas en un doble páramo al negárseles su visibilidad, tal como esas zonas de nadie entre Sudán, Etiopía y Kenia donde fueron desplazados miles de niños en la guerra de Sudán o cualquier reducto en el que se acinen hoy los supervivientes de las guerras. ‘Desiertos en los que no hay nadie’. Espacios negados en los que –inevitablemente- el ser se pierde. *Sólo soy libre por lo que me supera (trasciende): sólo me encuentro a mí mismo allí donde al mismo tiempo me pierdo*⁷⁷, escribe Földényi. Y si es así, ¿en qué medida somos capaces –recogiendo sus palabras- de experimentar nuestra libertad o lo ilimitado (la imagen cruenta, la imagen artística) dentro de nuestra existencia limitada (imaginario)? ¿Podemos ser hoy rebeldes? Es la imagen que nos excluye la que puede –en realidad- acoger nuestra mirada; es la imagen que desiste de ser icono y niega el ojo que lo construye la que puede seguir viendo, porque es la imagen que falta, la

‘imagen falsa’ –desde su incumplimiento respecto a la virtud y función con la que el poder o el sistema la requiere-. Aquella que no es válida porque no construye historia (imaginario) y que se invalida y aparta de los registros, como Siberia y África para Hegel, como las imágenes cruentas de la capilla, que rompen con las ortodoxas y las canónicas, fieles –sin embargo- al propio estilo de Barceló porque éste termina siempre por imponerse, como una fatalidad: (...) *El estilo va quedando ahí como una fatalidad. Se destila poco a poco, pintando*⁷⁸.

Una imagen así puede ser testigo de lo real porque es la ausencia de los territorios ignorados –los no recogidos- la que realmente construye el mapa, hace geografía (sólo hay que verificar si conocemos el mapa o nos aporta algo ignorado; comprobar qué ve la imagen); eso sí, en un punto de no partida, en una instancia falta de terreno, construida a base de espectros y sombras, de desavenencias. ¿Por qué puede señalar lo real? Porque altera, irrita profundamente. *Sólo se puede excluir aquello que nos ha afectado por dentro*⁷⁹, vuelve a decirnos Földényi (Hegel rechazó África porque en ella veía las zonas oscuras de la infancia, el espanto de la oscuridad que lo desarmaba internamente). Imágenes falsas que no operan, no conducen significado por los códigos canales culturales admitidos; de ahí su falsedad para el código cultural, su falta de eficacia. Falsas porque, como esas puertas traseras así denominadas (puertas falsas), conducen a la parte de atrás de la casa. Una puerta de entrada ubicada normalmente casi en línea paralela con la principal y que permitía el acceso directo a la zona de trabajo (patio, corrales, establos) sólo usada por los íntimos del hogar. La imagen falsa –como la puerta trasera- nos conduce directamente a la zona de elaboración del imaginario, del engranaje sociocultural; un espacio donde identificar los significantes debajo de los significantes, ese que abre la cebolla capa tras capa (la superposición de superficies de las imágenes que nos rodean); el sentido intransferible que sólo cada espectador puede encontrar. Imágenes que ponen en entredicho el brillo del sistema porque cualquier zona de trabajo puede manchar, ensuciar y mostrarnos –a fin de cuentas- la mancha en el cuadro que somos como dice Lacan; porque los territorios menores, no tenidos en cuenta por su falta de civilización para ser testimonio de la historia, delatan precisamente la merma de civilización que los aparta. Wajcman escribe: *Cuando se pretende verlo todo y hacer verlo todo, cuando se alimenta sin pausa la creencia de que se puede ver todo, de que todo puede verse, esto señala más bien al arte la tarea de hacerse mancha, de introducir un poco de opacidad, de arrojar un poco de sombra y de turbiedad en la ilusión de transparencia. Lo que él hace*⁸⁰.

Y esto es realizable en la capilla, precisamente, a pesar de ella misma. Es decir, yendo contra ella, contra su pronta y fácil identificación como ‘obra de Barceló’, no cayendo en una contemplación entusiasmada y extática que la recluya en su aura (no podemos ignorar hoy en día que una marca triunfalista –sea del tipo que sea- proyecta una luz reificada e iridiscente, un halo divino, que puede interpretarse como aura y que los iconos –fetiches- la mantienen en este sentido; que la catedral es un terreno religioso, de culto, bien abonado para ello además). Todo lo contrario: es inquiriéndola, poniéndola en crisis, haciendo de ella un comentario crítico (esa segunda parte necesaria en toda obra de arte según Benjamin), que la capilla despliega toda su potencialidad (como el sofista muestra todas sus artimañas cuando Platón lo persigue) y podemos comprenderla, verla. Se trata de verla ‘a pesar de ella misma’. Verla como esas imágenes que no saben decir lo

que dan a ver, como Barthes escribía sobre la fotografía, porque hay en ellas algo que urge y que escapa de la retina atropelladamente, algo indecible que –de forma inevitable- queda fuera de la ralentización que conlleva todo enunciado, todo pensamiento escrito.

¿Qué hay de urgente en la capilla? Tal vez nuestro propio ojo, nuestra necesidad de pensamiento en un terreno que aboca –contrariamente- al seguimiento fiel (culto religioso). Pero ¿sólo en eso estriba su urgencia? *Todos mis cuadros son producto de muchas ideas contradictorias pero, sobre todo, generan ideas. Hay grandes artistas que admiro mucho, como los minimalistas en los que su trabajo es el resultado exacto de una idea precisa. Ahí está la diferencia. Mi pintura produce ideas y no es consecuencia de ellas, dice Barceló*⁸¹. ¿Avisa acaso la capilla del peligro de las ideologías en un territorio –precisamente- abocado a doctrina? Sospechamos. De ahí, de nuevo, la sed de palabras nuevas, efervescentes, de ahí el sinsentido en el que operamos. Necesitamos palabras, tal vez las mismas, las de siempre, pero de otra forma (como la historia). Ahí se halla –en parte- el interés de muchos artistas contemporáneos por trabajar la palabra como forma contenedora sin más (Plensa, Jaar y todos los herederos en cierta medida del arte conceptual), algo que nunca ha realizado Barceló, abocado de lleno al cuerpo y la materia de la pintura, y de materiales que –como ella- ensucian, manchan (cerámica, arcilla, tierra) y eso cuando escribe, es un lector voraz y ama la poesía. ¿Será que sus frutos y animales son su texto, que las grietas son sus ‘renglones torcidos’?

Nos detenemos un instante. Y una imagen nos caza: vemos a Barthes al borde de la silla, a punto de caerse, atendiendo –solicito- a su madre enferma sin perderse absolutamente nada de esa escena pero sin verse en ella. Sin poder encontrarse. Y es una pantalla imaginaria la que nos lo muestra.

Notas bibliográficas

- 1.- Barthes Roland. *Diario de duelo*, Paidós. Barcelona, 2009. Pág. 50.
- 2.- Barthes Roland, *Diario de duelo*. *Op. Cit.* Pág. 93.
- 3.- Rancière Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona, 2005. Pág. 17.
- 4.- Wittgenstein Ludwig. *Filosofía. Secciones 86-93 del Big Typescript*. Editorial Cuadernos de Pensamiento. Oviedo, 2007. Pág. 68.
- 5.- Tisseron Serge. *El misterio de la cámara lúcida*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 2000. Pág. 145.
- 6.- Lacan Jacques. *El seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós, Lanús (Argentina), 2008. Pág. 119.
- 7.- Platón. *La República o El Estado*. Espasa Calpe. Madrid, 1995. Pág. 136.
- 8.- Platón. *Op. Cit.* Pág. 418.
- 9.- Platón. *Op. Cit.* Pág. 419.
- 10.- Platón. *Op. Cit.* Pág. 420.
- 11.- Platón. *Op. Cit.* Pág. 405.
- 12.- Platón. *Op. Cit.* Pág. 409.
- 13.- Platón. *Op. Cit.* Pág. 409.
- 14.- Platón. *Op. Cit.* Pág. 408.
- 15.- Platón. *Op. Cit.* Pág. 140.
- 16.- Platón. *Op. Cit.* Págs. 152 y 153.
- 17.- Platón. *Op. Cit.* Pág. 148.
- 18.- Deleuze Gilles. *Lógica del sentido*. Paidós. Barcelona, 2011. Pág. 295.
- 19.- Deleuze Gilles. *Op. Cit.* Pág. 296.
- 20.- Deleuze Gilles. *Op. Cit.* Pág. 296.
- 21.- Deleuze Gilles. *Op. Cit.* Pág. 298.
- 22.- Deleuze Gilles. *Op. Cit.* Pág. 299.
- 23.- Deleuze Gilles. *Op. Cit.* Pág. 299.
- 24.- Deleuze Gilles. *Op. Cit.* Págs. 300 y 301.
- 25.- Deleuze Gilles. *Op. Cit.* Págs. 304 y 305.
- 26.- Deleuze Gilles. *Op. Cit.* Pág. 303.
- 27.- Deleuze Gilles. *Op. Cit.* Pág. 305.
- 28.- Deleuze Gilles. *Op. Cit.* Pág. 305.
- 29.- Laclau Ernesto. *Debates y combates. Por un nuevo horizonte de la política*. FCE. Buenos Aires, 2008. Pág. 122.
- 30.- Laclau Ernesto. *Op. Cit.* Pág. 115.
- 31.- Deleuze Gilles. *Op. Cit.* Pág. 306.
- 32.- Spivak Chakravorty Gayatri. *¿Puede hablar los subalternos?* MACBA. Barcelona, 2009. Pág. 55.
- 33.- Agamben Giorgio. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Pre-Textos. Valencia, 2010. Pág. 12.
- 34.- Laclau Ernesto. *Op. Cit.* Págs. 132 y 133.
- 35.- Rancière Jacques. *En los bordes de lo político*. La Cebra. Buenos Aires, 2007. Pág. 91.

- 36.- Rancière Jacques. *En los bordes de lo político. Op Cit.* Pág. 96.
- 37.- Rancière Jacques. *En los bordes de lo político. Op Cit.* Pág. 97.
- 38.- Rancière Jacques. *En los bordes de lo político. Op Cit.* Pág. 97.
- 39.- Rancière Jacques. *En los bordes de lo político. Op Cit.* Pág. 100.
- 40.- Rancière Jacques. *En los bordes de lo político. Op Cit.* Pág. 101.
- 41.- Platón. *Op. Cit.* Págs. 176 y 177.
- 42.- Rancière Jacques. *En los bordes de lo político. Op Cit.* Pág. 109.
- 43.- Rancière Jacques. *En los bordes de lo político. Op Cit.* Pág. 109.
- 44.- Rancière Jacques. *En los bordes de lo político. Op Cit.* Págs. 112 y 113.
- 45.- Rancière Jacques. *En los bordes de lo político. Op Cit.* Pág. 116.
- 46.- Rancière Jacques. *En los bordes de lo político. Op Cit.* Pág. 118.
- 47.- Rancière Jacques. *En los bordes de lo político. Op Cit.* Pág. 115.
- 48.- Didi-Huberman. *La emoción no dice yo. Diez fragmentos sobre la libertad estética.* PP. 39-67. Pág. 53, en VV. AA. Alfredo Jaar. *La política de las imágenes.* Metales Pesados. Santiago de Chile, 2008.
- 49.- Buck-Morss Susan. *Origen de la dialéctica negativa. Op. Cit.* Págs. 122 y 123.
- 50.- Buck-Morss Susan. *Origen de la dialéctica negativa. Op. Cit.* Pág. 58.
- 51.- Buck-Morss Susan. *Origen de la dialéctica negativa. Op. Cit.* Págs. 123.
- 52.- Huysen Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo.* Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires, 2006. Pág. 48.
- 53.- Rancière Jacques. *El inconsciente estético. Op. Cit.* Pág. 21.
- 54.- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Op. Cit.* Pág. 198.
- 55.- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Op. Cit.* Pág. 179.
- 56.- Pollock Griselda. *Encuentros en el museo feminista actual. Op. Cit.* Pág. 72.
- 57.- Pollock Griselda. *Encuentros en el museo feminista actual. Op. Cit.* Pág. 75.
- 58.- Pollock Griselda. *Encuentros en el museo feminista actual. Op. Cit.* Pág. 75.
- 59.- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Op. Cit.* Pág. 143.
- 60.- Földényi László. *Dostyevski lee a Hegel en Siberia y rompe a llorar.* Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2006. Pág. 9.
- 61.- Földényi László. *Op. Cit.* Pág. 9.
- 62.- Barthes Roland. *La cámara lúcida.* Paidós, Barcelona, 2007. Pág. 105.
- 63.- Pollock Griselda. *Encuentros en el museo feminista actual. Op. Cit.* Pág. 73.
- 64.- Földényi László. *Op. Cit.* Pág. 9.
- 65.- Földényi László. *Op. Cit.* Pág. 8.
- 66.- Rosset Clément. *Lejos de mí. Estudios sobre la identidad.* Marbot ediciones. Barcelona, 2007. Pág. 10.
- 67.- Didi-Huberman Georges. *Ser cráneo.* Cuatro, Valladolid, 2009. Pág. 87.
- 68.- Rancière Jacques. *Op. Cit.* Pág. 11.

- 69.- Rancière Jacques. *El teatro de imágenes* recopilado en VV. AA. Alfredo Jaar. *La política de las imágenes*. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008. Pág. 85 (PP. 69-89);
- 70.- Finkelkraut Alain, *La derrota del pensamiento*. Anagrama. Barcelona, 2004. Pág. 117.
- 71.- Perniola Mario. *El futuro de una ilusión acción artística, comunicación, patafísica*. Revista Archipiélago, número 79. Barcelona, 2007. PP. 39-50. Pág. 41.
- 72.- Wittgenstein Ludwig. *Op. Cit.* Pág. 71.
- 73.- Wittgenstein Ludwig. *Op. Cit.* Pág. 70.
- 74.- Didi-Huberman George. *Ser cráneo*. Cuatro. Valladolid, 2009. Pág. 20.
- 75.- Castoriadis Cornelius. *La insignificancia y la imaginación Diálogos*. Mínima Trotta. Madrid, 2002. Págs. 82 y 83.
- 76.- Subirats Eduardo. *La estrategia del espectáculo. Tres ensayos sobre Estética y Teoría crítica*. Ceandeac. Murcia, 2005. Pág. 60.
- 77.- Földényi László. *Op. Cit.* Pág. 21.
- 78.- Gil Iñaki. *Miquel Barceló*. Entrevista recopilada en El Mundo. La Revista nº 128, marzo, 1998 (sin paginar).
- 79.- Földényi László. *Op. Cit.* Pág. 10.
- 80.- Wajcman Gérard. *El objeto del siglo*. Amorrutu Ediciones. Buenos Aires, 2001. Pág. 238.
- 81.- Gil Iñaki. *Op. Cit.*

II. II.- De la lucha de un esclavo y una anguila en la mirada-linde de la historia

Me abstengo de heredar otra mirada
Roland Barthes (*La cámara lúcida*)

Walter Benjamin escribió sobre el lenguaje: *Hablamos en el lenguaje, no a través de él* rechazando su mera interpretación como medio o instrumento en la comunicación humana, porque es en el lenguaje (mediante su uso ininterrumpido, su ser configurador de realidad, espacio y tiempo) que el ser humano se reconoce como tal, y como –según las Escrituras- fue creado todo (al principio fue el Verbo). Pero del mismo modo que el lenguaje no es sólo un facilitador de intercambio, la imagen nos conforma desde nuestro ser más atávico. Y más en la actualidad, cuando se ha secuestrado el lenguaje según Agamben y cuando el *environment* icónico satura el ojo y no hace sino imponer cierta forma de mirar (de conciencia); la imagen tampoco es un simple medio con el que ‘asomarse a la realidad’ o por el que ésta se filtra (el movimiento se da en ambos sentidos), sino que forma parte de nuestro ser y estar en el mundo.

La imagen nos constituye. No vemos imágenes; somos imágenes en las imágenes; imaginario. El mundo no se nos ‘muestra’ mediante ellas; el mundo –como nosotros- es imagen, e imagen que ve, que nos mira. Vemos pero también somos mirados, y ambos movimientos participan de una misma coerción sobre la individualidad e idiosincrasia personal. Porque si Xavier Antich afirma que (...) *ver es, de algún modo, poseer, apoderarse de lo ajeno y exterior, ganarlo para la mirada, hacerlo suyo*², antes Lacan sostuvo que (...) *somos seres mirados, en el espectáculo del mundo. Lo que nos hace conciencia nos instituye al mismo tiempo como speculum mundi. (...) El espectáculo del mundo, en este sentido, nos aparece como omnivoyeur. Efectivamente, éste es el fantasma que encontramos, en la perspectiva platónica, de un ser absoluto al que se le transfiere la cualidad de omnividente*³. Como él decía, no es necesario crear un dios que todo lo vea y juzgue, la conciencia (la mirada instituida) ejerce de dicho dios, pero aun así esa divinidad que todo lo ve tiene hoy muchos ayudantes en las pantallas de vigilancia, del cine, de la televisión, del ordenador, de la tableta, del móvil, de la consola multimedia... porque la imagen (y por ende, el medio en que nos llega, sobre todo la pantalla) no sólo nos hace, también nos realiza: reorganiza nuestros apetitos: *el gozar para, por la imagen*⁴, como dice Barthes. ¡Qué acertado resulta hoy que Lacan estableciese el sujeto como pantalla al mirar!

Por eso, por nuestro ‘ser imaginario’, se hace necesario cuestionarse sobre el estatuto de la imagen, sobre qué modulaciones o tergiversaciones han podido tener lugar (buscar espacio para manifestarse) dentro de su ser ontológico. Y ahí nos topamos de bruces de nuevo con la marca y, después, con la peligrosa fetichización de la imagen; con el icono. Una marca que se eterniza a lo largo del tiempo puede llegar a ser un icono, que se sustrae de él. Porque una marca ha cumplido bien su objetivo (la imposición en el mercado del producto que oferta) cuando adquiere el rango de icono; es decir, cuando es capaz de detener la mirada –presa de deseo– sobre el objeto en cuestión; cuando logra ser reconocida sin ser vista y provoca el acercamiento, la necesidad de compra, una actitud semejante a la que surge con esos fetiches, esos (...) *iconos que en las iglesias griegas uno besa sin verlos, sobre el cristal opaco*⁵. Iconos sobre los que escribió Lacan: (...) *Tiene el efecto de mantenernos bajo su mirada (...) El valor del icono estriba en que el Dios que representa también lo mira. (...) Dios es creador, por cierto, porque crea ciertas imágenes (...)*⁶. Un icono es una imagen con rango, ‘realidad’, poder, aquella que se mantiene aparte de las demás por consenso social, puesto que es un buen instrumento para formular y perpetuar las bases y normas de gobierno sociales. La marca –llena de brillo preciosista– es un icono bien visto, positivo, que actúa en el orden del discurso desde un enunciado afirmativo; es decir, participa en el juego de la demarcación interna desde lo que es permitido, lícito, y no sólo eso, también requerido y deseado. Por eso, para incitar al deseo, es capaz de conformar una mirada propia que la identifica, que aparece en el mercado junto a ella –pegada, adscrita a visibilidad– y que juega con nuestras pulsiones y carencias; una mirada en la que se produce un deslizamiento del sujeto que ve, de sus traumas (esa mirada ‘a minúscula’ lacaniana que –procediendo de la persona– se encuentra desde fuera de ésta en una especie de quiebro que adelanta al ojo). Se trata de una ‘mirada medusa’ que atrapa nuestro deseo, paralizándolo, para que sólo pueda ser saciado mediante la adquisición del producto. Una mirada ciega, ahíta de imagen, saturada de palabra, de mensaje, que a diferencia del ‘esto ha sido’ barthesiano, capaz de denunciar el hecho, grita seduciendo ‘¡esto es!’, ‘esto es lo que necesitas’, creando sólo el tipo de conciencia que el sistema precisa para alimentarse a sí mismo sin levantar sospecha alguna; es decir, desde la supuesta libre elección de la persona que compra, que mira. Por eso, es esta mirada ciega la que –de forma subrepticia– posibilita que ese icono bello, esa marca, sea a la par un fetiche policía que ayuda a construir el discurso desde una sintaxis negativa, estableciendo los márgenes que no se deben traspasar para que la sociedad siga manteniendo su organización; y, así, aparta la diferencia, creando zonas sagradas, prohibidas, márgenes y territorios de nadie, espectrales. De ahí que la iconicidad de la marca agote su potencialidad como imagen, sus recursos plásticos y visuales, y haga de ella algo que –antes que nada– se somete a sí misma, que ejerce su poder y fuerza contra su propio ser escópico. La marca devalúa su ser imagen al mismo ritmo que gana consumidores: nada hay en ella que su imagen no muestre, que no esté en lo que da a ver. El logotipo de Coca-Cola es todo él Coca-Cola; la marca de Loewe es Loewe; no hay más. Y lo mismo, como explica Griselda Pollock, la imagen de la niña africana acechada por un buitre de Kevin Carter, convertida en un icono del sufrimiento (del sufrimiento ajeno tal como un occidental se permite deglutirlo); en ella la iconicidad absorbe –vampiriza– toda la superficie/espacio/imagen que se muestra, no hay ‘hueco’ que no esté repleto de mirada, y a la par de imagen, ya programada; no hay grieta –esos espacios fantasmales en los que nos situamos, esa extraterritorialidad– por la que pueda activarse la imaginación personal, nuestro pensamiento. *La imagen de Carter (...) no nos lleva a un lugar*

donde podamos sentir la tragedia, como hace la pintura de Bruegel. Nos oculta las condiciones mismas de su existencia, de modo que su iconicidad agota la imagen, para garantizarle su lugar como 'gran fotografía' en una cultura competitiva y mediatizada en la que el sufrimiento humano es la matriz de las imágenes, y donde se valora a quienes logran encontrar imágenes elocuentes de ella⁷.

Detengámonos un segundo, porque si la imagen de Carter ha perdido su virulencia y se desactiva al convertirse en un icono o gran fotografía del imaginario colectivo occidental, hemos de preguntarnos cómo sucede, quién realiza dicha operación. ¿Cada individuo que la contempla y piensa en ella como montaje? ¿O bien es el resultado de su exceso de uso y visibilidad, del incesante tráfico y circulación al que son sometidas ciertas imágenes en los medios de comunicación? En este último sentido, Susan Sontag escribe: *Las imágenes paralizan. Las imágenes anestesian. Un acontecimiento conocido a través de fotografías gana un plus de realidad (...) pero también, después de que estas imágenes hayan sido impuestas repetidamente a nuestra vista, este acontecimiento pierde realidad⁸*. Y es que al 'desactivar' una imagen por su exceso de uso 'amontonándola' junto con el resto de iconos archiconocidos actuamos de la misma forma que el sistema: 'secuestramos' su plus de reclamo y realidad, apartamos lo que de urgente puede haber en ella (la alejamos de su origen), la dejamos en *stand by* (es decir, permanentemente encendida pero sin ser vista). ¿Acaso no estamos nosotros mismos descartándola ya cuando, por el contrario, abrimos un margen de posibilidad significativa a una capilla religiosa realizada por el artista español actual más cotizado en el mercado? Hemos de revisar constantemente nuestras posiciones, 'peinarnos a contrapelo' también, para no caer en nuestras propias trampas o cuando menos, si lo hacemos, reconocerlo. Elaboramos con mucha facilidad *continuum*.

Y, por otra parte, si establecemos, que la iconicidad de la marca agota su potencialidad como imagen, ¿no puede suceder lo mismo con Barceló, cuando su obra es tan conocida? ¿Por qué no creemos que ocurre lo mismo en la capilla? No puede tratarse únicamente de que las imágenes en ella escapen de la representación ortodoxa (es un recurso utilizado desde siempre por Barceló; por ejemplo, en *Somalia 92*, en la cruz aparece un asno y no Cristo). Tal vez parte de la solución se encuentre, precisamente, en el juego de contrarios, en la corriente eléctrica entre antagonistas, que opera en ese extraño juego o sinergia entre la capilla y la catedral, entre la obra de arte y el icono/fetichismo, del que venimos hablando. Porque la capilla y la catedral basculan en un campo imantado de fuerzas tremendo que nos recuerda mucho, siguiendo a Buck-Morss, a la interpretación freudiana de la historia en los términos metafísicos de una lucha de gigantes entre Eros y Thánatos⁹; el margen dialéctico entre ellas que articula sin cesar el paso o trasvase entre obra de arte e icono y que posibilita un 'pensamiento enajenado', subversivo y crítico (algo que negamos a un fetiche o marca por sí mismos), dentro de un marco o *locus* que ayuda a tal efecto, porque la capilla -evidentemente- no está cargada de urgencia en el sentido en el que Didi-Huberman apunta sobre las imágenes robadas pero sí escatima tranquilidad; sus imágenes no son un recurso útil para la oración y el rezo sino para pensar. De este modo, la capilla resulta la perversión de su tarea, y en ese sentido establece un paralelismo que nos interroga sobre nuestro puesto en la cadena productiva del sistema. Y ahí la 'imaginación pensante' se activa porque ese trasvase, esa operación incesante entre contrarios, nos exige un 'tiempo de trabajo', un ejercicio de mirada, para ser com-

prendido. Didi-Huberman apunta: *Una imagen sin imaginación es, simplemente, una imagen a la que no hemos dedicado un tiempo de trabajo. Porque la imaginación es trabajo, ese tiempo de trabajo de las imágenes, que sin cesar actúan chocando o fusionándose entre ellas, quebrándose, metamorfoseándose. Todo ello actuando sobre nuestra propia actividad de conocimiento y pensamiento. Así pues, para saber, hay que imaginar: la mesa de trabajo especulativa debe ir acompañada de una mesa de montaje imaginativa*¹⁰. ¿No apuntaba también Jeff Wall que el ojo trabaja? La capilla exige que nos paremos a descifrar su dinámica porque en ella la imagen está –más que nunca- en acto, no es una simple cosa, ‘se antepone a su ser-objeto’ si podemos decirlo de esta forma. *La imagen es un acto y no una cosa*¹¹, decía Sartre. Los peces –algunos ‘descienden’ en bancadas- del friso de la izquierda están cargados de movimiento; la tensión rompe los panes del panel derecho; los frutos estallan; Cristo gira la cabeza y niega la mirada... Todo está cargado de potencia en acto, y ahí hemos de reconocer que la capilla desconstruye el relato canónico, la ‘crónica historicista’; se revuelve crítica contra la historia desde lo que es: carne de arcilla frente al fulgor del dorado catedralicio que nos evoca la clasificación platónica de las capacidades de los hombres (su valía): de oro, los guardianes; de bronce, los artesanos; metales que nunca había que mezclar para no ‘rebajar’ su aleación. ¡Qué lejos, qué arcaica resulta frente al modernismo preciosista de Gaudí y Jujol en el altar mayor!

*

¿Qué tiene que ver la imagen de Carter con el esclavo miguealangelesco y con la anguila luchando contra el pulpo? En un principio, señalemos que hemos elegido imágenes de lucha (violencia), que nuestro ojo también es seducido por el sufrimiento, que está predispuesto culturalmente a él: las ataduras y los tentáculos del animal ejercen la misma opresión mortal sobre ambos prisioneros, en un entrecruzamiento entre objeto (ataduras) y ser animado (pulpo) que afrenta los vínculos entre las cosas por medio de una misma función (agotar el movimiento del esclavo y de la anguila, reducirlos).

Pero ¿enturbian –cuando menos- la mirada que sugieren? Porque hay imágenes artísticas que –por diferentes motivos- participan de dicha devaluación icónica, que se convierten en estereotipos, marcas, y ahí encontramos todo un fecundo campo para pensar en estas páginas. ¿No hay escapatoria a esa ‘mirada objeto a minúscula’ de Lacan, entendiéndola como mirada modeladora de conciencia desde los prismas y requerimientos hegemónicos (conciencia manipulada por la sociedad que se vale de ella)? Una marca, como un cuadro y cualquier imagen, deja en sí una zona de actuación que el espectador ocupa con su mirada; se trata de esa ausencia lacaniana que siempre puede notarse en un cuadro y que puede equipararse a la grieta, el hueco (la falta de grafía o signo) antes mencionada: (...) *en un cuadro, en efecto, siempre podemos notar una ausencia. La del campo central donde el poder separativo del ojo se ejerce al máximo en la visión. En todo cuadro, sólo puede estar ausente y reemplazado por un agujero –reflejo de la pupila, en suma, detrás de la cual está la mirada*¹². (...) *Todo lo visible se yergue sobre el fondo de una falta*¹³, escribe Wajcman. Un agujero, una falta, que elude al espectador del campo geométrico –del espacio frente al cuadro- situándolo en el centro mismo de dicho vacío mediante la mirada, algo así como que el cuadro comporta ya (lleva implícito) un espacio horadado para ceder al espectador, con lo que en parte preinterviene la mirada que lo contempla (la induce,

y con ella un tipo predeterminado de contemplación y pensamiento). ‘Doma-mirada’ dice, en este sentido, Lacan; capacidad de la imagen de apaciguar al espectador, de que deponga su mirada en el cuadro, porque en él encuentra una forma de calmar su deseo atávico de Otro; porque ‘dar a ver’ satisface el apetito voraz del ojo, sosegándolo con una mirada a la medida de su deseo, que coincide –paradójicamente– con esa que la sociedad precisa incitar para mantener el orden que la sustenta. ¿Nos apaciguan el esclavo de Miguel Ángel, la anguila luchando contra el pulpo de Barceló? ¿No son de por sí excesivamente grandes los nombres de estos dos artistas para no determinar en parte lo que el ojo ve en sus obras? ¿Nos seduce la dinámica de fuerzas que sospechamos entre la anguila y el esclavo? Tal vez barrunten y estén dando vueltas y vueltas en torno a esa ‘mirada objeto a minúscula’ que en la linde de la historia no hace sino perpetuar el discurso establecido; una mirada linde que se extiende como una alambrada, apartando, clasificando. Tal vez la estén señalando, aun cuando –inevitablemente– participen en ella; tal vez relaciones insospechadas como la suya, anacrónicas, arriesgan un poco el imaginario, quizá puedan, como esas imágenes otras, impulsar un tipo de vacío en sí mismas que destierre la mirada construida, que expulse el acomodo del ojo porque la simple potencia de la imagen que muestran no lo permita. Así, ante la ausencia de la representación de los discípulos en la capilla, ¿será que los espectadores ocupan su *locus* situándose en ese campo central donde el poder de separación del ojo se ejerce al máximo según Lacan? ¿Se alude así a nuestra participación –consciente o no– en la construcción de todo relato? Wajcman escribe: *Que el arte puede tratar el vacío como positividad. Que la nada puede encarnarse, la ausencia cobrar cuerpo. Y que no es tan extraño. Es el momento de alimentar la idea de que lo de-menos para ver el arte no es negatividad pura*¹⁴. Se trata de imágenes en las que no estamos, que nos excluyen como decía Barthes, en las que la naturaleza quiasmática de la visión lacaniana encuentra en unos de sus vértices no la mirada, sino la imaginación como una especie de sombra o bruma. Las imágenes cruentas, las imágenes artísticas –llenas de potencia–, lanzan su invite no a la mirada prefabricada y con prisa, sino a la imaginación que antecede al pensamiento; es decir, pueden anticiparse a la propia mirada que incorporan, desajustarla, hacer que se tambalee, y en su lugar, activar la imaginación raíz del espectador (esa de la que hablaba Castoriadis), su creatividad, su rebeldía, aunque –indudablemente– en ello participe su imaginario (¿acaso podría ser de otra forma?). Por eso, creemos junto con Didi-Huberman, que cuando Wajcman termina expresando que no hay nada que ver se equivoca; hay que aprender a mirar esa nada. Las imágenes son escurridizas. No lo muestran todo, no vuelven más ‘visible’ el mundo; su constante tráfico lo transparenta, lo ‘volatiliza’ ocultándolo (quién sabe si lo alejan en realidad tres grados como decía Platón de la imagen). En la obra de arte hay ausencia, pero es un vacío que nunca termina de colmarse, que no puede llenarse al ver.

Didi-Huberman sostiene: *Todo acto de imagen es arrancado de la imposible descripción de una realidad. Los artistas, en particular, se niegan a someterse a lo irrepresentable cuya experiencia vaciadora conocen bien –como cualquiera que haya afrontado la destrucción del hombre por el hombre. Entonces, realizan series, montajes pese a todo: también saben que los desastres son multiplicables hasta el infinito*¹⁵. Callot, Goya, Picasso, Miró, Fautrier, Strzeminski o Gerhard Richter..., enumera Didi-Huberman. Y Barceló, añadimos, repitiendo hasta la saciedad los motivos (sus cuadros sobre bibliotecas, el taller, el Louvre, sus autorretratos, sus series de Malí...) y creando intraseries dentro de la propia capilla (bancales de peces, hileras de limones, amontonamiento de cráneos, superposi-

ción de máscaras). Y todo roto, todo acuchillado, fragmentado; error sobre error. ¿Será por eso, en parte, su obstinación de trabajar sobre los propios excesos? *Muchas veces la posibilidad viene dada por las equivocaciones. Es una cuestión heroica, casi épica, la de pintar sobre errores con errores. Me imagino que, cuanto menos te equivocas, esa cuestión desaparece (...). En todo caso, la expresión de mis cuadros es algo que nunca me ha interesado en particular. Me refiero a esa especie de exceso. Mis obras tienden hacia un exceso que siempre intento corregir, con el fin de que sea lo más justo posible*⁶. Series, repeticiones (como recorrer la misma calle en miles de diferentes direcciones), que buscan lo desajustado como el ojo fiero del espectador atento la sombra errante que late en la obra capaz de romper el *continuum*; rasgar el velo. Un deambular de sombra, un vacío que agita y conmueve, que puede encontrarse en obras antiguas como dice Pollock de *La caída de Ícaro* de Bruegel, de 1554-55, o en el poema de Auden sobre este mismo cuadro, cuando se provoca el choque, la extrañeza (el anacronismo, para nosotros); esa (...) *capacidad de lo inactual como fuerza, como fuerza de desplazamiento, como energía, como tensión*⁷, algo que también inquietaba a Barthes y que deseaba trabajar. Lo anacrónico, de nuevo, poniendo sobre la mesa un juego múltiple de espacios y tiempos. Se trata de la potencia intensa que en gran medida vemos reflejada en el interés de Barceló por supeditar su trabajo a la arcilla, la cerámica y la pintura, a materiales que hoy en día- en la era digital- resultan anticuados. ¿Qué hace Barceló trabajando con estos materiales cuando existe el vídeo y el formato multimedia? ¿Se sitúa en la vieja modernidad por manejarlos? Tal vez procediendo de este modo pueda llamarse la atención sobre ciertas características de lo posmoderno; si la posmodernidad no fuese receptiva a este tipo de trabajo no dejaría de estar repitiendo los viejos clichés de los que desea huir, pues actuaría –al fin y al cabo- como la modernidad: dejando aparte determinadas prácticas artísticas, no admitiendo comentario como dice Barthes; estableciendo dogma. El tipo de deslizamiento que realiza Barceló expresándose desde ‘lenguajes arcaicos’ incita a elaborar un cuestionamiento posmoderno sobre la misma posmodernidad, sobre su capacidad de aceptación real y celebración de lo diverso sin ‘necesidad de asepsia’. Quién sabe, quizá sin trabajos como el suyo el sesgo del arte posmoderno no dejaría de ser un establecimiento más de cosas; quién sabe si el *marketing* que rodea al artista no opera también en este sentido, señalando el estado de sitio que el espectáculo que rodea al arte actual ejerce sobre la imagen. Luego, será cuestión de revisarlo, de volver a leer y ver. Porque ese esclavo miguelangelesco no tiene nada que ver con la anguila que lucha contra el pulpo si no nos atenemos al imaginario que las acompaña. Barceló leyó varias biografías de Miguel Ángel para tomar aliento mientras realizaba la capilla: *Leí varias biografías de Miguel Ángel mientras trabajaba en la capilla. Para animarme. Necesitaba una lectura para robar coraje. A los 80 años, Miguel Ángel se quejaba porque no había recibido ningún encargo a la altura de sus capacidades. Decía: ‘Yo pude hacer una gran obra y nunca me la solicitaron’. La Capilla Sixtina pensó que sólo fue el reto de un pintor y él era además arquitecto y escultor*⁸, explicó en una entrevista. Él se siente continuador de la estirpe de artistas que le cautivan e inspiran: Tintoretto, Cézanne, Goya... Y ahí el espectro de referencias a la leyenda del artista genio, sufriente, a ese ser demiurgo que lucha en el taller es inmenso y aboca a pensar ya en estereotipos, en marcas. La propia honestidad –aun siendo verdadera- con la que ambos atienden su trabajo no deja de ser cómplice con dicha leyenda.

Si en algo se parecen el Buonarroti y Barceló es en la forma de abordar el trabajo; siempre un esfuerzo titánico que parte de la honestidad más absoluta para con ellos y la historia del arte pre-

cedente. *Vicenzo, todo tiene que ser franco*¹⁹, dijo Barceló a Santoriello, el ceramista que le ayudó en la capilla. Un trabajo que escapa de cualquier acomodo con lo realizado anteriormente y que les compromete a ir al límite de sí mismos (ese límite extenuante, tan similar al que bordea la muerte del esclavo y la anguila; leyenda tras leyenda). Miguel Ángel en uno de sus poemas –hablando de la belleza– lo dejó claro diciendo algo así como “Si en tu nombre he podido concebir algo no ha sido sin acercarme a la misma muerte”. Como ejemplo de su entrega, Vasari escribió: *Miguel Ángel me contó que, en su juventud, dormía a menudo completamente vestido: exhausto por el trabajo, no se preocupaba por desnudarse para no tener que volver a vestirse después*²⁰. Respecto a su rigor, afirmaba que nunca quedaba contento: *Miguel Ángel acostumbraba a decir que si hubiera querido quedar plenamente satisfecho con lo que hacía, apenas habría podido trabajar en unas pocas esculturas o quizá no hubiera podido hacerlo en ninguna (...)*²¹. Por su parte, acerca de la intensidad con la que trabaja, el joven Barceló dijo hace tiempo: *A veces duele, a veces no, nunca es fácil. Pero es algo que yo necesito muchísimo, lo necesito permanentemente. Y duele tanto con un Bic como con la brocha, es mi forma de hacer las cosas*²². Y acerca de la dificultad o facilidad de pintar dice: *¿Cómo fácil? No, nunca es fácil. Pintar siempre me resulta difícil. Si las cosas salen fácilmente no funcionan. (...) Yo creo mucho en la necesidad de esfuerzo para lograr algo, y que luego parezca que se haya hecho solo. Aspiro a la ligereza*²³. Para sostener en otro momento: *No sé por qué hago las cosas, la verdad. Seguramente, por muchas razones distintas, no hay una sola que me mueva. Es producto de la necesidad, eso está claro; supongo que con el tiempo llegaré a saberlo (...). Sí, claro, la angustia es el motor: no sé de dónde viene. Todos tenemos angustias. Yo la utilizo para mi trabajo, utilizo lo que me rodea. También está la curiosidad*²⁴. ¿Cómo no abocar a la literatura, a la leyenda, con palabras tan sumamente evocadoras?

**

¿Pero qué más hay entre ese esclavo y la anguila? Según Tomás Llorens, Panofsky veía en la parte trasera de la figura del *Esclavo* el bosquejo de un mono (lo mismo que en el *Esclavo agonizante*). ¿Un mono? En la capilla, apenas reconocibles dada la altura, pueden atisbarse dos figuras simiescas –algunos ven en ellas lagartos– entre las ramas verdes de la zona superior del friso de la derecha. El significado de este animal en un principio se puso en relación con el arte de la pintura, pero Panofsky, siguiendo la filosofía neoplatónica –que tanto modeló el pensamiento de Miguel Ángel–, lo vincula al alma animal, al margen más ancestral del ser humano. Un espíritu antiguo, prehistórico, que habitualmente se mantiene oculto, y que incluso se ignora, pero que se deslinda por completo de lo racional en momentos extremos (como en la lucha del esclavo y la anguila, en el sufrimiento). Por eso –entiende Panofsky–, la presencia del mono no hace sino reforzar el significado de las ataduras como la condición de cárcel que el cuerpo tiene para el alma. Una cárcel y unas ataduras que se transforman en los arpones y cuchillos de la capilla, armas blancas –instrumentos para matar consensuados por un orden de cosas que se perpetúa a sí mismo –precisamente- haciendo uso de ellos. Arpones y cuchillos que nos recuerdan a ese ojo cuchillo, capaz de rasgar la imagen, que tanto echamos en falta.

¿Qué espacio es una cárcel? Un lugar cerrado, acotado, como la catedral, el museo y el supermercado –evidentemente, cada uno estructurado y dando forma a un grado diferente de imposi-

ción de poder-, pero al fin y al cabo ordenamientos lineales de lo mostrado y lo sensible, de lo que se vive. ¿Cómo se ve en estos lugares? ¿Qué mirada se construye en ellos? De nuevo, ¿cómo solicita la capilla ser vista? Porque si tanto disiente de las imágenes que la rodean, estará probablemente requiriendo –como venimos diciendo– otra forma de ver, un tipo diferente de manifestación del ojo (porque éste no cesa –como la imagen– de expresarse; él ‘se dice al mirar’, se manifiesta). Y si es así, ¿qué mirada, qué visión, hay que negarle (si hay que hacerlo) a la capilla? ¿Cómo mirar? Tal como Deleuze y Guattari denunciaban con sus agenciamientos rizomáticos, las diferentes formas del ser devienen otras sin por ello tener que cambiar de naturaleza. *Un hombre puede devenir animal sin que se transmute en él. El devenir puede y debe ser calificado como devenir-animal, sin que tenga un término que sería el animal devenido. El devenir-animal del hombre es real, sin que sea real el animal que él deviene*²⁵. Las imágenes artísticas registran como excelentes sismógrafos esas zonas de falla, de fractura y esquizia, por las que se cuelan fantasmagorías e iconos, el ojo y la mirada, esa relación que establecemos entre una anguila y un esclavo mediante la agonía que sufren, mediante los artistas que las realizaron. *Esta representación perspicua facilita el comprender // la comprensión //, que consiste precisamente en que ‘vemos las conexiones’. De aquí la importancia de los eslabones conectantes. // de encontrar los eslabones conectantes*²⁶, nos dice Wittgenstein en palabras que bien podrían ser de Warburg. De ahí que tal vez una forma acertada de representar al hombre en la actualidad –cuando sabemos que el yo hace aguas por todos lados– sea desvestirlo, arrojándolo de su condición primera, del cuerpo adánico creado por Dios, en un grito de rebeldía ante lo real y su apoteosis de brillo. El esclavo y la anguila, como Miguel Ángel y Barceló, comparten una misma revuelta, una misma negación irreverente, ante la traición que el destino realiza a nuestra primera realidad de niños asombrados con sus juguetes, ante los usos de la democracia que se establecen en esta sociedad que se quiere comunidad de iguales. ¿Qué comunidad es ésa? En la capilla el tema representado son dos milagros (la multiplicación de los panes y los peces y la transformación del agua en vino en las bodas de Caná) junto con el sermón del Pan de Vida. Los vínculos con la comida y el banquete fraternos son evidentes, y se relacionan –como hemos visto, siguiendo el discurso de Rancière– con la fundación de la comunidad de semejantes (la sociedad moderna), con la epístola a los Romanos XII (al tomar la sangre y el cuerpo de Cristo en la eucaristía no sólo se forma parte de él, sino que los creyentes son miembros los unos de los otros) y con las relaciones monásticas basadas en la obediencia (que San Pablo define como esclavitud) y el servicio a los hermanos. Rancière descubría la farsa. Recordamos: *No es porque se sea útil a los iguales que se entra en su comunidad, es porque se es semejante. Para ser contado entre ellos, sólo hay que hacer una cosa, devolverles su imagen. El igual es aquel que porta la imagen de lo igual*²⁷. ¿Qué mejor definición que ésta para comprender cómo nuestra sociedad aparta la diferencia real y, sin embargo, construye el otro asumible, ese extraño gracias al cual nos hacemos iguales? La comunidad de iguales no puede hacer sociedad, porque ésta pertenece a la desigualdad desde el mismo momento en que se constituye: al diferenciar varias formas de ostentar el poder, la jerarquía, al establecer los mecanismos de Estado. Y qué curioso... en la capilla ninguna imagen devuelve lo esperable: no hay coincidencia, no hay apóstoles, no hay testigos de los milagros, no hay iguales. Sólo devenir animal, devenir manada. Ausencia. Rebeldía. Necesitamos ser salvajes.

Rebeldía -que también forma parte de la leyenda del artista, y no deja de portar un sesgo romántico-, pero que hace estallar el ojo, que desentumece la mirada y aboca a ver de otra forma, a poner el oído en lo que ocurre en nuestro interior. Haciéndose voz de Miguel Ángel, Luis Antonio de Villena escribe sobre los esclavos del Louvre: *Era como si dudase de todo o como si cada cosa me apareciera amenazada. Porque detrás de todos nosotros hay una sombra, y algunos la sentimos. Por eso esculpi esclavos. Podían ser las provincias que el Papa había sometido, o las energías que la mente debe disciplinar, y que en algún caso arrastran, como corceles embriagados. Pero eran el dolor, el omnipresente dolor del mundo, la propia oscuridad que yo sentía. Hay un esclavo que se rebela (aunque todo es finalmente inútil) (...)*²⁸. El mono (la única forma antropomórfica en la capilla junto con la de Cristo), el animal, como sombra del hombre, como ese fantasma interior que nos asombra cuando realiza cierto movimiento y resuena al entrechocar con nuestro yo, al darse de bruces con lo que sabemos de nosotros. *¿Qué es ese intervalo que hay entre yo mismo y yo?*²⁹, se pregunta Pessoa. *¿Qué es ese intervalo? ¿Una sombra, una grieta, una hendidura en el tiempo? Devenir conciencia; devenir pensamiento, anacronismo. Umbral de penumbra donde la alteridad, ese otro que llevamos dentro –siempre desconocido–, asoma mediante los gestos miles de veces repetidos y los tics y las muecas que faltan al decoro. José Luis Pardo escribe: (...) ese ‘otro’ desconocido que soy yo mismo es tan otro que ni siquiera es humano, me es tan extraño como un animal de distinta especie (...) El gesto es el resultado del (des)equilibrio interno entre el uno y el otro, entre el yo y su monstruo interior desconocido, entre lo humano y lo inhumano*³⁰. Esos gestos que repetimos a pesar de nosotros mismos, que intentan sustraernos las reglas de urbanidad, que asaltan nuestra personalidad construida y consciente (nuestra mismidad) desde nuestro interior (otredad)... Imposible escapar de ellos, son la célula humana, el reducto de nuestro ser animal humano. Y de esta forma, el estilo es el gesto que somos. *¿Cómo podría Barceló apartarse de su gesto, de su estilo, cuando trabaja error sobre error? ¿Se perdería en un eclecticismo reificado? (...) Los monstruos no aparecen si uno no los lleva dentro*³¹, dice. La rebeldía es el gesto por antonomasia del que arranca lo humano: *Dónde ha nacido esa peregrina idea de que dios, simplemente porque es dios, debe gobernar la vida íntima de sus creyentes, estableciendo reglas, prohibiciones, interdictos y otras patrañas del mismo calibre, preguntó caín*³². La rebeldía de imaginar, de dotar de ser lo que no es; de ponerlo todo patas arriba. (...) *Soy un salvaje, un niño o un maniaco; olvido todo saber, toda cultura, me abstengo de heredar otra mirada*³³, dice Barthes. Imaginar error tras error (ese ‘equivocarse mejor’ de Beckett). Rebeldía de mirar y abrir el ojo como se extiende la mano hacia el fruto. Porque degustamos ya su dulce frescura en la yema de los dedos al rozarlo, lo mismo que ese nombre -que no conseguimos decir y tenemos en la punta de la lengua- enriquece el pensamiento torpe que lo busca dotándolo de cierta emoción reencontrada, de cierto reconocimiento de uno mismo. *¿Eva cogiendo el fruto de la inteligencia, saltándose la prohibición, no estaría soñando ya, imaginando, sus propias imágenes? Es lo que he soñado, señor, que no querías que comiésemos de ese fruto porque abriríamos los ojos y acabaríamos conociendo el mal y el bien como tú los conoces, señor*³⁴. Rebeldía de ser espectador, de abrir los ojos.

Rebeldía que Dostoyevski, según Földényi, formuló de la siguiente forma: *Dios, si quisiera, haría posible que dos por dos fueran cinco*³⁵. Porque ahí la palabra dios alude a la imaginación deserrada en el desierto pero resistente frente al exceso de racionalismo hegeliano (esa racionalidad

dedicada a desbrozar territorios vírgenes para sacarlos del mapa...); porque esa rebeldía fue la imaginación precisa para que el ser humano superase las leyes de la naturaleza y crease las del derecho que conforman el Estado y legislan la supuesta comunidad de iguales; rebeldía para darse cuenta del desacierto.

Respiración política de esta capilla que representa dos de los milagros más conocidos de Cristo y se enfrenta a la iconografía tradicional. Sustituyamos durante un segundo el término 'milagro' por 'acontecimiento'. ¿Qué mayor rebeldía que un acontecimiento que irrumpe rompiendo el *continuum* de la historia, quebrando la linealidad, agotando el registro normalizado? Un acontecimiento es algo que rompe la relación habitual y secuenciada entre causa-efecto y se revuelve contra el estado del mundo (contra las mismas coordenadas espaciotemporales en las que se desarrolla), contra la exclusión de la historia y la imagen que la instituye, contra el ojo-archivo que cataloga y ordena la mirada: (...) *hay que admitir la posibilidad del milagro, que suprime el carácter excluyente del espacio y del tiempo. (...) Es decir, lo necesario linda con lo imposible, lo natural con lo sobrenatural, lo legal con lo arbitrario, la política con la teología. Pero lo que se encuentra más allá de las fronteras también se infiltra en el interior*³⁶, dice Földényi. Las fronteras no pueden nada ante los devenires; lo que sucede en otra parte ocurre también en nuestro interior, y el milagro a veces asusta, como lo real. *Lo real es aquello que siempre llega en mal momento*³⁷, decía Lacan, porque el encuentro con él hace que seamos conscientes de ser vistos, mirados, algo que perturba y asusta de un modo muy similar al terror a lo que ya ha sido, a que nos sorprenda de nuevo y vuelva a ocurrir, como decía Barthes al hablar de Winicott. Lo fantástico es que las imágenes estereotipo (entre ellas las marcas), tal vez fueron generadoras de potencia (activas) en un momento dado, pero debido a su reiteración, a su excesiva exposición y tráfico, en ellas se produce cierto agotamiento icónico, un corrimiento de tierra entre el significante y el significado, puesto que dejan de 'actualizar' (actuar en la imaginación del espectador -en ese imaginario raíz de Castoriadis- incitándola a crear) el hecho que representan, lo que desean mostrar. Se convierten en souvenirs de sí mismas; de alguna manera, en espectros que dejan paso -en ese corrimiento de tierra/certeza y sin sospecharlo siquiera- a su inversión, a que súbitamente aparezcan unas imágenes otras que, sin nada que ver con ellas, truenen activando la raíz, generando potencialidad, y agiten el alma con la sorpresa atroz de que lo ocurrido puede volver a suceder. De que la obra al vernos nos interrogue, cuestione nuestro ser. Y oímos una conversación lejana y no podemos dejar de poner el oído como pondríamos el ojo: *Tal como le hiciste a job, que no osó maldecirte, pero que lleva en el corazón toda la amargura del mundo, Qué sabes tú del corazón de job, Nada, pero sé todo del mío y algo del tuyo, respondió caín. No creo, los dioses son como pozos sin fondo, si te asomas a ellos ni siquiera conseguirás ver tu imagen. Con el tiempo todos los pozos acaban secándose, tu hora también ha de llegar. El señor no respondió, pero miró fijamente a caín y dijo, Tu señal de la frente está mayor, parece un sol negro levantándose sobre el horizonte de los ojos, Bravo, exclamó caín batiendo palmas, no sabía que fueses dado a la poesía, Es lo que te acabo de decir, no sabes nada de mí. Con esta sentida declaración dios se apartó y, más discretamente que a la llegada, se sumió en otra dimensión*³⁸. Y cerramos los ojos y vemos *El duelo a garrotazos* de Goya en la última representación de *Paso doble* realizada por Barceló y Nadj, y nos dan ganas de echar tierra sobre nuestras palabras.

Notas bibliográficas

- 1.- Subirats Eduardo. *Op. Cit.* Pág. 17.
- 2.- Antich Xavier. *Ver para mirar. De la imagen-control a la imagen-deseo.* Pág. 94 (PP. 89-105); en VV.AA. *Cuerpo, mirada y huellas del siglo XX.* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2007.
- 3.- Lacan Jacques. *Op. Cit.* Págs. 82 y 83.
- 4.- Barthes Roland. *La cámara lúcida. Op cit.* Pág. 176.
- 5.- Barthes Roland. *La cámara lúcida. Op cit.* Pág. 110.
- 6.- Lacan Jacques. *Op. Cit.* Pág. 119.
- 7.- Didi-Huberman. *Imágenes pese a todo.* Paidós, Barcelona, 2004. Pág. 128.
- 8.- Buck-Morss Susan. *Origen de la dialéctica negativa. Op Cit.* Pág. 75.
- 9.- Didi-Huberman. *Imágenes pese a todo. Op Cit.* Pág. 78.
- 10.- Didi-Huberman. *Imágenes pese a todo. Op Cit.* Pág. 170.
- 11.- Pollock Griselda. *Sin olvidar África. Dialécticas del atender/ desatender, de ver / negar, de saber / entender en la posición del espectador ante la obra de Alfredo Jaar.* Pág. 106 y 107. (PP. 91-131); en VV. AA. *Alfredo Jaar. La política de las imágenes.* Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008.
- 12.- Lacan Jacques. *Op. Cit.* Pág. 115.
- 13.- Wajcman Gérard. *Op. Cit.* Pág. 239.
- 14.- Wajcman Gérard. *Op. Cit.* Pág. 91.
- 15.- Didi-Huberman. *Imágenes pese a todo. Op Cit.* Pág. 185.
- 16.- Zaya. *Miquel Barceló en Nueva York.* Artículo publicado en *Diario 16.* Suplemento Culturas, 3-X-1987 (edición online sin paginar).
- 17.- Robbe-Grillet Alain. *Por qué me gusta Barthes.* Paidós, Barcelona, 2009. Pág. 68.
- 18.- Manresa Andreu. *Barceló, la plenitud del artista.* El País, 28-01-2007 (edición digital).
- 19.- Barceló Miquel. *La catedral bajo el mar.* Galaxia Gutenberg. Barcelona 2005. Pág. 14.
- 20.- Vasari Giorgio, *Vida de Miguel Ángel.* Visor Libros. Madrid, 1998 Pág. 114.
- 21.- Vasari Giorgio, *Vida de Miguel Ángel. Op Cit.* Pág. 88.
- 22.- Ribas José, *Miquel Barceló;* revista *Ajoblanco*, nº 49. Barcelona, febrero de 1993. (PP. 35-51). Pág 43.
- 23.- Barceló Miquel. Opinión extraída de Internet sin referencia de publicación.
- 24.- Pita Elena. *Miquel Barceló. Las locuras de un genio.* La Revista de El Mundo, número 204. 12-IX-1999 (extraída online, sin paginar).
- 25.- Deleuze Gilles y Guattari Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.* Pre-Textos. Valencia, 2000. Pág. 244.
- 26.- Wittgenstein Ludwig. *Op. Cit.* Pág. 84.
- 27.- Rancière Jacques. *En los bordes de lo político.* La Cebra. Buenos Aires, 2007 (Argentina). Pág. 97.
- 28.- Villena de, Luis Antonio. *Miguel Ángel, el genio nocturno.* Seix Barral. Barcelona, 2005. Pág. 105.
- 29.- Rosset Clément. *Lejos de mí. Estudios sobre la identidad.* Marbort ediciones. Barcelona, 2007. Pág. 30.

- 30.- Pardo José Luis. *La intimidad*. Pre-Textos. Valencia, 1996. Págs. 171 y 173.
- 31.- Pita Elena. *Miquel Barceló. Las locuras de un genio*. *Op cit.* Artículo sin paginar.
- 32.- Saramago José. *Caín*. Alfaguara. Madrid, 2009. Pág. 174.
- 33.- Barthes Roland. *La cámara lúcida*. *Op cit.* Pág. 88.
- 34.- Saramago José. *Op. Cit.* Pág. 20.
- 35.- Földényi László, *Op. Cit.* Pág. 28.
- 36.- Földényi László, *Op. Cit.* Págs. 9 y 10.
- 37.- Lacan Jacques. *Op. Cit.* Pág. 77.
- 38.- Saramago José. *Op. Cit.* Págs. 168 y 169.

III. Hablar sin abrir la boca

III. I.- Cuestión de superficie, cuestión de memoria

Tú, que no eres de nuestro siglo
Zola (Cézanne Paul, Correspondencia)

Tú, que no eres de nuestro siglo. Con esa frase, Zola, en 1860, agradecía a Cézanne su amistad y camaradería. *Primitivo de un arte nuevo*¹ se llamaba a sí mismo Cézanne. Primitivo muchas veces incapaz de hacer obra, Cézanne es un exponente de la dificultad moderna para hablar cuando la obra única y personal es barrida por la construcción de la historia *in continuum*, entendida como una acumulación positivista de habilidades y saberes en las que el trabajo individual del autor del siglo XIX es superado por la mecánica de los movimientos grupales estéticos del XX. Primitivo de un arte nuevo. Si damos la vuelta a la frase y decimos visionario de un arte viejo, nos encontramos de frente con una etopeya que puede definir la figura de Barceló respecto al arte posmoderno; trabajar con las manos, el pigmento y la arcilla hasta sus últimas consecuencias, y hacerlo solo y alejado de cualquier tendencia. Obstinado en explorar al máximo las posibilidades de una forma de hacer (la pintura, la cerámica) que –según dicen, Félix de Azúa, entre otros- ha caducado frente a los medios estéticos actuales, Barceló aparece como un avanzado (él, que en sus inicios fue saludado como salvaje) de un arte arrugado y pasado. ¿Pretérito? *Periódicamente, cada veinte años más o menos, se anuncia la muerte y un retorno a la pintura. Hay quien la declara muerta y resucita de nuevo*², decía en 2002, evidenciando que lo declarado muerto no tiene por qué estarlo, que un estadio de agotamiento o acabamiento es un eslabón necesario en cualquier proceso de metamorfosis o transformación. ¿Acaso no sucede así con la materia? ¿No era la posibilidad de seguir de cerca, de mirar, el proceso de descomposición lo que le interesaba en sus primeras obras como *Cadaverina 15*? ¿No trabajaba casi exclusivamente con materiales orgánicos por el año 1976? Tal vez su mirada en torno al arte y lo que puede hacer éste pase por otorgar una oportunidad a lo agotado, a lo fracasado. *Por lo menos la pintura sirve para algo (...). Sé lo que es capaz de hacer una obra tan rotunda, tan técnicamente compleja y en la que es necesario no sólo*

*talento sino empeño y fuerza física*³, dijo en 2008 sobre su cúpula en la ONU. ¿No es el diálogo entre la arcilla y el pigmento que se da en la capilla una forma de llevar al límite a la cerámica y a la pintura (metonimias de la capilla y la catedral) para comprobar cómo resisten esa presión, para exasperarlas? ¿No es un modo de extraditarlas de sí mismas para provocar e incitar una renovación de su lenguaje?

Toda forma de hacer es un lenguaje, y todo lenguaje es una manera de interpretar el mundo e interactuar con él, y no lo olvidemos: (...) *además de decir algo las palabras quieren decir algo más*⁴, como dice Pardo. Es decir; el lenguaje y la imagen son una construcción y reconstrucción de la realidad. Una proyección. ¿Es la obra de Barceló una ‘pantalla competente’ para mirar el mundo actual? ¿Puede este ‘irrupir’ en ella? ¿Es lícita esta pregunta? Lo es si pretendemos que el arte no sólo se mire el ombligo.

*

Cuando Hal Foster señala la colisión entre la postura de Barthes, de Baudrillard y la de Thomas Crow respecto al arte pop de Warhol, está subrayando una dicotomía sobre el posicionamiento del artista o del autor cuando menos reduccionista, que se debe a la relación de la obra con el simulacro y el espectáculo, meras proyecciones de la mirada. Si Barthes cree que se trata de (...) *desimbolizar el objeto, sacar a la imagen de cualquier significado profundo a la superficie simulacra*⁵, en un proceso donde se da (...) *un desbaratamiento vanguardista de la representación*⁶ y en el que el artista queda liberado, Baudrillard estima que se está ante la completa integración de la obra con el signo-mercancía simulacral. La obra se hace una con el sistema económico-social, con lo que el artista –pecador donde los haya- no se libra y se vuelve cómplice –y uno de los más importantes por cuanto tiene de elaborador de discurso- con el *statu quo* del momento (ese que tanto ensalzando su obra, integrándola, como ignorándola, apartándola, se vale de ella para establecer lo que se puede decir y mostrar y cómo se ha de hacer). En 1999, Barceló decía: *Entender y definir no forma parte del arte, es una necesidad de los occidentales de este fin de milenio. El arte tiene otro poder que no es necesariamente racional. A mí me gustan las cosas indecibles, el arte del que poco se puede decir, de ahí esos nombres literales: melón y cuchillo*⁷. Lo que no se puede ver se debe mostrar, lo que no se puede decir se ha de representar. Pero ¿dónde queda el artista?

Barthes escribe: *El artista pop no se queda detrás de su obra (...), y él mismo carece de profundidad: es meramente la superficie de sus cuadros, sin ningún significado, ninguna intención, en ninguna parte*⁸. Frente a esto, Thomas Crow desarrolla una visión referencial del pop warholiano, y es en la exposición fehaciente del espectáculo donde sitúa precisamente el compromiso político de éste. Para Crow (...) *lejos de un puro juego del significado liberado de la referencia, Warhol forma parte de la tradición popular americana de contar la verdad*⁹. Lo que para Barthes libera al autor de cualquier compromiso con su tiempo, de cualquier denuncia, y para Baudrillard lo condena, lo compromete para Crow: debajo de la superficie del espectáculo se esconde el simulacro, la verdad distorsionada. Pero ¿es necesario bucear en la imagen cuando el autor insistentemente señala la superficie? *Si se quiere saber todo acerca de Andy Warhol, simplemente mírese la superficie*

*de mis cuadros y películas y a mí, y ahí estoy. No hay nada detrás*¹⁰, decía Warhol. No hay nada detrás porque todo está delante como pantalla, como superficie, un telón en el que las teorías de Barthes, Crow y demás no dejan de ser más que meras proyecciones como señala Foster, quien acerca de la insistencia de Warhol en que no tenía una razón profunda para realizar sus series, dice: *Por supuesto esa insistencia podría leerse como una negación, como una señal de que hay una razón profunda. Este ir y venir entre superficie y profundidad es imparable en el pop, y puede ser característico del (de su) realismo traumático. ¿Y qué hace, dicho sea de paso, a Warhol tan propicio para la proyección? Su pose era, sin duda, de pantalla en blanco, pero Warhol era muy consciente de estas proyecciones, e incluso muy consciente de la identificación como proyección; ése es uno de sus grandes temas*¹¹. ¿Qué queda realmente en la superficie del cuadro? La repetición de la imagen –una reiteración que no es reproducción como distingue Lacan- y que en Warhol supone la de la superficie llana (ese ‘quedarse arriba’ del acontecimiento o del hecho, en su mera visibilidad, en superficie, como apunta Buck-Morss). Es mediante la repetición de la realidad que puede asomar, tal vez no la verdad, pero sí el trauma o el síntoma de por qué se repite dicha imagen, de la validez de lo que acontece en la obra para dialogar con el mundo y nosotros. *La superficie del cuadro soy yo, dice medio en broma medio en serio, parafraseando a Andy Warhol*¹² Barceló; una cita también de 2002, cuando comenzaba a trabajar en la capilla (y recientemente, en una conferencia ofrecida durante octubre de 2011 en el Museo Reina Sofía, volvió a señalar a Warhol como uno de sus iconos-referencia de cuando empezaba). ¿Qué curioso que alguien tan diametralmente opuesto a Warhol lo parafrasee y más que lo haga ‘medio en broma medio en serio’, despistando, dando pie a suposiciones pero sin definición concreta alguna! ¿A qué tipo de superficie se refiere Barceló cuando dice eso? *A una hirsuta (...) que atrapa la luz de rasante y cambia de color según se mire desde un extremo u otro. Las stalactitas, las hendiduras, los agujeros negros de la pintura le dan un aire algo tenebroso*¹³. Aunque esta descripción alude a una obra presentada en Saint-Paul de Vence, puede extrapolarse a la obra barceloniana en general, y ahí no estamos –como ocurre con la obra de Warhol- ante una alisada superficie pictórica, casi transparente, que nos recuerda el material plástico y aséptico de una diapositiva. Aquí, más que la repetición del motivo, de la imagen –algo que también ocurre en la capilla, en el elenco de peces y frutos similares pero no idénticos-, se nos sitúa ante una ambivalencia del ojo: el color cambia según nos movamos. La obra difiere con nuestro movimiento en una especie de paralaje, de re-construcción a nuestra par y medida. La obra también es nuestra pantalla. ¿Será que su significado, como el color, viaja con nuestro movimiento? Pero ¿qué muestra esta pantalla? ¿Y dónde se sitúa Barceló? ¿Está detrás? ¿Delante, sobreexposto como si fuese un enunciado? En 1987, en relación al trasfondo teórico de su obra, Barceló decía: (...) *Es un poco como el consejo clásico de Braque: la emoción que corrige la razón. Nunca mi trabajo ha sido un trabajo teórico que puedas relacionar con el de los pintores de support/surface o el de los nuevos pintores abstractos americanos baudrillardescos*¹⁴. ¿No podemos decir nosotros –parafraseando a nuestra vez a Foster- que esa insistencia en la falta de tema tal vez denota en realidad su existencia? Se apartaba ya, como lo sigue haciendo hoy, de cualquier adscripción que comprometa el significado de su obra o suponga cierto reduccionismo interpretativo. *Uno pinta para saber por qué pinta*¹⁵, dijo Barceló en 1998. Y completa: *Me gusta pintar sin proyecto. Todos mis cuadros son proyectos traicionados. Cuando voy al taller cada mañana, no sé lo que va a pasar. ¡Si lo supiera, no iría!*¹⁶.

En la capilla trabajó con un proyecto inicial (le importaba, sobre todo, cómo cerrarlo, qué sería el alfa y omega, nos dijo en la conversación telefónica) que iba transformándose a diario, rompiendo con las previsiones.

*

¿Será la estética el último vedado de las ideologías?, se preguntaba Jean Clair. ¿Es el artista responsable en parte del uso que se haga de su obra? ¿Lleva ésta adscrito de alguna forma el sesgo con el que puede ser comprendida y utilizada? Cuando en la capilla contemplamos un Cristo espectral, de un blanco calcáreo, realizado con las medidas antropométricas de Barceló, que nos retira la mirada, no podemos sino rellenar ese vacío con la mirada del artista. Una mirada que es la nuestra, humana demasiado humana. Y ahí la miseria, ahí la ausencia. Lo real. Cristo es una pantalla en blanco. Aparta su mirada, no mira de frente, sino que gira la cabeza hacia su izquierda, hacia el friso de los frutos, en una especie de ‘no me quieras conocer’ en lugar de *noli mi tangere* (¿por qué Cristo no mira de frente, hacia el lugar en el que supuestamente se colocan los fieles, donde se oficia la eucaristía, donde su mirada se encontraría con la de ellos?).

**

La participación en la Documenta 7 de Kassel, allá por el año 1982, supuso la entrada/aceptación en la comunidad artística para Barceló. Por esa época triunfaban el arte conceptual y el *minimal*, buenos herederos del arte abstracto estadounidense de los cincuenta en cuanto a su alejamiento de la figuración; un modo indirecto de mantenerse apartados de los peligros de adscripción ideológica a los que ésta puede dar lugar como ocurrió con el expresionismo y el nazismo.

En esos momentos, también flotaba en el aire la inercia de un ‘revoltijo de baratillo’ de un arte formalista que llevaba al absurdo –según Jean Clair– en la Documenta de Kassel (tres años después de la participación de Barceló) la carencia de referente, de texto, donde ‘sólo importaba hacer’ y cuya única palabra era la visibilidad; signos que se multiplicaban de una forma endogámica para hablar exclusivamente de sí mismos. Un arte sin memoria, sin pasado, ‘amnésico’, como dice el mismo Clair. *Puesto que el sujeto se había hecho culpable, convenía olvidarlo. Y desaparecido el sujeto de una obra en la que el sentido se había abolido, convenía no disfrutar en adelante más que de un puro juego de formas y colores que nada recordara. (...) El artífice de esta reductio ad absurdum fue Clement Greenberg en Nueva York*¹⁷. Un arte desmemoriado como también lo veía Barceló en 1987: *Creo que existe una diferencia radical entre la pintura americana y la pintura europea, que es la cuestión de la memoria. Mi pintura es una pintura de la memoria. La pintura americana, en general, es una pintura de la amnesia. Pero tampoco se puede generalizar. Algunos de los pintores más desmemoriados del mundo son europeos y, a la vez, en muchos de los pintores de Estados Unidos –como en el caso de Julian Schnabel– hay una voluntad de memoria; ficticia, pero que existe*¹⁸. De nuevo otra coincidencia o paradoja: Barceló hablando de arte amnésico, como Jean Clair. Si se trata de evocar la memoria, ¿puede la pintura dejar testimonio hoy sin crear historia cuando durante siglos ha sido empleada –entre otras cosas– para ello? Si en la posmodernidad se ha abandonado

la pintura en parte ha sido por eso, ¿no? Para buscar medios menos contaminados por los usos y desusos de las maquinarias del poder, pero a la vez ¿pueden esos medios presentarse como testimonio cuando carecen de historia, cuando no han sido manchados ni perjudicados por ella? ¿A qué memoria alude Barceló? ¿Qué desea recuperar con su obra?

Rudi Fuchs, el director artístico de la Documenta 7, comenta que con ella buscaba en parte recuperar la voz de Europa frente a la hegemonía estadounidense greenbergiana. Pese -como reconoce- a no tener un plan fijo sí poseía una ambición: *A principios de los setenta se estaba de acuerdo en que Nueva York era el centro del arte moderno, lo que significaba que la persistente relevancia de Miró se medía de forma instintiva con Pollock y Rothko. (...) El gran regreso de una nueva energía en lo que ahora, en los debates artísticos, se convirtió en el arte europeo (en oposición al arte americano) hizo necesario examinar la calidad de las diversas voces y giros e incluso dialectos dentro de este arte en Europa. Se convirtió en la ambición de nuestra muestra construir, dentro del evento general, algo así como un compendio de dichos dialectos. A sólo seis años de la muerte de Franco muchos de nosotros no conocíamos demasiado lo que estaban haciendo los artistas jóvenes en España. Por eso fui a descubrirlo, como un explorador. Empecé a preguntar a amigos y colegas. Me dijeron: el mejor joven es Barceló¹⁹. Una selección que encantó a Barceló (la celebró con un cuadro, *Bones notícies*) y una ambición que también apreció porque la entendió como un enfrentamiento al colonialismo americano. La edición planteada por R. Fuchs fue una reivindicación, entre otras cosas, de la significación de la pintura europea frente a la norteamericana, y uno de los aspectos más destacados fue la notable presencia de los principales representantes del denominado neoexpresionismo alemán y de la transvanguardia italiana. En el debate Europa contra Estados Unidos, Barceló realiza algunas declaraciones reivindicando la vigencia de la pintura europea al margen del colonialismo norteamericano (...)²⁰. A Barceló le gustaba porque (...) según él ofrecía una panorámica bastante completa de lo que se hacía en esos momentos, y dicha visión no caía en el juego del vanguardismo. A Barceló le satisfacía la reivindicación nacionalista de la Documenta 7 por lo que significaba de enfrentamiento europeo al colonialismo americano²¹. ¿Qué juego es ese del vanguardismo que denuncia Barceló? Con toda seguridad aquel del que por su parte reniega Jean Clair. Una vanguardia estadounidense que nació marchita porque no hacía sino repetir los ademanes de las vanguardias históricas europeas de principios del siglo XX que habían fracasado en su intento de superar la dicotomía arte/vida. Una tentativa abocada al fracaso allí también según Huyssen: (...) sobre todo en un país como Estados Unidos donde la vanguardia europea nunca consiguió arraigarse, precisamente porque no existía la creencia en el poder del arte para cambiar el mundo²². Se trata, de este modo, de un arte lineal centrado en sí mismo, cuyos registros son autocomplacientes con su propia dinámica, que no hace sino repetir fórmulas ya validadas en un supuesto ejercicio de modernidad. Un arte fácil, distintivo de la posición privilegiada de Estados Unidos como potencia imperial del siglo XX frente a todos los demás países. De ahí que todo menos falta de compromiso en la obra de Barceló de aquellos años. De ahí también que su 'yo acuso' parta de la materia misma, de la densidad de la pintura, del trazo extenuado y de los relieves abruptos de los lienzos porque se trataba de denunciar empleando los propios medios de la disciplina, desde el mismo trabajo como pintor. Frente a las ideas de planitud de la pintura tan enfatizadas por el formalismo crítico de Clement Greenberg²³ más cercano a la teoría, a lo mental,*

que a la pintura en sí, a su ‘cuerpo matérico’, Barceló aparece en la década de los ochenta como una voz que proclama el regreso de la pintura y de la mancha, como *un estilo que, partiendo de los detritos de lo anterior, hace renacer la pintura del estiércol*. (...) *Miquel Barceló, de entre los que, en el choque que se produjo a finales de la modernidad y posmodernidad, fue elegido y celebrado muy pronto, aquí y allá, como un ‘espíritu heroico’ del regreso de la pintura*²⁴. Miquel Barceló, a quien en 2009 Fuchs califica de genio. ¿Qué resortes no dejan nunca de aparecer?

Si Greenberg –como dice Clair- borraba de un plumazo el expresionismo, imponiendo una ‘historiografía limpia’ del arte moderno que avanzaba de forma lineal de Manet a Cézanne, de éste a Picasso y al cubismo y de ahí a la abstracción gestual de los cincuenta para acabar en el minimalismo, Barceló –por su parte- recobraba el gesto, la figuración, la pintura en su sentido clásico, la pintura cuya memoria se guardaba en Europa: (...) *con el joven Barceló en aquella lucha, aparecían de nuevo los temas clásicos de los pintores barrocos y se sentiría el estertor en los límites –de la figuración y de la abstracción- de los pintores precedentes, de Picasso a Twombly, de Pollock a Tàpies, que habían visto cómo se cuestionaba por inútil la persistencia de la pintura. No se trataba de que Barceló fuese considerado un pintor a la manera clásica, sino que con su combate lo clásico se convirtió en contemporáneo*²⁵. Y en eso estriba parte de la paradoja. Con él se pone a la orden del día el sentido clásico de la pintura; se revitaliza. El asunto no consiste en que su figura se diferencie de las demás por su clasicismo, lo que tampoco deja de ser cierto si atendemos a los gustos que en 1988 Rosa Olivares veía en él: *Barceló encarna el arquetipo del pintor clásico, su amor por el taller, por los materiales, por el cuadro en sí mismo –sobre todo por su pura y simple superficie-, por la historia de la pintura –no del arte- y por la mitología del artista*²⁶. No se trata de la revalorización de un determinado movimiento artístico -de la recuperación del expresionismo, puesto que en más de una ocasión Barceló ha sido señalado como expresionista-, sino de dejar que afloren las memorias precedentes, de que actúe lo no deliberado, los ecos no escuchados, los no-espacios de una historia que aún negándola no deja de perseguirnos porque es nuestra propia sombra, esa que en la noche se proyecta un paso por delante de nuestra figura. Se trata de que la superficie del cuadro mismo se hace síntoma de nuestra historia (y en ese movimiento, antes que nada, síntoma de la propia historia de la pintura) y resuena estruendosamente –debido a su carga energética de pintura- como una pantalla de miradas y traumas. (...) *No se trata de una cuestión deliberada. De la misma manera que nunca he pensado o pretendido hacer una pintura expresionista –en el sentido más general del término-, tampoco me he planteado el dejarla de hacer. Simplemente, la superficie del cuadro va cambiando según los intereses particulares de cada momento*²⁷, decía Barceló en 1987. Intereses como pasar a contrapelo sobre el tema para convocarlo, como W. Benjamin con la historia. La apuesta oculta consiste en provocar a la propia pintura, en pervertir la teoría, incitar el exabrupto de la palabra para romper el enunciado (algo que muy difícilmente podría hacerse desde la abstracción, en un juego de líneas y formas). *El tema está detrás de lo que se ve. No preveo el tema. Va apareciendo. Si anteriormente me preocupé más de lo que podríamos llamar una pintura de género, como bodegones, paisajes, etc. (...), ahora todo se ha confundido. Se trata de trascender el tema. Supongo que debe ser el hacer invariablemente lo mismo pero que sea siempre distinto*²⁸, explica Barceló también en 1987. Hacer lo mismo pero sin que sea igual; repetir pero sin reproducir en un giro lacaniano que afrenta lo que se ve, que hace irrumpir el síntoma de una memoria

ignorada y tal vez irrecuperable. Una memoria que mancha. Lo que perdemos es lo único que tenemos; eso y su sombra, nuestra sombra. *Perder también nos pertenece*²⁹, decía Rilke. Pérdidas y fracasos. Barceló escribe: *Reclamo el derecho del artista al fracaso, a que algo no te salga. La frustración es parte del trabajo del pintor y yo soy muy testarudo. Pero es importante que exista ese derecho. Como al suicidio*³⁰. Insistimos con nuestras preguntas: ¿por qué no hay una alusión directa en la capilla a los discípulos? ¿Por qué no hay ninguna imagen humana excepto la de Cristo? ¿Por qué la única alusión al hombre vivo (el basamento de cráneos que sostiene a Cristo alude a su muerte) proviene de utensilios, de lo hecho con la mano, de sus artefactos (ánforas, vasijas, arpones y cuchillos) en una especie de metonimia, de nombrar el todo por la parte, en ese desplazamiento del lenguaje que para Lacan se produce en el inconsciente? ¿Responde a ese secreto deseo humano de ser uno con la cosa que señala Baudrillard? ¿Devenir objeto? Baudrillard explica: *Pero sobre todo existe, en el mismo sujeto, la pasión de ser objeto, de devenir objeto; deseo enigmático del que apenas hemos evaluado las consecuencias en todos los terrenos, político, estético, sexual, perdidos como andamos en la ilusión del sujeto, de su voluntad y representación*³¹. ¿Es acaso una forma de nombrar sin nombrar, de expresarse huyendo de teorías consolidadas, del Libro? Memoria latina y griega, desde luego; conciencia mediterránea, sombra mallorquina. Ese mismo año Barceló vuelve a decir: *Creo que en mi trabajo las teorías se van devorando sucesivamente. No existe una teoría monolítica que unifique todo mi trabajo, sino como una sucesión de ellas que se invalidan. A menudo, la teoría me sirve para un solo cuadro, pero no para continuar el trabajo. Evidentemente, cada uno de mis cuadros es el producto de la reflexión y el análisis. Incluso mis cuadros aparentemente más expresionistas siempre estaban basados sobre un afán de especulación intelectual, aun cuando el aspecto exterior casi lo desmintiera. Esta parte introspectiva está más clara en los últimos cuadros. Pero, evidentemente, lo que no fabrico es una pintura teórica. Siempre intento llegar bastante más lejos de lo que sería puramente el aspecto formal del análisis. De cualquier forma, se trata de pervertir la misma teoría que utilizas. Es el punto en el que te preguntas si es o no es un cuadro, en el que te preguntas sobre la misma existencia del objeto. De todas formas, la pregunta esencial del arte moderno no es tanto si es o no bello, si es o no efectivo. De manera continua y obsesiva, la pregunta extrema y terminal es si esto es arte o no*³².

¿Cómo no iba a ser esa la cuestión general cuando los artistas de su generación luchaban contra los últimos estertores del franquismo y contra un arte local mallorquín pequeñoburgués, de tipo souvenir, que se proclamaba verdadero, arte por excelencia, y menospreciaba lo que llegaba de fuera? Lo que ocurre —y de ahí en cierta medida la confusión que se arrastra con ellos— es que estos jóvenes mallorquines de los años setenta se presentan con acciones políticas (*Tiro al facha*, del Taller Llnàtic; la acción de enterrar el Salón de Otoño, el certamen de esa pintura endiosada; la ocupación de la isla Sa Dragonera para evitar la construcción inmobiliaria —en todos participó Barceló—) cuya proclama teórica resulta hoy un tanto *naif*, más acorde con las primeras vanguardias que con la afrenta política perseguida, un discurso cercano a esa vanguardia que el sistema recicla como estandarte propio. Hay un desfase entre lo que proclaman y lo que hacen, algo chirría, tal vez producto del largo aislamiento español franquista. Así lo interpretamos cuando leemos: *Fue al lado de algunos de los integrantes de la revista Neon de Sura —que profesaba un arte antiacadémico y marginal, la gratuidad del arte, la subversión salvaje, el ataque al genio y el*

*rechazo a la obra única, la embestida y el vómito- que surgió el primer Barceló*³³. ¿No nos remiten estos ideales a esa vanguardia que el sistema legitima como abanderada para asentar sus valores desde la negatividad, desde la supuesta subversión de su código, como dice Clair? ¿Cuál fue la respuesta de Barceló? Por lo visto se dio cuenta: *Pero Barceló, muy pronto, aunque participando de esta teórica, explotaría desde dentro de la pintura y de su sistema. Negaría lo que lo formó, con tanta implosión, que el estallido modificaría la biografía del artista y el sistema artístico*³⁴. Y en este sentido, en cuanto a la forma de trabajar, Juncosa cuadra al Barceló de esos años al lado de Doukoupil, Kippenberger, Haring, Basquiat, en una vía liberadora hacia la representación sin convencionalismos que quiere (...) *acabar con los dictados militaritas de las vanguardias terminales y con una crítica del arte cuyo funcionamiento hay que relacionar con la labor de los sumos sacerdotes de los misterios religiosos*³⁵. ¡Adiós a Greenberg!

¿Y, entonces hacia dónde se dirige Barceló? ¿Qué giro da? La línea de investigación que comienza en ese momento lo impulsa hacia una búsqueda introspectiva sobre su autenticidad, sobre aquello que sólo él puede hacer; hacia una inmersión intensa en su propio trabajo que precisa de la constante repetición de los motivos, del propio gesto, de insistir en sus desaciertos. (...) *El caso es que la situación actual –con todo el remake del neominimal y neoconceptual, performance y, en general, del arte específicamente de los años sesenta- es una cuestión de memorias para el arte americano. Entonces, a mí lo que me ha provocado particularmente es un poco el buscar lo que hay en mi trabajo de único, algo como más esencial*³⁶. Es en oposición a la reiterativa memorización –copia- del arte estadounidense que Barceló necesita indagar acerca de sus propias cualidades. Y es, precisamente, en la atención de esta voz interior donde se encuentra uno de sus máximos compromisos, porque dicha voz no es una cacofonía de sí mismo, una mera reiteración como en 1992 sostenía Kevin Power: *Pienso que su obra ha perdido en gran medida la fuerza, energía, frescura y capacidad inventiva que lo caracterizaba (hecho que no sólo se puede explicar en términos del paso de la juventud) y que la obra de Malí es en su conjunto mediocre y autoindulgente*³⁷. Todo lo contrario. Lo trasciende como su trabajo al tema, a la teoría, lo que sucede es que la base de su investigación es la excavación y la insistencia en sus propios recursos y errores (*trabajo usando mis defectos y accidentes* (...))³⁸, mediante su propia mano y mediante una afanosa intimidad extrema con el material. *Todo empieza a funcionar cuando consigues una intimidad con el material, pero para eso hay que destruir cientos de cosas: después de muchísimos fracasos cada grieta va cogiendo sentido. Por cada pieza que consigo hacer he tirado cien, porque las llevo al límite de la resistencia física, las veo derrumbarse delante de mis ojos, montañas de piezas rotas que luego vamos reciclando. Es un proceso de dar sentido al caos y eso sólo se consigue con una enorme intimidad: hay que convertirse uno mismo en arcilla o pintura*³⁹, explica en 1999. Se trata de encontrar las posibilidades, las diferentes trayectorias de la obra, las aperturas y los callejones sin salida a los que lleva la experimentación constante. ¿Hacia dónde? Hacia el descubrimiento del estilo. Sus repeticiones, sus rutinas, persiguen el latido oculto del estilo que procede de esa memoria personal y cultural que conforma al ser humano en el devenir de su propia historia.

Notas bibliográficas

- 1.- Clair Jean. *La responsabilidad del artista*. La Balsa de la Medusa. Visor, Madrid, 1998, pág. 27.
- 2.- Manresa Andreu. *No sé si tiene sentido crear una cosa que ya hizo otro* (artículo publicado en El País, 14-IV-2002, respecto a la exposición Mapamundi en Saint Paul de Vence, Niza, Francia).
- 3.- Calderón Manuel. *Barceló vuelve a la cueva*. Artículo publicado en La Razón. 14-II-2008. Págs. 64 y 65.
- 4.- Pardo José Luis. *La intimidación*. Op. Cit. Pág. 56.
- 5.- Foster Hal. Op Cit. Pág. 130.
- 6.- Foster Hal. Op Cit. Pág. 130.
- 7.- Pita Elena. Op. Cit.
- 8.- Foster Hal. Op Cit. Pág. 130.
- 9.- Foster Hal. Op Cit. Pág. 132.
- 10.- Foster Hal. Op Cit. Pág. 132.
- 11.- Foster Hal. Op Cit. Pág. 132.
- 12.- Frade Cristina. *Miquel Barceló. Triple cita con el penúltimo mito del arte español* (artículo publicado en la revista *Descubrir el arte*, nº 40. Junio, 2002).
- 13.- Frade Cristina. Op. Cit.
- 14.- Zaya. Op. Cit.
- 15.- Amela Víctor-M. *Me gusta que me comparen con un asesino*. Artículo publicado en La Vanguardia (contraportada). 1-IV-1998.
- 16.- Amela Víctor-M. *Me gusta que me comparen con un asesino*. Op. Cit
- 17.- Clair Jean. Op. Cit. Págs. 74 y 75.
- 18.- Zaya. Op. Cit.
- 19.- Fuchs Rudi. *Barceló (anécdota)*. Artículo recopilado en el catálogo *Barceló antes de Barceló. 1973-1982*. Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores. Barcelona, 2009. PP. 102-105. Pág. 104.
- 20.- Reus Jaume. *De las mutaciones. Barceló antes de Barceló, 1973-1982*. Artículo recopilado en el catálogo *Barceló antes de Barceló. 1973-1982*. Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores. Barcelona, 2009. PP. 112-149. Pág. 119.
- 21.- Reus Jaume. Op Cit. Pág. 141.
- 22.- Huyssen Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Op. Cit. Pág. 27.
- 23.- Juncosa Enrique. *Miquel Barceló. Sentimiento del tiempo*. Editorial Síntesis. Madrid. 2004. Pág. 110.
- 24.- Altaió Vicenç, artículo sin título recopilado en el catálogo *Barceló antes de Barceló. 1973-1982*. Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores. Barcelona, 2009. PP. 98-99. Pág. 98.
- 25.- Altaió Vicenç. Op. Cit.
- 26.- Olivares Rosa. *La pintura como tema*. Revista El Lápiz nº 47. Madrid, febrero de 1988. PP. 42-47. Pág. 44.
- 27.- Zaya. Op. Cit.

- 28.- Zaya. *Op. Cit.*
- 29.- Rancière Jacques. *En los bordes de lo político. Op. Cit.* Pág. 90.
- 30.- Barceló Miquel. Opinión recogida (online) en *La libertad digital*, 23-X-2009.
- 31.- Baudrillard Jean. *El otro por sí mismo*. Anagrama. Barcelona, 2001. Pág. 79.
- 32.- Zaya. *Op. Cit.*
- 33.- Altaió Vicenç. *Op. Cit.* Pág. 99.
- 34.- Altaió Vicenç. *Op. Cit.* Pág. 99.
- 35.- Juncosa Enrique. *Op. Cit.* Pág. 56.
- 36.- Zaya. *Op. Cit.*
- 37.- Power Kevin. *Réplica a Miquel Barceló*. El País, 24-II-1992.
- 38.- Amela Víctor-M. *Me gusta que me comparen con un asesino. Op. Cit.*
- 39.- Pita Elena. *Op. Cit.*

III. II.- El estilo sombra, la quimera ingobernable

Cuán mudables y próximas a lo incierto son todas las cosas
Pierre Michon, Abades

En 1987 vivía en Nueva York y pintaba cuadros blancos en los que la imagen desaparecía. Eran la negación de las imágenes... El negativo de la manzana de Cézanne. Una reacción al posmodernismo. Trataba de utilizar la pintura para injuriarla: agujeros, craquelados. Fueron mis primeras pruebas de pinturas arrugadas y de cuadros con relieve¹, explica Barceló. La negación de las imágenes es una injuria a la pintura, una advocación al material, al pigmento y la materia, como la parte esencial de ella (lo táctil frente a lo icónico; la superación del plano bidimensional greenbergiano). Pero ¿esa negación de la imagen no es reconocerla como pantalla? ¿Qué curioso que Foster hable de Warhol como una pantalla blanca! ¿No es enfatizar que todo es representación y mirada? (...) Ciertas obras contemporáneas rechazan este antiguo mandato de pacificar la mirada, de unir lo imaginario y lo simbólico contra lo real. Es como si este arte quisiera que la mirada brillara, el objeto se erigiera, lo real existiera, en toda la gloria (o el horror) de su pulsátil deseo, al menos evocara esta sublime condición. A este fin se mueve no sólo para atacar la imagen, sino para rasgar la pantalla-tamiz o para sugerir que ya está rasgada², dice Foster. Atacar la imagen es la negación del icono, reconocer que la pantalla-tamiz lacaniana está rasgada.

Al igual que Warhol, pero de forma diametralmente opuesta, Barceló insiste en sus temas, sus imágenes y motivos. *No quiero que sea esencialmente lo mismo, quiero que sea exactamente lo mismo. Porque cuanto más mira uno a la misma cosa exacta, más se aleja el significado y mejor y más vacío se siente uno³*, decía Warhol. Si éste martilleaba sobre la misma imagen consiguiendo tanto una protección, como dice Foster, de su significación traumática como una apertura hacia ella, Barceló por su parte, que realiza lo mismo pero no de forma idéntica *-(...) hacer invariablemente lo mismo pero que siempre sea distinto⁴*-, se acerca más a la noción lacaniana del trauma como un encuentro fallido con lo real, como un desencuentro directo con lo que vemos. Cuando, en la capilla, por ejemplo, en el panel de la izquierda, identificamos dos cabezas blancas de peces idénticas, una al lado de la otra como el reflejo en el espejo, resulta una mera apariencia; no son simétricas, revisten diferencias entre ellas (el tamaño, la torsión de las bocas), con lo que se produce una desorientación, un fracaso en nuestro reconocimiento de lo que tenemos delante, de lo que el ojo ve (a veces se trata de detalles nimios, que pasan desapercibidos al primer golpe de vista

y sólo se encuentran al mirar una segunda vez, con lo que el efecto es más perturbador). Entre el motivo y nuestro sentido visual se cuela la imagen, la ficción como un fantasma intermediario. Entre la representación de Dios y su contemplación por el hombre media la figura/imagen del hijo como dice Jean Clair, de ese Cristo que aparta su mirada de nosotros precisamente cuando el lenguaje nace del encuentro cara a cara, cuando la posibilidad de comprender al otro precisa de mirarse a los ojos. (...) *La mirada vacía clavada en la pared de enfrente, sin conseguir alcanzarla*⁵, escribe Saramago. Así es nuestra ceguera.

Y lo mismo sucede con el pulpo que lucha con la anguila, ¿es realmente un pulpo o son las propias tripas de la anguila que le sobresalen, con todo lo que de abyecto conlleva que el intestino –relacionado con la alimentación y la supervivencia– pueda metamorfosearse en los brazos asesinos que dan muerte?

Ante estas imágenes quedamos incrédulos como ante el reconocimiento de que a veces el recuerdo guardado no casa con la experiencia verdadera puesto que la memoria protege reprimiendo lo traumático, transformándolo para adecuarlo al relato que sí podemos soportar, a la imagen que nuestra mirada sí puede ver cuando nuestro ojo está incapacitado para hacerlo. Porque lo real no puede representarse, y no tanto por ser algo fallido como sostiene Foster, sino más bien –siguiendo a Rosset– por su unicidad, por ser el acontecimiento que sólo sucede una vez, por constituir el objeto singular cuya autenticidad no admite presentación, de ahí que se falle, que sea imposible conocerlo y menos aún representarlo porque hacerlo supone su doblez, su imagen, construir su doble, lo que él no-es pero requiere para ser (para poseer ontología), para mostrarse y ser visible. *El objeto real es en efecto invisible, o más exactamente incognoscible e inapreciable, precisamente en la medida en que es singular, esto es en la medida en que ninguna representación puede sugerir su conocimiento o apreciación por medio de la réplica. Lo real es lo que no tiene doble, o sea, una singularidad inapreciable e invisible por no tener espejo a su medida*⁶. Por eso la negación de la imagen de Barceló, por eso no fiarse de los ojos como dice Rosset. *Es precisamente eso lo que sugiere el tema del doble: nunca creer a los ojos, pues nada de lo que podrían ver participa de lo real por estar expuesto a una duplicación que es la marca de lo no-real, el indicio de su ‘poco de realidad’.* (...) *Nada de lo que ellos ven es único, nada es tampoco real; de donde se sigue que todo lo que ven es espectáculo y puro espectáculo (...)*. Proyecciones de la mirada. De ahí la necesidad del tacto, de la cerámica, de la materia otorgando corporeidad/fisicidad al lienzo, tridimensionalidad, porque es capaz de evidenciar la connotación que además de la denotación hay en cada enunciado como enseñó Barthes, porque tocar, participar activamente en cualquier proceso, facilita el reconocimiento de la construcción del mensaje y de lo que éste oculta. Por eso la arcilla. Y de ahí también que Barceló, a diferencia de Warhol, trabaje en torno a formas parecidas sin dejar de introducir cambios que vayan más allá de la superficie pero no martillee la misma imagen (las imágenes seriadas de Marilyn de Warhol). Barceló rasga la imagen, rompe la forma, y lo hace tanto directamente (cuarteo el lienzo, lo dota de corporeidad, deja que las termitas lo devoren para aprovechar su orografía, quiebra la piel cerámica de la capilla, los panes y los frutos...) como introduciendo signos vinculantes (en la capilla, los arpones y los cuchillos cuya utilidad es rasgar, dividir). ¿Qué diría Adorno de este ‘maltrato’ a la forma? ¿Cómo no hacer referencia a él ante la obra de Barceló? Toda ella es

un ensayo crítico sobre la necesidad de romperla y vejarla. Si entendemos la forma como el modo apropiado de presentar el tema, su sujeción canónica a un tipo dado de representación, es evidente que Barceló no se atiene a ello; si la pensamos como una vía de experimentación, como una incesante búsqueda de lo que un mismo motivo o la obra en concreto puede ofrecer (hasta llevarlos al límite y romper su forma), Barceló es ‘formalista’ o –mejor dicho– ‘aformalista’. Y ahí se sitúa en el régimen estético. Rancière explica: *El régimen estético de las artes es, en primer lugar, la ruina del sistema de representación, es decir de un sistema donde la dignidad de los temas dirigía aquella de los géneros de representación (tragedia para los nobles, comedia para el pueblo; pintura de historia contra pintura de género, etc.). El sistema de representación definía, con los géneros, las situaciones y las formas de expresión que convenían a la bajeza o a la elevación del tema. El sistema estético de las artes deshace esta correlación entre tema y modo de representación*⁸. Es decir, el sistema de representación –buen guardián platónico– redefine el lugar de cada uno en la sociedad, mientras que el sistema estético, por su parte, quiebra la relación entre el tema (contenido) y la forma (modo de representación), con lo que también el orden en la cadena social productiva/representativa.

*

¿Qué ocurre con Adorno? En su *Teoría estética*, el pasaje que le dedica a la forma es bastante plural y su comprensión resulta compleja (por no decir que mantiene una postura ambigua). Así, escribe: *La forma es la síntesis sin violencia de lo disperso, que lo conserva como lo que es, en su divergencia y en sus contradicciones, y por eso es un despliegue de la verdad. Siendo una unidad puesta, la forma siempre se suspende a sí misma en tanto que puesta; le es esencial interrumpirse mediante su otro; a su coherencia le es esencial no estar en orden*⁹. Hasta ahí bien. Leyéndolo a contrapelo, podemos decir que Adorno define la forma como la asunción de lo heterogéneo, sin restar las contradicciones que supongan esa unión y las propias de cada elemento; y en ese sentido, podemos interpretar que la forma acoge su propia negatividad (elementos que la alteren y quiebren; formas otras de una representación concreta) y, así, amplía las posibilidades de nombrar y decir de la obra. Si lo trasladamos al plano social, podemos pensar que en cierta medida se reconoce el valor de la otredad (eso informe que también es forma), esa quiebra del orden en la cadena productiva que estimamos en la observación de Rancière. El problema pasa por qué es la verdad para Adorno y qué tipo de arte/forma puede ‘nombrarla’ porque el término ‘unidad puesta’ ya sugiere cierta predeterminación externa. Pero tampoco se queda ahí, enseguida añade: *En su relación con su otro, cuya extrañeza mitiga y empero mantiene, la forma es lo antibárbaro del arte; mediante la forma, el arte participa de la civilización que él critica mediante su existencia*¹⁰. Con lo que –de un plumazo– parece restar toda distancia crítica al arte respecto del sistema, considerarlo un asunto reificado, e –indirectamente– aludir a su falta de autonomía (esa que él tanto reclamaba para que el arte se liberara de los poderes hegemónicos). Además, una ‘forma antibárbara’ tiene una connotación tan civilizada que no deja de sugerir una forma canónica, ‘elevada’. Pero vuelve a dar otro giro de tuerca y, acto seguido, reconoce que la forma representa la libertad, la ley de transfiguración de lo existente (seculariza –siguiendo sus palabras– el modelo teológico de la semejanza con Dios, en tanto que supone la potencia creativa del hombre, una creación desde lo creado en su caso desde luego, no desde la nada). Adorno dice: (...) *la forma es en las obras de arte todo aque-*

llo donde la mano dejó su huella. La forma es el sello del trabajo social (...) La forma converge con la crítica. La forma es en las obras de arte aquello mediante lo cual éstas se revelan críticas en sí mismas (...)»¹¹. ¿Alude aquí Adorno a esa segunda parte de toda obra de arte que es la crítica para Benjamin? Sigamos: *Mediante su implicación crítica, la obra aniquila prácticas y obras del pasado. La forma refuta la concepción de la obra de arte como algo inmediato. Si la forma es en las obras de arte aquello mediante lo cual éstas llegan a ser obras de arte, equivale a la mediación de las obras, a su reflexión objetiva en sí mismas. La forma es mediación en tanto que relación de las partes entre sí y con el todo y en tanto que elaboración de los detalles. (...) Lo que en ellas aparece intuitiva e ingenuamente, su constitución como algo coherente, íntegro y que se ofrece inmediatamente, se debe a que están mediadas. Sólo de este modo se vuelven signicas y sus elementos se vuelven signos*¹². Es decir ¿la forma supone superación de fases, de estilos y etapas? ¿Entonces, la forma nace fruto de una línea ascendente de superación en la historia de los estilos? ¿Al decir que están mediadas plantea una reducción de la potencia estética que escapa de las manos del artista a lo meramente formal, al lenguaje, que él emplea y al sentido que le da? ¿Qué no está mediado, algún juego de la vanguardia histórica (aunque Rosalind E. Krauss nos haya puesto ya sobre aviso en su libro *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*) y ciertos ejercicios de *action painting* de Pollock, y ahí también dudamos? Parece que Adorno acota la obra a su dimensión de objeto, la reduce ahí, a su plano formal/objetual, perdiendo de vista toda la potencia de pensamiento que comporta contra sus propios estándares o puntos de partida y, en ese sentido, limitando su entidad estética –entendiendo por estética aquí una categoría filosófica, algo que era sumamentepreciado para Adorno– ya que secuestra su capacidad de referencia a una metarreferencia. ¿Es esto así, interpretamos de forma -no ya correcta- pero sí válida? Rosalind E. Krauss sostiene que no puede confundirse el significado de una obra (su tema) con el referente figurativo que representa (forma figurativa o abstracta): (...) *la confusión que rodea al arte abstracto del siglo XX en general y al expresionismo abstracto en particular. Barnett Newman se refería a esta confusión al afirmar: ‘La mayoría de la gente indentifica la temática con lo que Meyer Shapiro llamaba contenido objetual’. Es decir, que la mayor parte de la gente confunde la temática o el tema de una pintura, esto es su significado, con su pretexto, con su referente figurativo, con los objetos que representa*¹³. El problema estriba en que para Adorno forma y contenido son lo mismo (de nuevo, recordamos la importancia de la música en la teorización de su estética). Adorno escribe: *La campaña contra el formalismo ignora que la propia forma que se opone al contenido es contenido sedimentado; esto, y no la regresión a un contenido preartístico, hace justicia a la supremacía del objeto en el arte. (...) Todo lo que aparece en la obra de arte es virtualmente contenido igual que forma, mientras que la forma es aquello mediante lo cual se determina lo que aparece y el contenido es lo que se determina*¹⁴. ¿Qué hay detrás de estas palabras? Creemos que al establecer este argumento Adorno intenta desvincular al arte abstracto de las interpretaciones que lo señalaban como mera ilustración, porque si la obra es forma y ésta es contenido, lenguaje significativo, escapa de ser ilustración sin más, y al mismo tiempo, se desvincula de la reificación, de ser una mercancía, y del marchamo ideológico al que la somete el sistema capitalista o el fascismo; puede llegar a plantarse ante él, ‘liberarse’, y ejercer su crítica como un *ethos* autónomo, no mediatizado. De ahí también que señale su falta de funcionalidad (es decir, de participación en el *statu quo*) como su verdadera función social. *En tanto que constitución de un mundo imaginario de espaldas a la realidad social y a su dinámica, la mera existencia del arte es para*

*Adorno 'crítica' de la totalidad social. En el arte autónomo, liberado de las normas extraestéticas que lo constreñían previamente a su moderna situación nominalista, habría cuajado lo que él denomina una 'toma de distancia ante la sociedad': 'fuga a una tierra de nadie' a través de la cual el 'principio del ser-para-otro', el universo que articula la sociedad de cambio, quedaría desbaratado. La no funcionalidad del arte es para Adorno su verdadera función social, si es que ha de tener alguna¹⁵. Sin embargo, para que esto sea posible el arte no puede andar muy lejos de la sociedad. ¿Qué crítica veraz puede elaborarse apartándose completamente de ella? ¿No se caería en un solipsismo? Y, por otra parte, ese 'mundo imaginario' siempre estará intrincado (imbricado para Warburg) con la sociedad a la que pertenece; el arte nunca está de espaldas en este sentido, estará liberado de normas extraestéticas, por supuesto, pero no del espacio y del tiempo en el que se inscribe. ¿La cita anterior no arroja al arte, de nuevo, a sus propios brazos (el arte por el arte)? ¿Acaso no puede ejercerse una 'crítica interna', sabiéndose ligado en cierta medida al propio sistema? Si Adorno identifica forma y contenido, ¿no se colaría por ahí la 'retícula' de lo social (entendiendo por retícula esa trama que ordena y sistematiza el cuadro según Rosalind E. Krauss), es decir, escaparía la mera disposición de las formas a cierta mediación de la realidad cuando parten de un sujeto con todo un imaginario a sus espaldas y cuando toda forma arrastra sombras anteriores? La capilla, que propone y muestra temas que escapan al 'relato o tema encargado', es un buen ejemplo de cómo la crítica se cuele de forma insospechada, de cómo la obra –yendo contra sí misma– puede señalar el propio sistema que la encarga, de cómo el espectador no es un ser pasivo, que contempla desinteresadamente, sino que busca y rastrea, como un sismógrafo, como el propio autor, lo que la obra insinúa. Nosotros abocamos a la materialidad de la capilla, pero se trata de un ser objeto muy diferente. Nada de formas canónicas y antibárbaras. Las formas de Barceló estallan y su noción de pintura como carne, arcilla y harina (*ambas obedecen a las mismas leyes físicas*, explicó en la conferencia reciente del MNCARS), que rompe a su vez con la sistematización y la diferencia entre artes mayores y menores, establece la posibilidad de pensamiento no condicionado, de crítica, desde la obra misma y contra sí misma. Para nosotros la forma aparece rota, en tanto que no deja de ser una discontinuidad en el tiempo que –precisamente– no rompe con el pasado ni el futuro, que no establece fases ni categorías. Son las formaciones de supervivencia, de síntoma, de Warburg; esa forma desfigurada por la que el síntoma ha irrumpido y esa otra por la que vuelve a emerger y aquella en la que permuta en un trauma/síntoma diferente y esa desconocida que aún no hemos visto, que aún no se ha mostrado...*

**

Pero si hablamos de materia, de carnalidad y corporeidad, deberíamos seguir un poco más las pesquisas en cuanto a la autonomía del arte y atenderlo desde ese ámbito matérico. Preguntarnos, de este modo, con Rancière, si la definición que Greenberg establece al supeditar la pura-pintura a su plano y materiales (a su médium) no iba por delante de ella. Es decir, si no arrojaba con su ideología (demasiadas palabras, como dice Rancière) o construía en realidad lo que quería ver en ese médium, definiéndolo a priori (*no hay arte sin mirada que lo vea como arte*¹⁶, afirma el mismo Rancière). El filósofo francés explica que cuando Greenberg señala la autonomía del arte y aboca la pintura a su planicidad, a la forma-pintura y a la materia-pictórica, pretende liberarlo de la

mímesis porque ve en ella la necesidad de atender a la semejanza (representación; la relación de una copia a un modelo), pero (...) *se pierde así lo esencial: la mimesis no es la semejanza, sino un cierto régimen de la semejanza. La mimesis no es la limitación exterior que pesaba sobre las artes y las encerraba en la semejanza. Es el pliegue en el orden de las maneras de hacer, y de las ocupaciones sociales, que las hacía visibles y pensables, la disyunción que las hacía existir como tales*¹⁷. Una disyunción –explica- doble: por un lado, establecía la diferencia entre las bellas artes y las simples técnicas (artes menores) y, por otro, sometía las imitaciones artísticas a los criterios sociales, religiosos o éticos. De este modo, la mímesis facultaba la identificación –la comunidad ‘falsa’, no lo olvidemos, de iguales- (el reconocimiento de cada individuo con su estamento social, su vinculación a la cadena de trabajo, su forma de visibilidad, su modo de ejercer la palabra y así hasta su misma capacidad intelectual –entre otras cosas, dotar de racionalidad su lugar social-); hacía operativa dicha comunidad. Rancière afirma: *La mímesis no es la semejanza entendida como una relación de una copia a un modelo. Es una manera de hacer funcionar las semejanzas dentro de un conjunto de relaciones entre unas maneras de hacer, unos modos de la palabra, unas formas de visibilidad y unos protocolos de inteligibilidad*¹⁸. Greenberg entra en un terreno resbaladizo porque para argumentar la autonomía del arte, éste tiene que dejar de ser mímesis (entendida como imitación) y también superar (ser superior) a la técnica (abocada a un fin; artes aplicadas). Y para lograrlo –siguiendo las explicaciones de Rancière- lo acota, retrotrae, a su médium (planicidad, bidimensionalidad, forma, materiales; su mismidad, en definitiva), y ahí está el problema: este médium no deja de ser compartido con la técnica como elementos propios, por eso Greenberg debe dotarlo de sentido en sí mismo, otorgarle un significado que proceda exclusivamente de él, pero por ahí –en realidad- lo que se cuele es la propia ideología greenbergiana; su propia necesidad argumentativa para sostener su teoría y no lo que una obra concreta propone –que bien puede hacerlo desde su propia materia, lógicamente-. Pero ¿puede la planicidad alcanzar sentido sin que la superficie del cuadro remita a una otra-superficie? ¿Puede una forma ser un signo lingüístico (dotado de significado, una ‘señal’ o ‘símbolo’) si no se desdobra como tal? *Para que la pintura alcance su planeidad hace falta que la superficie del cuadro sea desdoblada, que un segundo objeto sea mostrado bajo el primero*¹⁹. ¿Acaso este movimiento no comporta comprender la forma como contenido, tal como entendía Adorno, pero de forma soslayada, es decir, volverla en sí misma fondo/contenido, y no sería ir en contra de la forma misma en cuanto que se altera su estatuo (algo que también Adorno sugiere en su *Teoría estética*)? Estamos entrando en un terreno fantasmático, de dobles inexistentes pero necesarios muy del estilo de Rosset, en subterráneos, y Greenberg no lo vio (o hacía como que no). El arte por el arte es lo que tiene: ceguera. Él creía que se limitaba, como buen Sherlock Holmes, a los hechos puros y duros. Pero los hechos siempre llegan cargados de interpretación, de palabra. La conquista de la superficie de la que Greenberg habla respecto de Kandinsky es (...) *obra de una desfiguración: un trabajo que hace visible de otra forma la misma pintura, que convierte las figuras de la representación en tropos de expresión*²⁰. Es decir, la pintura se vuelve plana en la medida en que las palabras del crítico cambian de función respecto a ella. No se trata más que de otra manera de reformular el viejo *ut pictura poesis*: el modo en que el arte se asimila a una determinada narración, a una mirada construida que concierne a un pensamiento, siguiendo las palabras de Rancière. Si antes se trataba de representación, ahora consiste en ‘desfiguración’ (no figurativo), en materialidad y planicidad, pero la aparatología ideológica sigue definiendo el ‘cómo’ del arte.

El decir del arte aparece modulado a priori por las palabras del crítico (el relato construye el arte, crea un *continuum* que lo define). Y más que eso: su palabra es la forma en el cuadro. Estamos más que ante un enunciado, más que ante un *continuum*: ante la palabra hecha pintura y forma. (Al principio, fue el Verbo...). *Evitando producir formas (o recortar el campo), la obra presentaría la forma en cuanto forma, o sea, en cuanto ley de formación de la forma*²¹, dice Rosalind E. Krauss respecto a Greenberg. Con la ley hemos topado... Y con el fantasma, porque la obra puede conferirse de significado presentando la forma como tal siempre que se desdoble, siempre que sea la obra y su-otro. La forma como forma se queda en mera técnica si no remite a otro que haga de ella un signo, sólo de este modo puede ser ley, sólo así puede dictaminar la formación (estatuto) de la forma. Y ahí es necesario que entre en juego el lenguaje; que se racionalice el cambio. Rancière explica el paso de la representación a la materia de forma muy gráfica, hablando de la monografía sobre Chardin que elaboran los hermanos Goncourt: *Los tropos del lenguaje cambian el estatus de los elementos pictóricos. Transforman la representación de frutas en tropos de materia*²². Las metáforas, los adjetivos, cambian las identidades de los objetos y las fronteras entre los ámbitos; el espesor de la materia pictórica y la propia materialidad del gesto de pintar se impone sobre la representación. Son sus palabras las que transforman las identidades de las frutas representadas en estados de la materia. Es una nueva mirada, adscrita por encima de todo a un lenguaje, la que modela el registro y la entidad de lo representado. Y es ese lenguaje y esa palabra lo que se hace pintura. Y de Chardin y los Goncourt a Greenberg y el expresionismo abstracto. (...) *la 'necesidad interior' de la tela abstracta sólo se construye en un dispositivo, en el que las palabras trabajan la superficie pintada para construirle un plano distinto de inteligibilidad. Esto significa que la superficie plana del cuadro es completamente distinto de la evidencia, por fin conquistada de un médium. Es una superficie de disociación y de desfiguración. (...) Las palabras ya no prescriben, como historia o como doctrina, lo que deben ser las imágenes. Se hacen ellas mismas imágenes para dar movimiento a las figuras del cuadro, para construir esa superficie de conversión, esa superficie de las formas-signos que es el verdadero médium de la pintura, un médium que no se identifica con la propiedad de ningún soporte ni de ningún material*²³. Así, la superficie, la planicidad, no existe sin las interpretaciones a priori que la hacen pictórica, sin las palabras que la instalan en un régimen dado de visibilidad. *La historia no roza tangencialmente el lenguaje sino que acontece en medio de él*²⁴, dijo Adorno en *Minima moralia*. Baudrillard, que mantiene una posición contradictoria con la forma (afirma tanto que está más allá del valor de la cosa, que rara vez se alcanza al objeto en su forma secreta –nos gustaría saber cuál, y si ahí no está sublimando–, que habla del lenguaje como forma que no se atiene a la verdad del mundo, que opina que el arte es sobre todo forma) avisa del carácter ficticio e ilusorio de ésta: *La forma no dice jamás la verdad sobre el mundo; es un juego, algo que se proyecta. (...) La forma es impensable sin la idea de la metamorfosis. La metamorfosis hace pasar de la forma a la forma sin que intervenga el valor [el valor de las cosas, para nosotros el sentido]. De ella no puede extraerse un sentido, ni ideológico ni estético. Se entra en el juego de la ilusión: la forma no remite más que a otras formas y sin circulación de sentidos*²⁵. El sentido a la forma le viene de fuera, mediante la palabra. Algo que se proyecta, dice Baudrillard. En parte, como bien interpreta Rancière, está aquí ese fin del arte que anunciaba Hegel: si la superficie no se desdobra, si no remite a otro, si no es más que el plano de proyección de los pigmentos, materia, ya no hay arte. Pero este desdoblamiento nada tiene que ver con el que opera Greenberg, con la sublimación

(elevación) per se de la forma, eso es insuflar de ideología, de valor como dice Baudrillard, de 'esteticidad'. Hegel habría condenado de antemano el arte por el arte al destino de 'cualquier cosa', o mostrado que, en lugar de obras, ya no hay 'más que interpretaciones' [¿quién no recuerda aquí a Foucault?]. (...) Hegel nos advierte más bien de lo siguiente: *el presente del arte siempre está en pasado y en futuro. Su presencia siempre está en dos lugares a la vez. Nos dice, en suma, que el arte está vivo en la medida en que está fuera de sí mismo, que hace algo distinto de sí mismo, en la medida en que se desplaza sobre una escena de visibilidad que siempre es una escena de desfiguración. Lo que Hegel desalienta de antemano no es el arte, es el sueño de su pureza. Es esa modernidad que pretende dar a cada arte su autonomía y a la pintura su superficie propia*²⁶. Y volvemos a insistir: Barceló mezclando diferentes artes, pintura y cerámica, ni más ni menos que arte mayor por antonomasia y arte menor (mera técnica de artesano); rompiendo la forma, las fronteras entre los ámbitos... El arte está vivo en la medida en que tiene que ver con el mundo y la sociedad; cuando, sin abandonarse, consigue desplazarse sobre diferentes visibilidades, imbricado con los hechos sociales. No es que tenga una función social o política es que es de carácter político porque pertenece al *homo facer*. ¿Cómo si no le iban a tocar tan de lleno las palabras y las interpretaciones? Frente a la autonomía del arte, oponemos la autonomización de los elementos (vasijas, peces, panes) del relato, la quiebra de los 'hilos de la representación' como dice Rancière, la fractura de la trama del argumento. No podemos señalar qué significa la capilla ni limitarnos a lo que el autor dice de ella, nuestro papel como espectadores pasa por rastrearla de forma discontinua, ponerla en acción junto con nuestro pensamiento, a pesar de ella misma y de nosotros mismos.

La capilla, de este modo, no pertenece a lo referencial, no es una reproducción o representación temática, ni pretende ser el significantes desvinculado de los milagros, su imagen/forma/signo puros. Va más allá. Es un síntoma de nuestro tiempo, de ese malestar cultural anunciado ya por Freud, en tanto que 'des-vela' (elimina el velo de fondo, el telón-relato que lo sostiene, frente a esas imágenes-velo que cubren de Didi-Huberman) lo que siempre ha estado arropado y cohesionado por él (los milagros, los acontecimientos), puesto que opera sólo con algunos de sus signos (peces, panes, vasijas, vino) desterrándolos de su historia, dejándolos como mojones solitarios de un mapa fantasma del que sólo quedan las huellas desmemoriadas e inconscientes de los elementos que se obstina en repetir Barceló (su estilo personal transfiriendo el relato del milagro; y no sólo con las formas o los motivos utilizados; en el programa televisivo *La mitad invisible* de TVE, declara que concibió la capilla como el taller del artista y a Cristo como a éste en su taller, su autorretrato, es decir, sus temas de siempre). Y, precisamente por eso, porque al relato de los Evangelios se superponen de forma discontinua los del propio autor, la capilla señala los montajes al escribir la historia. De ahí que deshaga el texto (lo desmiembre); desactive su forma integradora y ponga en acto (active) sus elementos o signos inconexos, que son las fallas por donde se quiebra la mismidad del relato organizado y los únicos útiles a la hora de intentar desensamblar otra historia, otra forma de montar imágenes-otras. Didi-Huberman escribe respecto a Warburg: *El montaje -al menos en el sentido que aquí nos interesa- no es la creación artificial de una continuidad temporal a partir de planos discontinuos dispuestos en secuencias. Es, por el contrario, un modo de*

*desplegar visualmente las discontinuidades del tiempo presentes en toda secuencia de la historia (...) 'Montar imágenes' no tiene nada que ver con un artificio narrativo para unificar los fenómenos dispersos, sino, al contrario, con una herramienta dialéctica en la que se escinde la unidad aparente de las tradiciones figurativas de Occidente*²⁷. La capilla, cuya piel de arcilla está agrietada; la capilla con sus ausencias y 'falta de memoria'...

La capilla, por cuyas grietas se filtra el relato mayestático, tan excesivamente consciente, de los Evangelios (escritos, no lo olvidemos, lejos del instante de suceso), como se sondea la bilis; la capilla y su impostura, que marca su transgresión como obra de arte hacia la catedral y fue bendecida como el 'objeto/espacio utilitario' (capilla) que también es... *El discurso consciente es un poco como esos manuscritos sobre los cuales se ha borrado un primer texto para cubrirlo con otro. No obstante, en esos manuscritos el primer texto siempre puede percibirse en las fallas del segundo*²⁸. ¿Hay un texto/relato unívoco, una sola imagen?, parece preguntarnos la capilla. ¿Existieron o son meras sombras y espectros de nuestra necesidad? La capilla nos hace de pantalla y, en la falta de su completa adhesión al tema que debe representar, permite que esa pantalla no sea unidireccional, se trasvase hacia el otro y el Otro; la capilla es el espejo en el que la misma ausencia nos devuelve la mirada, es la trastienda del símbolo de la catedral, su desmantelamiento, en esa praxis sobre lo real-imposible que plantea Lacan (lo real a lo que no puede llegar el discurso pero al que al mismo tiempo se puede acceder a través de éste siguiendo el rastro de sus agujeros). Lo real no puede simbolizarse, atraparse. Lo real muere en su misma concepción, en el instante en que su imagen nos apresa en el deseo. *El símbolo se manifiesta al principio como el asesinato de la cosa y esa muerte constituye en el sujeto la eternización de su deseo*²⁹, afirma. Lo real es menos que nada como decía Platón de la imagen. La imagen, que es ficción, que no es nada, es lo único que tenemos. Y, por eso mismo, por ser lo único que tenemos, todos los problemas esquizo que plantea entre el modelo y la copia, lo real y su doble. (...) *Toda existencia es un crimen*³⁰, dice Rosset. Y agrega: *Toda duplicación supone la existencia de un original y una copia, y cabe preguntarse cuál de los dos, el acontecimiento real o el 'otro acontecimiento' es el modelo y cuál es el doble. Descubrimos entonces que el 'otro acontecimiento' no es verdaderamente el doble del acontecimiento real. Ocurre más bien a la inversa: es el acontecimiento real el que aparece como el doble del 'otro acontecimiento'. Así al final resulta que el acontecimiento real es el 'otro': el otro es esto real que ocurre, o sea, el doble de otra realidad que será lo real mismo, pero que siempre se escapa y del que nunca podremos decir o saber nada. Así pues, lo único, lo real, el acontecimiento, poseen la extraordinaria cualidad de ser en cierto modo lo otro de nada, de aparecer como el doble de 'otra' realidad que se desvanece perpetuamente en el umbral de cualquier realización, en el momento de todo paso a lo real*³¹. Cuando acontece un hecho esperado, siempre ocurre de forma diferente a como se había imaginado, con lo que en parte el hecho real mata al 'otro-hecho', a su doble imaginado o ilusión, y aparece como un 'hecho desajustado', que no se atiene a esa realidad que se había ideado (siempre creemos que en algún recóndito rincón de él queda algo de engaño). La realidad aparece, entonces, como una realidad tergiversada, reproducida en tanto que es la otra de ese modelo que teníamos en mente. Barthes escribe: (...) *representar no es... remitir desde un lenguaje a un referente, sino desde un código a otro. El realismo, por tanto, no consiste en copiar lo real, sino en copiar una copia (representada)... El (realismo) copia, en un proceso de mimesis secundaria, una copia preexistente*³². Un código a otro código, ¿no es eso lo señalado anteriormente por

Rancière, en el paso de la representación a la materia mediante la palabra? De este modo, como explica Rosset, se puede decir que la imagen mata al modelo (así las cosas, ¿cómo no iba Platón a excluir al arte de la comunidad?) y que, precisamente por su carácter de doble, de fantasma, la realidad pertenece al ámbito de la copia y de la imagen: (...) *la realidad en su conjunto no forma sino una especie de 'mala realidad', que pertenece al ámbito del doble, de la copia, de la imagen: es lo 'otro' que esta realidad de aquí ha borrado, lo que resulta ser lo real absoluto, el verdadero original respecto del cual el acontecimiento real no es sino un suplente engañoso y perverso*³³. Y es que, ante la realidad, ante el hecho que ocurre, da la sensación de que la vida farolea, comete un fraude, en el sentido en que lo entiende Frankfurt cuando establece la diferencia entre un farol y una mentira relacionándolo con la charlatanería. Éste, según el filósofo estadounidense, que comparte con la mentira el cariz de tergiversación o engaño, (...) *es más específicamente cuestión de falsificación que de falsedad. Eso es lo que cuenta para su proximidad con la charlatanería. Pues la esencia de la misma no es el hecho de que sea falsa, sino el de que es fraudulenta. Para apreciar esta distinción hay que darse cuenta de que una falsificación o un fraude no han de ser en ningún sentido (salvo en la autenticidad misma) inferiores a la cosa real. Lo que no es auténtico no tiene por qué ser defectuoso en algún otro aspecto. (...) Puede ser una copia exacta. Lo malo de una falsificación no es su aspecto, sino el modo en que se ha hecho*³⁴. Es decir, la intencionalidad. ¡Qué perversa la imagen matando a su modelo o ideal! ¡Qué perversa la forma en el cuadro que se atreve a romper con su formulación, a abandonar ese contenido adorniano! ¡Cómo juega la capilla con estos contraluces! Esos vitrales de ceniza que Barceló pintó con el dedo, que apartan la luz y son todo lo opuestos posibles al gran rosetón lleno de color de la catedral (el mayor que hay en una catedral de España); esa abrupta cueva de la izquierda deformada por sus propias formas/máscaras y donde se ubica la puerta de acceso a la capilla, como si toda la arcilla de la capilla se replegase y arrugase en ella (telón descorrido del espectáculo de nuestro yo y del mundo amontonado allí)...

Fraude, decíamos. En este sentido, la capilla opera como un 'verdadero-falso' en la acepción de Rosset³⁵: esos documentos de identidad que son falsos (cometen fraude) en la medida en que no se corresponden con la persona real y social que identifican pero que son verdaderos en tanto que han sido emitidos por las mismas autoridades legales que expiden los auténticos. La capilla, que desatiende su relato, bendecida como espacio de consagración eucarística... En esta estructura rizomática que seguimos entre la copia y la imagen, el modelo y el doble, la imagen (entendida aquí como el otro) termina matando al modelo cuando es lo único que se muestra, cuando se hace real ante nuestros ojos. *Lo real está siempre del lado del otro*³⁶, escribe Rosset. Barceló utilizando su figura para realizar la de Cristo (¿quién es ahí el modelo, quién la imagen?). *De ahí que la asunción jubilosa de uno mismo, la presencia verdadera de uno en uno mismo implique necesariamente la renuncia al espectáculo de la propia imagen. Porque la imagen, aquí, mata al modelo*³⁷. Juego de contrarios cacofónico entre Cristo y Barceló, porque son 'imágenes a medias', 'modelos a medias', en tanto que la figura de uno se inscribe en la del otro, como si se quedaran suspendidos entre ambos, de nuevo en una zona intermedia, de paso y penumbra, en un umbral, señalando la necesidad del doble que nos dota de ontología pero que también señala nuestra fragilidad. Sólo nos queda existir problemáticamente, desdoblados³⁸, como sugiere Rosset del vampiro que no halla

su reflejo en el espejo, como ese lienzo que remite a su otro yo, a un objeto-otro para poder hablar desde sí mismo. Interpretación tras interpretación, y repetición tras repetición, intentando colmar la ausencia impertérrita de lo real. *En la medida en que me impongo repetir un yo cuyo modelo busco en vano, me condeno a repetir al otro: y este otro que glosó no es sino el reflejo de una ausencia. Interminable juego de resonancia, en el que se repite hasta el infinito el eco de una incapacidad para decir 'yo', para experimentarse uno mismo como algo. (...) la repetición es siempre ausencia para siempre de presente alguno*³⁹. ¿No pretendía Barceló en la capilla poner patas arriba el sistema de las especies de Darwin, eliminar al hombre de la escala ascendente? ¿Por eso se basa en su imagen, la de un mortal, la del artista en su taller, para hacer la figura de Cristo (imagen intermediaria de Dios)? Pero ¿no reemplaza un sistema por otro: el darwiniano por el taller del artista, por el animismo? Se trata de un juego de anacronismos que elude concretar imágenes primeras o arquetipos jungianos, que se limita a poner todas las imágenes en acción, a mirarlas y conjugarlas de otra forma. Warburg no rastreaba formas similares, repetidas, en las imágenes de diferentes épocas, sino su energía captada en el movimiento, su fuerza vital, su *pathos* (algo que iba más allá de la forma). El recurso al anacronismo –‘mover’ las obras para verlas de otro modo– nos ayuda a mirar. Permite despejar que tanto la originalidad de la vanguardia como la de la modernidad no es sino el resultado de la repetición y de acudir a los propios recursos del artista. Krauss apunta en este sentido: (...) *si la propia noción de vanguardia puede considerarse una función del discurso de la originalidad, la práctica real del arte de vanguardia tiende a revelar que la 'originalidad' es una asunción activa resultado de la repetición y la recurrencia*⁴⁰. Al poner unas obras con otras en constelaciones, al dismantelar la propia obra, el anacronismo evidencia las repeticiones, las fórmulas estructurales que suelen darse al trabajar y esos fantasmas o sombras –como decimos– que toda imagen arrastra. ¿No era, como nos recuerda Krauss en *El inconsciente óptico*, que el mismo Pollock decía *¡nada de caos, por favor!* sobre la realización de sus obras evocando cierta sistematización por mínima que fuese? Y en un sentido muy similar, el discurso de la posmodernidad, al desconstruir las nociones de originalidad y copia, facilita el reconocimiento del devenir constante entre lo real y su doble, y evidencia lo que en la modernidad y en la vanguardia ocurría realmente y sin embargo se negaba: la sistematización en el proceso creativo, la espontaneidad que surge a fuerza de repetir. Y ahí, leyendo a contrapelo, nos volvemos a encontrar con Adorno: (...) *hasta en las obras más hostiles a la repetición hay semejanzas, que algunas secciones se corresponden con otras en ciertos rasgos y que sólo mediante la relación con eso idéntico se realiza la no-identidad a la que se aspira; sin igualdad, el caos sería algo siempre igual*⁴¹. Fantasmas, dobles. ‘¡Nada de caos!’, vuelve a decir Pollock. Y Deleuze parece contestar dando la clave del asunto: *El interior de la repetición está siempre afectado por un orden de diferencia (...) El encuentro de las dos nociones, diferencia y repetición, (...) debe aparecer gracias a interferencias y cruzamientos entre estas dos líneas, una concerniente a la esencia de la repetición, la otra, a la idea de la diferencia*⁴². Se repite porque al hacerlo siempre asoma una diferencia interna (síntoma/trauma) que se desea superar o abrir; no se repite porque se reprime, se reprime porque se repite. Se reprime –como dice Deleuze– porque sólo se pueden vivir determinadas experiencias mediante la repetición, y se reprime lo que impediría vivirlas de esa forma (es decir, la representación que mediatiza lo vivido mediante un objeto semejante). La máscara, el disfraz, el doble, siempre superpuesto hasta la ausencia –recordemos– es el verdadero sujeto de la repetición.

Y, entonces, ¿menos que nada, menos que una imagen, justo una imagen? Tal vez, un fantasma. Y ahí el anacronismo vuelve a echarnos una mano para no quedarnos anclados en la ficción. La revulsión que activa lo anacrónico, ese movimiento fluvial que Warburg veía correr por debajo de las imágenes y las cosas, nos permite adentrarnos como el agua entre las fisuras de la ficción y lo real, en esos pasos umbrales que no nos cansamos de recorrer aquí. Porque no es suficiente reconocer que todo es una construcción, que todo -en mayor o menor medida- está mediado, que la historia es una sucesión de relatos pequeños o grandes. Hay que ir un poco más allá. Se trata de reconocer que, cuando se escribe historia, no somos receptores pasivos; estamos imbricados en ella, como Didi-Huberman y Bürger sostienen (remitimos a las citas 83 y 84 de la Presentación). Se trata de reconocer que la (...) *razón de las historias y las capacidades de actuar como agentes históricos van juntos*⁴³, como dice Rancière. Y explica, de un modo similar a Rosset y siguiendo a Lacan: *Lo real debe ser ficcionado para ser pensado* [y llama la atención sobre la construcción de relatos, sobre creer -como Baudrillard sostiene en *El complot del arte-* que todo es simulacro o ficción⁴⁴]. *Esta posición debe ser distinguida de todo discurso -positivo o negativo- según el cual todo sería 'relato' (...). La noción de 'relato' nos encierra en las posiciones de lo real y del artificio en que se pierden por igual positivistas y desconstruccionistas. No se trata de decir que todo es ficción. Se trata de constatar que la ficción de la época estética ha definido modelos de conexión entre presentación de hechos y formas de inteligibilidad que confunden la frontera entre razón de hechos y razón de ficción, y que estos modos de conexión han sido retomados por los historiadores (...). Escribir la historia y escribir historias dependen de un mismo régimen de verdad. (...) Es claro que un modelo de fabricación de historias se encuentra ligado a una cierta idea de la historia como destino común, con una idea de aquellos que 'hacen la historia', y que esta interpenetración entre razón de los hechos y razón de las historias es propia de una época en la cual cualquiera es considerado cooperando en la tarea de 'hacer' la historia. No se trata (...) de decir que la 'Historia' no está hecha más que con las historias que nos contamos unos a otros, sino simplemente de que la razón de las historias y la capacidad de actuar como agentes históricos van juntos. La política y el arte, como los saberes, construyen 'ficciones', es decir, reagenciamientos materiales de los signos y de las imágenes, de las relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que hacemos y podemos hacer*⁴⁵. De ahí, de nuevo, la validez del anacronismo, ya que saca a la superficie esos reagenciamientos, esas conexiones; evidencia cómo los enunciados -ya sean políticos o literarios- y los diferentes regímenes de lo sensible participan en la construcción de lo visible y de los modos de hacer, decir, ser y pensar.

**

¿Menos que una imagen, entonces? Tal vez aquí también debemos quedarnos en una zona intermedia, en tanto que las imágenes de la capilla aparecen vinculadas a su organicidad, a su ser-objeto debido a la corporeidad con las que la dota la arcilla. Quedarnos en 'un paso entre' la cerámica (objeto) y la pintura (imagen), la obra de arte y el icono/fetichismo, la palabra y el pensamiento. Y así, si Wajcman opina -según explica Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo-* que sólo una eliminación, una unificación o una absolutización de la imagen podría responder al imperativo de que lo que no puede ser visto debe ser mostrado, nosotros creemos junto con Didi-Huberman que (...) *la multiplicación y la conjunción de las imágenes, por muy incompletas y relativas que sean,*

*forman otras tantas vías para mostrar pese a todo lo que no puede verse*⁴⁶. Y por multiplicación y conjunción de las imágenes comprendemos esos ‘pasos entre’ diferentes entidades; la capacidad de la imagen de saltar de un registro a otro (arcilla, pintura, palabra, pensamiento). ¿Qué del relato de los milagros no puede verse, qué queda fuera de la narración que nos es legada? La capilla, anacrónica, desde su multiplicidad icónica que rompe con los códigos representativos de la cultura visual judeocristiana, nos recuerda que no estamos, a diferencia de los animales, atrapados en la mirada del mundo (inmanentes a él), que somos agentes precisamente de la pantalla, no unos con ella, con lo que si bien ésta interfiere en nuestra relación con las cosas, mediando entre su realidad y la nuestra, también nos protege de ellas al convertirlas en imágenes: podemos ‘manipular’ la mirada de los objetos sobre nosotros, escapar a la detención de la esfinge. La capilla nos recuerda que los símbolos no son sino creaciones humanas, instrumentos como los arpones y los cuchillos; códigos de nuestra cultura. Como dice Foster, *aunque la mirada puede atrapar al sujeto, el sujeto puede domar la mirada*⁴⁷. En la capilla los elementos no están dispuestos conforme al relato porque no se desea una mirada domada, una-con el sistema, porque todo a su alrededor lo está; la catedral es comunidad (iglesia deriva del griego *ekklesia*: asamblea o congregación de ciudadanos para discutir cuestiones políticas); es ámbito doméstico y domesticado por encima de todo; piedra levantada sobre piedra. Y una forma lógica, para nosotros, de escapar de la construcción (piedra sobre piedra, imagen sobre imagen en un progresivo *continuum*), de evidenciar lo que no controlamos, es desmontando el ‘texto,’ (la capilla) descontextualizando sus elementos y poniéndolos en interferencia con los hechos o las cosas de la realidad más inmediata que carecen de voz –esa palabra muda que debe expresarse de Rancière-. Poner a dialogar la capilla, desde sus fracturas y elementos escindidos, desde sus ausencias, con el mundo al que pertenece. Esa es nuestra labor de espectadores activos, de historiadores del arte. Se trata –como venimos diciendo- de desquiciar (esquizar) de un modo anacrónico la imagen (entendiendo por ella la capilla), en una constelación de sus diferentes elementos (instantes o visiones en el montaje) junto con otras imágenes y otros hechos (porque esa unión las carga de fuerza vital, de intensidad, y pueden hablar y mostrar tal vez las mismas cosas pero de otra manera). Se trata, de nuevo, de abrir ese montaje del que Didi-Huberman señala su factor miedo, que intensifica la imagen y devuelve a la experiencia visual el poder que la costumbre de mirar calma; ese montaje del que Godard señala como maestros a Hitchcock y Tintoretto (este último tan querido para Barceló, al que ha estudiado tanto). Un montaje, tan afín al imaginario colectivo, por otra parte, en su capacidad manipuladora, pero cuya intensidad no deja de menguar una vez visto. Frente a esto, provocar la colisión desorganizada de imágenes, una dialéctica abierta benjaminiana en la que el choque entre ellas incite el pensamiento: nuevas palabras que no sean ‘esas demasiadas’ de Rancière (que no dicten lo que vemos, lo que es la imagen, sino que fluyan y hablen junto con ella, que den voz a esa palabra –pensamiento- que carece de ella).

Pero para eso, necesitamos –antes que nada- un ojo arpón, capaz de rasgar la imagen, de ir contra ella. Y para conseguirlo es necesario que el espectador esté inmerso de lleno en la obra como lo está en la pantalla. De este modo, el simple hecho de contemplarla no será algo pasivo y no se dará una distancia protectora entre ambos. Aquí la única protección posible es caer, caer en la tentación de la capilla, en su telaraña, frente al orden simbólico y lineal, textual, de la catedral.

Caer por los agujeros, las grietas, por los que puede irrumpir lo real como un exceso traumático, una angustia o un fantasma que ponga en jaque el universo simbólico hasta el punto de abrir la posibilidad de su renovación radical como apuntaba Lacan.

Así, frente a la mirada apolínea de la catedral, la mirada inconexa, descompuesta (en descomposición como los materiales de las primeras obras barcelonianas, como los frutos abiertos y los peces destripados de la capilla), rota, de la capilla. Y recordemos que, según Foster, romper con la mirada es romper con el arte como tal para Lacan, en cuanto que éste no es sino la historia de dicha mirada. Lacan diferencia tres miradas en el arte occidental: la sacrificial o religiosa (la mirada del icono, de Dios), la comunal (la aristocrática de los dogos venecianos renacentistas) y la moderna (la del artista, la del pintor, que se impone a sí mismo como única mirada). ¿No encontramos nosotros la mirada del autor en el vacío de la de Dios? En la capilla –decíamos- ante la negación de la mirada de Cristo, sólo encontramos la de Barceló, la del pintor, evidenciando que la pantalla está rasgada, dejando en primer plano el equívoco, la línea ambivalente en la que se mueven el espectador y el autor: la mano de uno es la mirada del otro.

¿Qué significa la mano de uno es la mirada del otro? Lejos de querer decir que la mano o el pincel del artista guía el ojo del espectador, apostamos por que la obra se hace a la par –en un juego de multiplicidad temporal- tanto desde la mano de uno como desde el ojo del otro. Se trata de la operatividad del anacronismo, de su puesta en acción, de una asincronía (pasado/obra ya realizada desde la mano del autor; y presente/obra inconclusa, en acto, desde el ojo de quien la contempla) que rompe las coordenadas espaciotemporales de la obra, dotándola de diversas potencialidades, de vidas múltiples o paralelas, de trayectos alternativos, si puede decirse así. ¿Cómo puede ocurrir esto? Justo si la obra no está ocluida en sí misma, cuando no se establece a priori su significado, cuando –pese a todo, si es así- escapa de sí misma oponiendo resistencia a su unicidad de lectura. Y esto no significa que deba ser excesivamente compleja sino que sea capaz de generar ideas, pensamiento, de mirarnos y desarropar o desconstruir nuestra mirada. Se trata de dejarse ver por lo que miramos; ofrecerse a lo que se mira. Es por esa línea de fractura por donde puede correr el ojo del espectador y hacer su obra, desquiciándola y, en ese sentido, creando esa otra-obra, ese otro-ser (múltiple y siempre diferente porque se imbrica de una forma personal con quien la observa) que comporta.

¿Cómo si no es de este modo podemos leer cuadros como *Number I*, de Pollock (1948), que escapan de toda concreción? ¿Basta referirse al caos (que él negaba), al artista-animal recorriendo su cuadro, extendido sobre el suelo, como si marcara su territorio con un goteo de pintura-micción? ¿Sería cuestión de sublimar la materia? ¿Son válidas estas interpretaciones para todos los espectadores, no crean un exceso de consenso? Si el ojo del espectador hace el cuadro, lo mismo que la mano del artista, podría distinguir los chorreones de pigmento que caen sobre el lienzo y cuya dirección indica que se hizo en el suelo y ahí hay que verlo, que ese es su *locus*. Sabría ‘descolgarlo’ de la pared greenbergiana, de esa verticalidad que es el espacio de la ciencia positivista, del

idealismo, del *continuum*, que no estriba sino en (...) *un pagaré, una promesa, algo trascendente, una narración. Mantenerse erguido comporta llegar a determinada forma de visión –la óptica- lo que a su vez comporta sublimar, elevar, purificar*⁴⁸. Nada de ‘pintura sofisticada’. Si el espectador pone a trabajar su ojo puede comprender que ese cuadro pintado en el suelo enlaza la vista con el tacto (la vista animal para la psicología de la gestalt) y así caer en la cuenta del poso de distancia, dominio (*mirar es poseer*⁴⁹, dice Xavier Antich) y contemplación (elevación, corrección del relato, tergiversación) implícitas a la mirada. Si pone a trabajar su ojo descubrirá (...) *ese mirar que nos despoja en lo que vemos y en lo que, antes de que nuestro ver se descubriera como una escuela para mirar, pretendíamos ejercer, tal como nos habían enseñado las imágenes durante siglos* [la lectura que de ellas se nos ha legado], *las diversas formas de dominación*⁵⁰. Puede regresar, en cierta forma, a un estado salvaje, previo, de la mirada, sublevado por el pensamiento. Puede encontrar lo esquizo de la historia que se nos cuenta, desinterpretar el cuadro como nos ha sido narrado y volverlo a poner en acto. No es extraño, de esta forma, que las tres lecturas más interesantes de Pollock (las de Warhol –trabajar encima del cuadro tendido sobre el suelo-, Twombly –reconocer la condición estructural de la marca- y Morris –perseguir la lógica de la antiforma, una fuerza que empuja hacia sí lo vertical y lo derriba-) partieran de dejar sus cuadros donde fueron creados, justo en el suelo. Nada de caos tal vez, pero menos aún de pintura sofisticada. Poner a trabajar el ojo comportaría realizar ese comentario crítico benjaminiano que es la segunda parte de toda obra, en definitiva. Sería realizar un arte crítico, ese que, como Chantal Mouffe indica, (...) *fomenta el disenso (...) vuelve visible lo que el consenso dominante suele oscurecer y borrar. Está constituido por una diversidad de prácticas artísticas encaminadas a dar voz a todos los silenciados en el marco de la hegemonía existente*⁵¹. Imposible aquí no evocar a Spivak y a Benjamin... *Reivindico el derecho de ser indócil. En sentido propio, el indócil es el que se niega a ser educado, instruido, es decir, cazado en la trampa de los signos*⁵², dice nuestro ojo junto con Baudrillard. ¡Oh, Jacotot!

Y, por otra parte, ¿trampa de los signos? La granada (adorno que llevaba el cetro del sumo sacerdote en el templo de Salomón indicando su poder y la concordia y fraternidad del pueblo, símbolo también del poder monárquico -la Biblia detalla una moneda en una de cuyas caras aparecía la palabra ‘rey Herodes’ y en la otra el dibujo de esta fruta y su nombre-, regalo especial en las bodas hebreas porque sus numerosas semillas se identificaban con la descendencia y abundancia de bienes –la bodas de Caná es uno de los temas de la capilla-, ofrenda para el templo, alimento restaurador de los hebreos esclavos en Egipto –los exploradores enviados por Moisés a la tierra prometida portaban una como prueba de fertilidad del lugar-...); la granada aparece en la capilla abierta, ofrecida, pura carnalidad y cuerpo femenino... Sí, trampa de la imagen que incita al ojo, que apunta al pensamiento.

Pero para que este proceso pueda tener lugar la obra ha de dejar espacio al espectador. ¿Encontramos espacio frente a las obras de Pollock? Podríamos contestar que no, que su maraña o enjambre de pintura nos mantiene a distancia, decir con Greenberg aquello de la óptica, la ‘visión misma’, la mirada escindida de nuestro cuerpo que es libre para explorar su propia proyección; señalar con Michael Fried que parte de nuestra retina se ha quebrado, que encontramos un punto ciego que nos impide registrar cierta zona de nuestro campo visual (no asumir todo el global del

horror vacui de sus cuadros), pero es que no vemos eso. Es que ante los pocos cuadros de Pollock de nuestro imaginario lo que nos solicita nuestro ojo es recorrerlos a pie, andar por ellos, como si fueran un territorio. Y ese –para nosotros– es el espacio que Pollock deja abierto al espectador, el de una danza o deambulación sobre sus lienzos; el de una contemplación implicada en el lienzo como su propia mano.

¿Y Barceló? Ya en 1974, cuando se le preguntaba sobre la definición de su pintura, decía: *No me gusta bautizar nada. Aunque puede ir desde el hiperrealismo al surrealismo... Más bien son obras con un fondo psicológico, basándome en los signos de Freud: violencia, sexualidad... En un principio, mis cuadros tenían mucho de crítica social y referencia al hombre masa; últimamente son cosas más personales. El espectador que mira la obra se ha de sentir incluido en ella. Existe casi siempre una doble intención*⁵³. De esta forma, si en las obras de Warhol el espectador queda fuera, sin integrar, dado que son superficies lisas difíciles de traspasar, que se establecen a sí mismas como distancia, en las de Barceló sí se pretende conseguir, incluso en los autorretratos: (...) *En lo que se refiere al autorretrato, las obras más interesantes son las que plantean una iconografía basada en los temas del pintor pintando y/o del pintor encima del cuadro, en las que Barceló utilizará telas de mayores dimensiones con la intención de provocar en el espectador una sensación de sentirse dentro del cuadro. Barceló se representa siempre desnudo con el pincel en la mano, y adopta una postura y unos gestos a cuatro patas que lo animalizan, al mismo tiempo que a veces vinculan el acto creativo con el acto sexual*⁵⁴. ¿Las sombras simiescas del extremo superior derecho de la capilla tan vinculables con sus autorretratos como gorila? Y aquí de nuevo resurge Pollock. ¿Hasta qué punto Barceló se vale de su figura como el otro-antagonista que colabora en la configuración de nuestra identidad, lo mismo que Pollock hizo con Picasso? No sabemos a ciencia cierta, porque Barceló reconoce haberse forjado estudiando varios pintores y no suele destacar a uno solo. Barceló es muy plural en ese sentido.

No obstante, son varios los paralelismos que pueden establecerse entre ambos (*Eight poles*, de 1987, de Barceló remite si duda a *Blue poles*, de Pollock, de 1952, para empezar), pero centrémonos en dos aspectos: ese ‘animal’ que transita por el cuadro y la marca/huella. Barceló, que en el discurso del premio Príncipe de Asturias de las Artes, de 2003, reconoció que cambiaba el año de su nacimiento (1957) para hacerlo coincidir con el de la muerte de Pollock (1956), en una genealogía desde los grandes maestros del pasado hasta él, que comparte con el pintor estadounidense su pasión por Tintoretto (ese magnífico ‘montador’ de escenas), comenzó también pintando en el suelo (la capilla la realizó cambiando de un plano inclinado hacia él a uno horizontal). Freud señalaba –según explica Krauss en *El inconsciente óptico*– el paso de la postura inclinada a la erguida como el primero de la evolución cultural, el tránsito de lo sexual a lo visual, del animal al ser humano, y ambos –tanto Barceló como Pollock–, como ese animal que micciona para marcar un territorio como propio, como esa pulsión de orinar sobre el fuego para apagar la verticalidad de las llamas, dejan su marca/huella sobre el lienzo y, con ella, la horizontalidad. Baudrillard escribe: *Según palabras de Michaux, el artista es ‘aquel que resiste con todas sus fuerzas a la pulsión fundamental de no dejar huellas*⁵⁵. Una especie de marca-grafito, como dice Krauss, (pensemos en los cinco vitrales que realiza Barceló para la capilla empleando el dedo) que se reduce a la mancha, el resto físico, que el autor deja a su paso (una micción simbólica contra la verticalidad –en varios autorretratos de

juventud, Barceló se pinta desnudo y cubre con un pincel su sexo-) que (...) *actúa señalando un acto y así independizándolo de la temporalidad de su acción*⁵⁶ (esa asincronía temporal, anacrónica, que antes mencionamos en el hacer obra del espectador junto con el autor). ¿Cómo actúa el grafiti? Se trata de una marca que no dice 'aquí estoy' sino 'aquí estuve yo' porque su autor (...) *irrumpe en un tiempo presente que se conjuga en pasado; al entrar en escena como un criminal* [¿qué bien casa está descripción con la intervención de Barceló en la catedral!], *comprende que la marca que realiza sólo puede cobrar la forma de una pista. Lega su marca a un futuro que seguirá su curso sin su presencia, y en ese legado su marca le separa de su propia presencia, escindiéndola internamente en un antes y un después*⁵⁷. Una marca que 'marca' (como una herida, un arañazo en la pared/piel de la capilla) la falta, la ausencia. Así, en un juego rizomático, anacrónico, la figura de Barceló se nos presenta como la marca que en la capilla, hecha una con la figura de Cristo, señala la ausencia de Dios. (...) *Cabe pensar que desaparecer, y justamente detrás de las imágenes, es la estrategia misma de Dios. Dios se sirve de las imágenes para desaparecer, obedeciendo él mismo a la pulsión de no dejar huellas. Así se realiza la profecía: vivimos en un mundo de simulación, en un mundo donde la más alta función del signo es hacer desaparecer la realidad y, al mismo tiempo, enmascarar esta desaparición*⁵⁸. Una ilusión, un simulacro, que precisamente Ashton también ve en *Eight poles*: (...) *completa una de las imágenes más impactantes de Platón: cuando recurre a un palo en el agua que parece estar doblado para explicar lo que es la ilusión*⁵⁹. Empleando su figura para hacer la de Cristo, Barceló –en cierto sentido– obliga a dejar rastro, una huella, a Dios y más aún cuando explica que concibe la capilla como el taller en el que se encuentra el artista (un taller sucio, manchado, con los cuadros por el suelo). Ese prurito, psoriasis, que padece Barceló y del que llena la figura de Cristo, esos eccemas que no son sino huellas, marcas ('estigmas laicos' de ser un hombre corriente, sin más) que se mezclan con las cinco llagas del crucificado... De esta forma, la figura de Barceló, en un plano vertical y alzado sobre los espectadores, destaca el simulacro de nuestro mundo, su *environment* que hace desaparecer la realidad, al mismo tiempo que –como segunda piel– enmascara su desaparición (todo es transparente, todo se ve, las imágenes informan...); subraya la mirada construida y sublimada del plano vertical, su exceso de civilización. Krauss escribe sobre Pollock: *El éxito de Pollock dependía de una lectura que pasa por alto el índice de horizontalidad de su línea, un índice ostensivo que exhala cualquier otra posible aprehensión. Pues aunque el laberinto de gotas posibilite la experiencia de 'la fusión de la luz y oscuridad'* [como decía Greenberg], *aunque evoque la luminosidad vaporosa, (...) es posible leer el índice ostensivo en todo el transversal del mismo eje ascensional, transversalmente y en toda la longitud, cumpliendo la función de rebajar y desublimar el campo perceptivo, la función que, un par de décadas atrás, Bataille había adscrito a lo informe: derribar la forma, bajarla del pedestal que la sublimaba y arrojarla al mundo, hacerla déclassé*⁶⁰. Esa vocación de forma rota de la que hablaba Warburg. Didi-Huberman escribe: *Se trata (...) de acoger una herida y de hacer participar a su cicatriz en el desarrollo mismo del organismo. Se trata, igualmente, de acoger una 'forma rota' y de hacer participar su efecto traumático en el desarrollo mismo de las formas contiguas (...) la repetición no se da jamás sin su propio exceso y la forma sin su irremediable vocación a lo informe*⁶¹. Se trata de abrir paso a la vida tal cual, de poner a dialogar la obra con el mundo al que pertenece por muy inconexa que nos parezca la relación. Pollock decía: *Cuando estoy dentro de mi cuadro, no soy consciente de lo que hago... no tengo miedo de hacer cambios, de destruir la imagen, etc. Porque el cuadro tiene vida propia. Yo trato de dejarla entrar*⁶². Por su parte, Barceló realizó la capilla boxeando directamente con la

arcilla. El rastro/marca de sus dedos, brazos y manos -visibles en ella- puede entenderse como un trasvase físico y corpóreo del hilo de pintura (matérico) de Pollock. Al respecto dice: *En este proceso he luchado con la materia a puñetazos, con la manos, con los pies. Quería hacerlo yo solo. Únicamente con mi fuerza física. En definitiva, que fuera una relación íntima*⁶³. Y sobre la realización de unas enormes tinajas, comentó en el año 2000: *Están hechas de dentro para afuera, algo que te apetece mucho al trabajar con la arcilla y resultan muy sensuales por el efecto de horadar y amasar. Ir más allá sería cosa de psicoanalista pero habría mucho que decir sobre ello. (...) Metí a mi mujer dentro de una vasija para grabar en ella su cuerpo. La técnica era muy especial y no lo pasó muy bien porque la arcilla estaba muy fría. Yo también lo he pasado fatal en invierno con estas tinajas enormes en las que tuve que entrar para poder acabarlas*⁶⁴. Y, sobre los materiales, a la pregunta de qué estaba pintando en ese momento, respondía en 1998: *Unas calabazas con mucho color. Me están quedando muy carnales, abiertas, como coños, sin querer. Lo tengo todo lleno de semillas de calabaza. Me gusta que lo que pinto esté dentro del cuadro y no ajeno a él. Y lo mismo cuando pinto desnudos*⁶⁵. Esas calabazas abiertas que también aparecen en el panel derecho de la capilla... Todo es un proceso íntimo e interno. La intimidad con el material es la intimidad consigo mismo, con la obra, con el tema y con el espectador. Todo queda dentro cuando se está en los márgenes, en los afuera, cuando el territorio mismo es proscrito y desaparece. Es en los extrarradios, en los no-lugares, donde los fantasmas aparecen, donde puede producirse una transferencia entre objetos y sujetos, devorados por la obra; todo queda dentro porque todo es imagen, pantalla, porque lo que denominamos real ni tan siquiera lo roza. En los afuera el hombre puede ser un animal (el pintor que se pone a cuatro patas sobre el lienzo y la cerámica, las sombras de las esquinas superiores del panel de la derecha de la capilla, el espectador que participa descodificando más que interpretando) y el animal puede devenir objeto y viceversa, en una experiencia rizomática sin límite ni fronteras, entre seres. Una transferencia e inmersión, a la que ayuda la misma forma cóncava de la capilla, de útero materno (¿no son las capillas metáforas del vientre de la madre de Dios?). Una metamorfosis que sin embargo dificulta la verja que prohíbe el acceso al interior de la capilla; proteger la obra –quién sabe si inconscientemente- y proteger de la experiencia que puede desencadenar, con lo que –ignorándolo tal vez- la autoridad catedralicia impide que el ‘milagro’ suceda, que el espectador, el ser humano que falta en la representación del milagro (los discípulos) participe en él y rompa así de una forma directa y activa la pantalla, llevando a otro plano el símbolo, desimbolizando la imagen. Porque si el espectador no participa, no interviene en la capilla de una forma no-religiosa, es decir no guiada ni conducida por los códigos litúrgicos, no podrá encontrar el *punctum*, el *tuché* lacaniano, esa herida que sólo le sangra a él, que conoce su nombre y lo pronuncia mirándole cara a cara, porque ya sea el *punctum* un detalle de la imagen o de la obra o, como dice Gerard Richter, el desleimiento mismo de toda ella, el espectador debe al menos recorrerla para encontrarlo, para sentir la profundidad de su herida, su abertura, su hueco; para sufrir la punzada de la lanza de Longinos que sólo puede atravesarle (nombrarle) a él. Experiencia estética e íntima. ¿Qué más personal e íntimo que la imagen del Dios al que se reza? *A los dogón les conté su vida* (se refiere a Billy el Niño, su personaje de leyenda favorito), *y las de Jesucristo y Van Gogh, y ahora las mezclan en una*⁶⁶. ¿Qué más íntimo que este hermoso juego de personalidades entrelazadas?

Y ¿será, entonces, en este sentido, como muestra del desgarro de la pantalla, que Barceló alude a la abyección también en la capilla igual que lo hacía en sus primeras obras de los setenta? ¿Cómo interpretar el muro de cráneos humanos que sirve de basamento precisamente al sagrario, la hornacina donde se custodia la hostia, la forma de Cristo (Dios es forma, dice Clair), el pan de vida para los católicos, y sobre el cual se apoya Cristo? Ese muro de cráneos que tanto recuerda a las hileras del museo camboyano Tuol Sleng o a cualquier fosa común. Los cráneos-piedra son un reducto del cadáver, el sujeto absoluto de la cultura de la abyección según Foster. Pero, además, ¿el rojo del vino no es la violencia de la sangre? ¿Las hendiduras en los peces y los frutos no son llagas, heridas? Esas berenjenas-falo, esos frutos-vagina, cuya falta de decoro ha sido denunciada por el deán de la catedral, Joan Darder.

En un mundo –rescribiendo a Kristeva– en el que el orden cultural (la ley paterna, el Otro) se ha derrumbado, la labor del artista estriba en sondar –para averiguar la profundidad del fondo– lo abyecto, en dejar que la bilis del sistema escape, circule, y puedan así registrarse, conocerse, los huecos y las ausencias que taponaba con sus modos culturales, sociales, familiares, económicos... descompuestos y corruptos. Precisamente, refiriéndose a cómo su padre entendía sus primeras obras, Barceló explica en 1996: (...) *él no comprendía la maravilla de la putrefacción, esa ebullición de vida que evoluciona desde el primer día (...). Abra un bote de confitura con moho y contémplolo detenidamente. Ya verá cómo acaba pareciéndole un jardín japonés. El verde adquiere unas tonalidades fantásticas...*⁶⁷. No es extraño este temprano interés por lo putrefacto y abyecto cuando en esos años se declara un lector empedernido de Bataille. Bataille, que declara: (...) *el hombre sí puede superar lo que le espanta, puede mirarlo de frente*⁶⁸. Mirar de frente es reconocer la rasgadura de la pantalla-imagen, descorrer el telón que sostiene la realidad, entender la imagen como síntoma traumático. Porque es la necesidad de cometer la falta el verdadero trauma del ser humano, la forma inconsciente que rompe la pantalla; por eso, la falla tectónica descubierta en nuestra cultura, el fracaso del Otro y la negación del otro. Es el sujeto el que es abyecto, sentencia Bataille. Y como él mismo explica, la misa es una reminiscencia de la práctica atávica del sacrificio, cuya naturaleza cruenta y transgresora –sagrada– queda limada por el ornato y decoro con que se realiza, y es que –siguiendo sus palabras– el cristianismo muestra una profunda repugnancia por todo lo que signifique transgredir la ley, y eso cuando el Evangelio incita a revocar las prohibiciones que se siguen a ciegas, al pie de la letra, por incomprensibles y carentes de significado. Es decir, el Nuevo Testamento induce a que se infrinja la ley no a pesar de su valor, pasando por encima de él, sino enjuiciándolo, poniéndolo en duda. Es, de este modo, como es posible la catarsis, la expiación; es así como se reconoce lo sagrado de la transgresión: su necesidad. El sacrificio en la cruz es un pecado, un acto de matar, que se realiza de acuerdo a la voluntad, con deliberación. Sin embargo, es en este punto cuando la idea de la crucifixión es deformada por el ‘gusto cristiano’ por inadmisibles e ininteligibles: los verdugos la llevan a cabo porque ‘no saben lo que hacen’, si fuesen conscientes no lo harían, con lo que el trasfondo sagrado y ritual del sacrificio –realizarlo siendo conscientes de que es un acto de matar porque mediante él se revoca la ley inútil, se cohesiona la comunidad– se diluye y pervierte. *El sacrificio, si es una transgresión hecha a propósito, es una acción deliberada cuyo fin es el cambio repentino del ser que es víctima de ella. (...) Antes de que se le dé muerte, estaba encerrado en la particularidad individual (...) Pero,*

*en la muerte, ese ser es llevado de nuevo a la continuidad del ser, a la ausencia de particularidad*⁶⁹. El sacrificio consensuado otorga vida porque da a la muerte su rebrote, abre a lo ilimitado, al sentido, pero perdido este significado sólo queda la náusea que provoca su abyección, igual que la provoca lo real según Žižek. En la capilla, a la derecha, en oposición al pez espada abierto con su 'lanza' hacia arriba –para nosotros símbolo de la cruz y de la muerte- que queda a la izquierda de Cristo, la palma y el árbol de la vida. Esa palma, que según el filósofo Ibn Arabi (siglo XIII), fue creada por Dios con un resto de arcilla que le sobró de Adán, con lo que comparte con él la sustancia (devenir planta; devenir ser humano)...

Pero aunque Barceló utiliza lo abyecto como recurso desde sus orígenes (en 1977, por ejemplo, la invitación a su segunda exposición individual, en la Galería 4 Gats de Palma de Mallorca, consistía en una caja de metacrilato con un dedo de pollo con la uña pintada de plata dispuesto entre algodón, como una joya), la intencionalidad ha cambiado hoy en día. Ya no se trata, como en los años setenta, de transgresiones vanguardistas contra una ley paterna fascista y castradora (franquismo), cuyo sistema icónico, duro y pétreo, no admitía fisura alguna y era unidireccional, como su discurso único, un soliloquio, capaz únicamente de permitir en su seno – y simplemente como un lavado de cara hacia el exterior, como un 'signo de apertura'- al informalismo (lo aséptico de la abstracción no comprometía sus enunciados). En la actualidad se trata más bien de evidenciar, exponer en crisis como bien dice Foster, el orden al que se pertenece se quiera o no (la demolición del Otro significa que todo queda dentro como queda fuera, hemos perdido la inocencia...); se trata de actuar desde dentro, desplazar las cosas, mover los resortes, (...) *repensar la transgresión no como una ruptura producida por una vanguardia heroica fuera del orden simbólico, sino como una fractura producida por una vanguardia estratégica dentro del orden. Desde este punto de vista, la meta de la vanguardia no consiste en romper absolutamente con este orden (este viejo sueño es descartado), sino en exponerlo en crisis, registrar sus puntos no sólo de derrumbe sino de ruptura, las nuevas posibilidades que tal crisis podría abrir*⁷⁰. Se trata, como dice Lyotard, de reformular el juego, de admitir que no se puede tener una visión cosista de lo instituido. A pesar, como indica, de que el orden institucional crea sus propias limitaciones para declarar qué enunciados son admisibles en su seno –límites fronterizos que actúan como filtros e interrumpen las diferentes conexiones comunicativas que podrían surgir (lo que no se puede decir)-, privilegiando la clase de enunciados que le interesan y volviéndolos turbios, flexibles, para ganar resistencia y oposición, para transformar cualquier comentario o crítica en una forma de mercancía gracias a la cual se los neutraliza⁷¹, como dice Branden W. Joseph y apuntaba ya Adorno. (...) *Hoy sabemos que el límite que la institución opone al potencial del lenguaje en 'jugadas' nunca está establecido (incluso cuando formalmente lo está). Es más bien ella misma el resultado provisional y el objeto de las estrategias de lenguaje que tienen lugar dentro y fuera de la institución*⁷². Hoy sabemos que los límites institucionales se desplazan, que el trazado de fronteras –como Lyotard recoge de Callon- entre lo que es social y no lo es, entre lo imaginario y lo real, es un envite y que el consenso suele comportar dominación (tiene un carácter hegemónico, dice Mouffe). Es mediante el antagonismo, las intervenciones y alteraciones como opera nuestro mundo. Hoy sabemos –como advierte Lacan- que somos siempre demasiado desiguales y, aun así, a pesar de todo, una vez levantadas todas las máscaras que ocultan al hombre –individuales y colectivas- una discreta y humilde fra-

ternidad podría comenzar (un conato moderno en la posmodernidad): *Es nuestra tarea cotidiana abrir nuevamente para este ser de nada el camino de su sentido en una discreta fraternidad, para cuya medida nosotros somos siempre demasiado desiguales*⁷³. Esperanza y sospecha. Hoy sabemos que la pantalla-imagen está rasgada.

**

Pero, entonces, después de todo, ¿qué queda? Queda el estilo. *La única formación que podemos pretender transmitir a los que nos siguen. Un estilo*⁷⁴, dice Lacan. Para Lacan, el síntoma –para su formulación se inspiró en Warburg y Binswanger (todo infortunio o esquizo del ser sabe tomar forma comprometiendo el ámbito estético del sujeto)– implica la totalidad de la experiencia vital y no sólo una perturbación psíquica concreta. Por eso, el síntoma pone en juego formas primarias de la existencia individual relacionadas con la expresión y el estilo global de la persona. Siguiendo el estilo se llega al síntoma y al trauma. ¿Cómo se reconoce el estilo? Según Lacan, estudiando los fenómenos observables desde lo dinámico (libera formas, fenómenos y elementos que se repiten) y lo simbólico (el síntoma puede compararse con actos significativos de las producciones poéticas y plásticas, con formas de la antropología cultural y la historia del arte).

En una conferencia que pronunció en la Universidad de Oviedo, la víspera de recibir el premio Príncipe de Asturias en 2003, Barceló señala: *Hace más de veinte años el elogio mayor que se podía hacer de un artista era destacar su coherencia. Por una razón u otra, los profesores y los artistas que me gustaban entonces menos eran estrictamente coherentes. Consigo mismos, se solía siempre añadir. Yo, en cambio, sólo conseguí escabullirme, si es que lo conseguí, asumiendo mi completa incoherencia, mis permanentes contradicciones, haciendo de ello una cuestión de estilo. Sólo hay estilo nada más*⁷⁵. Cuestión de estilo, pero un estilo que no tiene nada que ver con el que puede definir a un momento histórico determinado (no hay nada más importante para una época que su estilo, recuerda Hermann Broch). ¿Qué clase de estilo, entonces? No el que surge de la reposición continua de elementos o formas, de emblemas, de un movimiento artístico concreto, ni de seguir los caminos transitados por artistas precedentes: *No sé si tiene sentido crear una cosa que otro ya hizo. A mí no se me ocurriría nunca. Sería aburrido, tanto como repetirme a mí mismo. Volver con idénticas cosas*⁷⁶, afirma en 2002. Sus obras, su trabajo, deben servir como diálogo, como abono para descubrir los propios ecos: *En África he aprendido que el artista es aquel que tiene relación con los muertos; es decir, con los ancestros. En la pintura todo es contemporáneo, hay un diálogo permanente con los mayores, ellos están siempre en nuestro presente... Llámelos fantasmas, si prefiere*⁷⁷. Se trata, entonces, de memoria, de que estos fantasmas indiquen pero no colapsen la propia voz interior, de no reducirlos a construcciones formalistas que obstruyan el carácter o ‘síntoma’ personal porque al final, irremediamente, siempre terminará apareciendo lo que uno es: (...) *dentro de uno hay cosas que no son modificables, cosas que quedan después de toda la diarrea intelectual... Es como seguir oliendo siempre a pueblo y a ropa sucia*⁷⁸. Sí, se huele a pueblo y a ropa sucia, pero es lo que hay, el trozo ingobernable de historia con el que se debe trabajar una y otra vez para descubrir qué revela y rebela. Es desde esta fatalidad inconfesable, desde este yo-otro (ese pliegue animal, monstruoso, de nuestro interior) que a todos nos gustaría desterrar, que sólo puede sondarse sin un esquema

de trabajo previo, que puede tal vez surgir lo real de uno, el propio estilo (entendido como un gesto incontrolado pero que se termina conociendo). *Mi sistema es la ausencia de sistema. El estilo va quedando ahí como una fatalidad. Se destila poco a poco, pintando*⁷⁹, explica Barceló en 1998. La apuesta consiste, como dice Jean Clair, en no relegar la memoria personal ni local (de origen), el lugar de pertenencia, en pos de un *modus* uniforme o aséptico, sin referente, válido internacionalmente –exportable– porque no nombra nada directamente. Eso no es multiculturalidad sino su negación; la igualación sepultando las diferencias valiéndose de un estilo sin procedencia, realizado per se. Exceso de consenso y hegemonía a través de él. Es en estos simulacros cuando la cultura se pervierte en ocio. Un ocio mediático que se nutre de los objetos culturales del mundo, como dice Arendt, y que precisamente por esta cualidad –por el aura (gusto elevado, sensibilidad, arte puro) que comporta la palabra cultura– es ofertado como ella y consumido como tal. Esteticidad contra la que grita Baudrillard: (...) *En síntesis, retomando la expresión de Benjamin, así como para él había un aura del original, hay un aura del simulacro (...) La genialidad de la mercancía, el genio maligno de la mercancía suscita una nueva genialidad del arte: el genio de la simulación. (...) De nuevo llega el arte oficial para estetizarla [se refiere a la mercancía], se cae otra vez en la estetización cínica y sentimental que estigmatizaba Baudelaire*⁸⁰.

*

Pero no podemos perdernos. Hablábamos de estilo. Y tampoco –orienta Jean Clair– se trata de realizar un arte nacional, apegado exclusivamente al terruño. Y Barceló –ya en 1987– parece oírle: (...) *yo desconfío mucho de la pintura de nacionalidades. Esta idea de hacer la gran pintura alemana, italiana o española me parece absurda. Creo que hay que intentar estar en otra parte. Uno siempre, fatalmente, es lo que es. Uno fatalmente hace pintura española o pintura europea; pero la voluntad de hacer pintura nacional siempre acaba mal. De cualquier modo, fue un tema de reflexión muy importante hace diez años. Es decir, entonces, cuando empezaba a pintar imágenes, se trataba un poco de saber qué podría hacer un pintor europeo de veinte años que no fuera pintura americana; en un cul de sac, sin posibilidades. Ahora difícilmente me veo pensando qué puedo hacer que no sea europeo. Al contrario, la reflexión (...) es sobre qué puedo hacer que no pueda hacer nadie más que yo. Sin por ello saber muy bien qué es lo que puedes hacer*⁸¹. La prueba posmoderna estriba en llevar ‘el locus pegado a los zapatos’ sin por ello dejar de derribar fronteras, de hablar otras lenguas, de intercambiar y dialogar con el otro. Cada cultura, recuerda Clair retomando a Lévi-Strauss, se nutre de sus intercambios con otras pero es preciso que ofrezca cierta resistencia porque sin ella no tendría nada que intercambiar. Se trata de hacer que dichas resistencias sean reconocidas, que las diferencias sean puntos de encuentro. *Donde falta la diferencia se cierne la violencia*⁸², dice René Girard. Somos comunidad y extrarradio de memoria. No podemos huir del *socius*, del *locus*, sin negar la posibilidad de que surja una obra válida para cualquier ser humano, que hable con el mundo, como Barceló espera de las suyas. Clair escribe: *Comunidad de memoria, socius que permanece en ese concreto lugar, armonía viva entre un centro y una periferia, es el solo origen del que puede nacer aún una obra de carácter universal. Esto es cierto de la literatura. Es más cierto aún de la pintura*⁸³. ¿Armonía dice Clair? Tensiones reguladas, diálogo siempre en pronunciamiento, anacronismo, decimos nosotros.

Comunidad de memoria. Ancestros, pintores precedentes que se revuelven en la materia pictórica, en el magma creativo, como fantasmas. En este sentido, la figura de Miró resulta un catalizador para Barceló. Mallorquines ambos, compartieron el lenguaje y la cuna mediterráneos. Miró se interesó por Barceló en cuanto vio una obra suya, concretamente un libro matérico realizado con una guía telefónica que la Galería 4 Gats regaló a su nieto David por su boda; Miró se lo quedó. *¿Ferran, qué hace aquel joven de Felanitx?*⁸⁴, preguntaba al director de dicha galería a menudo. ‘Trabaja más’, fue el mejor consejo que le dio a Barceló según él mismo. Del maestro de la metamorfosis, como lo llama Fuchs, Barceló supo tomar nota. En la forma de realizar el trabajo siguiendo el instinto, en la insistencia sobre ciertos motivos o figuras, en la velocidad, en la necesidad de hacerlo todo a mano... se pueden establecer paralelismos entre ambos. Una cita de Fuchs sobre Miró parece un trasunto respecto de Barceló: *Al ojo poco entrenado, el arte de Miró, que lo hizo todo, desde pinturas serias hasta brillantes decoraciones (...) le puede parecer repetitivo y rutinario: los mismos trucos y figuras, y espirales y estrellas aparecen una y otra vez. Quizá sea así. Miró fue un pintor (...) que lo tenía que hacer todo a mano antes de ser capaz de juzgarlo. (...) Mientras que otros pintores se dedicaban a las reglas del estilo (...) Miró siguió siendo cada vez más y más experimental, ligero, rápido, irreverente. El maestro de la metamorfosis. En sus pinturas, un pájaro se puede convertir en una flor, la flor en una estrella y después en la sonrisa de una niña y después en un lazo que flota en el aire, y después en un pez o sólo en una forma, y mientras esto está ocurriendo, como en un cuento de hadas visual, todas las cosas y todas las formas pueden cambiar continuamente de color*⁸⁵. Y Fuchs continúa diciendo sobre Barceló: *Porque, y esto es muy importante, había (y hay) algo muy específico y especial en su dialecto. Hay una velocidad e imprevisibilidad en cómo se comportan las formas dentro de su contorno, agita un caleidoscopio y después de cada movimiento aparece otro modelo de las formas. Este modelo es muy variable y por ello sugestivo, nervioso y volátil. Ésa es la naturaleza del estilo figurativo de Barceló. Es caprichoso y volátil por naturaleza y por principio, entonces y ahora. (...) Él sigue el instinto. Y precisamente eso es lo que ha aprendido del maestro Miró. Lo que en algún momento fue considerado frívolo o sencillamente un capricho, como también la velocidad de Miró, Barceló ha sido capaz de explotarlo como una salida a la lentitud formal de la vieja generación en España. Desde ese momento, el arte de Miró es aun más importante porque, entre otros, Miquel Barceló aprendió de él a realizar su propia y muy diferenciada pintura, descubriendo, si se quiere, el alma del gran maestro*⁸⁶. Barceló no es un seguidor de Miró sino que, de alguna forma, ha digerido y deglutido su obra –como la de muchos más– en el proceso creativo de la suya. Y es con la capilla que la figura de Miró sobresale por encima del resto de los pintores reconocidos por Barceló (también Jujol, cuyas formas vegetales realizadas en el altar mayor le sirvieron de inspiración). La memoria de Miró, como una sombra que velaba el proceso, resultó ser una compañía y un estímulo durante su realización, ante el desánimo: *(...) muchas veces he pensado que me ayudó el hecho de que Miró quisiera hacer unos grandes vitrales en los años setenta y no se los aceptaran, seguramente por razones políticas. No me quiero comparar con Miró, ni mucho menos, pero no han querido cometer el mismo error dos veces y eso ha servido. Yo siempre he considerado a Miró como un maestro y notaba su presencia tutelar*⁸⁷.

De esta forma, la construcción de la capilla tiene un componente político vinculado tal vez a la reposición histórica pero sobre todo a la memoria, algo así como si en la edición de un manual de arte se descubriese una errata que fuese corregida en la siguiente edición. El caso es que Miró

ofreció la realización gratuita de unas vidrieras en la misma catedral y una escultura en el Parc de la Mar, pero su proyecto fue rechazado porque no quiso que el gobernador Carlos de Meer -un militar de extrema derecha- le recibiese en audiencia ya que las imágenes del acto iban a aprovecharse como un guiño de su complicidad con el régimen franquista. Con la intervención de Barceló en la capilla se produce un juego cómplice entre poderes, ¿quién se vale de quién? ¿El Cabildo catedralicio ‘enmienda’ el error del franquismo o Barceló tacha a la par que subraya con su obra lo que se prohibió a Miró? ¿Se trata de la ‘recuperación del territorio’ por un artista local? Es como si Barceló diese la vuelta a la ocupación de la isla de Sa Dragonera, en la que participó en 1977 y a la que, mediante un manifiesto firmado por Terra i Llibertat, declararon parque natural para impedir su urbanización (la ocupación duró diez días; una vez transcurridos, todos abandonaron la isla menos Barceló, que se quedó en ella solo durante un periodo corto de tiempo). Hoy en lugar de un espacio natural declarado parque natural, se instala en la catedral ‘declarándola espacio de arte’ por decirlo de alguna forma, además de religioso. *La catedral es un organismo vivo que incluso se modifica orgánicamente*⁸⁸, dice Mercé Gambús, profesora de historia del arte de la Universidad de las Islas Baleares que coordinó el proyecto. Barceló agrega: *Las iglesias son lugares reservados al espíritu, lejos del espectáculo comercial que ofrecen galerías y museos*⁸⁹ (se podría objetar que con su capilla el espectáculo, junto con los *flashes* de los turistas, se ha colado en la catedral). El juego es perturbador cuando menos. Y tanto el Cabildo como el artista resultan ser agentes activos en la obra desde la memoria, desde una zona del tiempo fantasmal, pasada, que se extiende como una sombra mediante la figura de Miró, y no sólo desde el momento actual en que firman su acuerdo. La capilla establece conexiones temporales en diferentes planos entonces, perturba las limitaciones que lo institucional se arroga establecer en cuanto a sus normas de lenguaje, en cuanto a qué es comunidad y qué no lo es; qué es real y qué es imaginario, como decía Lyotard. ¿Queda el artista liberado?, se preguntaba Foster. Evidentemente, no. A veces se habla sin abrir la boca.

Notas bibliográficas

- 1.- Bernadac Marie-Laure. *Entrevista a Barceló*. Mallorca, septiembre de 1995.
- 2.- Foster Hal. *Op. Cit.* Págs. 144-145.
- 3.- Foster Hal. *Op. Cit.* Pág. 134.
- 4.- Zaya. *Op. Cit.*
- 5.- Saramago José. *Ensayo sobre la ceguera*. Alfaguara. Madrid, 1996. Pág. 177.
- 6.- Rosset Clément. *El objeto singular*. Sexto Piso. Madrid, 2007. Pág. 20.
- 7.- Rosset Clément. *El objeto singular*. *Op. Cit.* Pág. 18.
- 8.- Rancière Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Lom Ediciones. Santiago de Chile, 2009. Pág. 39.
- 9.- Adorno Theodor. *Teoría estética*. *Op. Cit.* Pág. 194.
- 10.- Adorno Theodor. *Teoría estética*. *Op. Cit.* Pág. 194.
- 11.- Adorno Theodor. *Teoría estética*. *Op. Cit.* Pág. 194.
- 12.- Adorno Theodor. *Teoría estética*. *Op. Cit.* Págs. 194 y 195.
- 13.- Krauss Rosalind E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Forma. Madrid, 2009. Pág. 241.
- 14.- Adorno Theodor. *Teoría estética*. *Op. Cit.* Págs. 195 y 196.
- 15.- Gómez Vicente. *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Cátedra Universidad de Valencia. Madrid, 1998. Pág. 94.
- 16.- Rancière Jacques. *El destino de las imágenes*. *Op. Cit.* Pág. 85.
- 17.- Rancière Jacques. *El destino de las imágenes*. *Op. Cit.* Pág. 86.
- 18.- Rancière Jacques. *El destino de las imágenes*. *Op. Cit.* Pág. 87.
- 19.- Rancière Jacques. *El destino de las imágenes*. *Op. Cit.* Pág. 90.
- 20.- Rancière Jacques. *El destino de las imágenes*. *Op. Cit.* Pág. 90.
- 21.- Krauss Rosalind E. *El inconsciente óptico*. Tecnos. Madrid, 1997. Pág. 312.
- 22.- Rancière Jacques. *El destino de las imágenes*. *Op. Cit.* Pág. 93.
- 23.- Rancière Jacques. *El destino de las imágenes*. *Op. Cit.* Pág. 98.
- 24.- Adorno Theodor. *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. *Op. Cit.* Pág. 227.
- 25.- Baudrillard Jean. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Amorrutu ediciones. Buenos Aires, 2006. Págs. 105 y 107.
- 26.- Rancière Jacques. *El destino de las imágenes*. *Op. Cit.* Pág. 100.
- 27.- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. *Op. Cit.* Pág. 430.
- 28.- Fages Jean-Baptiste. *Para comprender a Lacan*. Amorrutu editores. Buenos Aires, 2001. Pág. 47.
- 29.- Fages Jean-Baptiste. *Op. Cit.* Pág. 23.
- 30.- Rosset Clément. *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Tusquets. Barcelona, 1995. Pág. 45.
- 31.- Rosset Clément. *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. *Op. Cit.* Págs. 42 y 43.
- 32.- Krauss Rosalind E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. *Op. Cit.* Pág. 182.
- 33.- Rosset Clément. *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. *Op. Cit.* Pág. 43.

- 34.- Frankfurt Harry G. *On bullshit. Sobre la manipulación de la verdad*. Paidós. Barcelona, 2006. Págs. 58, 59 y 60.
- 35.- Rosset Clément. *Lejos de mí. Estudio sobre la identidad*. Marbor Ediciones. Barcelona, 2007. Pág. 77.
- 36.- Rosset Clément. *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Op. Cit. Pág. 83.
- 37.- Rosset Clément. *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Op. Cit. Pág. 102.
- 38.- Rosset Clément. *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Op. Cit. Pág. 85.
- 39.- Rosset Clément. *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Op. Cit. Págs. 110 y 111.
- 40.- Krauss Rosalind E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Op. Cit. Pág. 171.
- 41.- Adorno Theodor. *Teoría estética*. Pág. 191.
- 42.- Foucault Michel y Gilles Deleuze. *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*. Op. Cit. Pág. 105.
- 43.- Rancière Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Op. Cit. Pág. 48.
- 44.- Baudrillard Jean. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Op. Cit. Pág. 27.
- 45.- Rancière Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Op. Cit. Págs. 48 y 49.
- 46.- Didi-Huberman Georges. *Imágenes pese a todo*. Op. Cit. Pág. 198.
- 47.- Foster Hal. Op. Cit. Pág. 143.
- 48.- Krauss Rosalind E. *El inconsciente óptico*. Op. Cit. Pág. 260.
- 49.- Antich Xavier. *Ver para mirar. De la imagen-control a la imagen-deseo*. Pág. 99 (PP. 89-105), artículo recopilado en VV. AA. *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2007.
- 50.- Antich Xavier. *Ver para mirar. De la imagen-control a la imagen-deseo*. Op. Cit. Pág. 105.
- 51.- Mouffe Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Barcelona, 2007. Pág. 67.
- 52.- Baudrillard Jean. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Op. Cit. Pág. 96.
- 53.- Reus Jaume. Op. Cit. Pág. 149.
- 54.- Reus Jaume. Op. Cit. Pág. 132.
- 55.- Baudrillard Jean. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Op. Cit. Pág. 26.
- 56.- Krauss Rosalind E. *El inconsciente óptico*. Op. Cit. Pág. 273.
- 57.- Krauss Rosalind E. *El inconsciente óptico*. Op. Cit. Pág. 273.
- 58.- Baudrillard Jean. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Op. Cit. Pág. 27.
- 59.- Ashton Dore. *Miquel Barceló. A mitad del camino de la vida*. Op. Cit. Pág. 101.
- 60.- Krauss Rosalind E. *El inconsciente óptico*. Op. Cit. Págs. 324 y 325.
- 61.- Didi-Huberman. Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Op. Cit. Pág. 430
- 62.- Ashton Dore. *Miquel Barceló. A mitad del camino de la vida*. Op. Cit. Págs. 41 y 42.
- 63.- Vallina Sonsoles. *Miquel Barceló. El genio visceral*. Revista Marie Claire. 1-III-2007. Pág. 151. (PP. 150-151).
- 64.- Gaspar María Luisa. *Barceló, ceramista*. Artículo publicado en El Mundo, 21-XI-2000.
- 65.- Amela Víctor-M. Op. Cit.
- 66.- Amela Víctor-M. Op. Cit.

- 67.- Rigalt Carmen. *Un día dejé de pintar por jugar con mi hija*. Artículo publicado en La Revista, El Mundo, 3-III-1996.
- 68.- Bataille Georges. *El erotismo*. Tuquets. Barcelona, 2000. Pág. 11.
- 69.- Bataille Georges. *Op. Cit.*. Pág. 95.
- 70.- Foster Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal. Madrid, 2001. Págs. 160-161.
- 71.- Mouffe Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. *Op. Cit.* Pág. 50.
- 72.- Lyotard Jean-François. *La condición posmoderna*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2008. Pág. 40.
- 73.- Fages Jean-Baptiste. *Op. Cit.* Pág. 132.
- 74.- Fages Jean-Baptiste. *Op. Cit.* Pág. 132.
- 75.- Barceló Miquel. Conferencia pronunciada el 23 de octubre en la Universidad de Oviedo, la víspera de recibir el premio Príncipe de Asturias de las Artes 2003.
- 76.- Manresa Andreu. *Op. Cit.*
- 77.- Rigalt Carmen. *Op. Cit.*
- 78.- Rigalt Carmen. *Op. Cit.*
- 79.- Gil Iñaki. *Op. Cit.*
- 80.- Budrillard Jean. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. *Op Cit.* Págs. 22 y 23.
- 81.- Zaya. *Op. Cit.*
- 82.- Clair Jean. *Op. Cit.* Pág. 87.
- 83.- Clair Jean. *Op. Cit.* Pág. 88.
- 84.- Ferrà-Ponç Damià. *Todo empezó en Mallorca*. Artículo recopilado en el catálogo *Barceló antes de Barceló. 1973-1982*. Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores. Barcelona, 2009. PP. 106-111. Pág. 106.
- 85.- Fuchs Rudi. *Op. Cit.* Pág. 103.
- 86.- Fuchs Rudi. *Op. Cit.* Pág. 104.
- 87.- Leyra Paloma. *Miquel Barceló. Milagro en la catedral*. Artículo publicado en la revista *Elle*, 1-III-2007. PP.181-186. Pág. 184.
- 88.- Gambús Mercé. Artículo publicado en Diario de Mallorca. 1-III-2009.
- 89.- Artículo sin firmar. *Palma de Mallorca. El último milagro de Miquel Barceló*. Revista Telva. Pág. 82. 1-III.2007.

III. III.- Inclusiones de la modernidad en la posmodernidad

¡Ah, las viejas preguntas, las viejas respuestas, nada hay como ellas!
Samuel Beckett (Fin de partida)

*Todos los reduccionismos y todo lo que llamamos posmoderno, para mí está liquidado. Hay que inventar nuevos lenguajes; y eso siempre se hace cuando parece que nada es posible. Estamos en el límite de todo, cuando no se puede creer en nada, cuando no hay ideologías¹, decía Barceló en 1993. Fin de las ideologías, afirma. Pero por exceso, como ocurre con el *environment* que solapa la imagen. ¿A qué se refiere Barceló? Evidentemente, a la disolución de líneas de pensamiento y prácticas políticas realmente implicadas en desencadenar transformaciones sociales, al compromiso activo de los ciudadanos, ese que Zizek reconoce abandonado: (...) *des-ideologización, de abandonar el compromiso activo para adentrarse en el consumismo pasivo y apolítico: los dos rasgos característicos del actual capitalismo*². Castoriadis añade que estamos ante la (...) *disolución de las grandes ideologías políticas. Ideologías ya sea revolucionarias, ya auténticamente reformistas, que quieran realmente cambiar las cosas en la sociedad. Por mil y una razones estas ideologías han dejado de ser tomadas en consideración, han dejado de corresponder a la época, de corresponder a las aspiraciones de la gente, a la situación de la sociedad, a la experiencia histórica*³. Huyssen lo cifra cronológicamente a finales del siglo pasado, cuando se perdió la energía política de la vanguardia europea y el centro de acción basculó de Europa a Estados Unidos, siguiendo sus palabras, cuando el mismo concepto comenzó a sufrir una devaluación filosófica al no avenirse a los nuevos paradigmas intelectuales que precisaban de ideologías diversas y flexibles, adaptables a unas sociedades donde los cambios cada vez eran más rápidos y numerosos. Hoy, con la crisis actual y la injerencia de los mercados en la política de los Estados está más que probado.*

Planteemos otra pregunta: ¿por qué si todo está liquidado sigue dando que hablar la relación entre modernidad y posmodernidad? Tal vez porque, como indica Habermas, lo queramos o no, somos (...) *de algún modo, todavía contemporáneos de aquel tipo de modernidad estética que apareció por primera vez a mediados del siglo XIX*⁴. ¿Pero en qué sentido somos contemporáneos de regímenes de sensibilidad modernos? ¿Estamos también ante una tesis anacrónica?

El problema de la modernidad y la posmodernidad es que siempre se han visto más que como antagonistas: con un exceso de celo maniqueo que cuando valoraba a una denigraba a la otra,

y nos preguntamos si, realmente, se puede trazar una cronología lineal o un corte entre ambas, y si al proceder así no opera sino una visión continuista de la historia (incluso si se produjera la división, porque a veces ésta ayuda a vertebrar la continuidad) que ignora ciertos elementos inconexos útiles para la comprensión de las cosas. Los movimientos sociales, estéticos, políticos pueden emerger –a lo largo del tiempo- en discontinuidades, en claves o elementos aislados, tal vez reformulados pero que guardan nexos con su procedencia. ¿No sería más operativo para comprender su complejidad pensarla de forma anacrónica? Es más, si hablamos del binomio modernidad/posmodernidad, parece que ambas están condenadas a ir juntas de una forma un tanto agonística. Porque resulta cuando menos paradójico, como señalan Félix Duque en *Terror tras la modernidad* y Huyssen en *Modernismo después de la posmodernidad*, que las fechas cronológicas de la liquidación de ambas vengan señaladas por dos explosiones, el derribo de edificios del mismo autor, Minoru Yamasaki. La primera fue un implosión controlada, en 1972, de las viviendas públicas Pruitt-Igoe de St. Louis, que se convirtieron en un icono de la arquitectura moderna simplemente por este hecho. La segunda, 2001, la destrucción de las Torres Gemelas por el atentado de Bin Laden. ¡Qué extraño resulta que ambas se concatenen de esta forma!; la primera –redirigida- como sus discursos ilustrados; la segunda –un atentado terrorista brutal, tan destructor e incontrolable como esa pérdida de sentido de todas las referencias, historias y finalidades que Baudrillard veía en la pomodernidad-.

Andreas Huyssen escribe: *Durante demasiado tiempo se ha impuesto una concepción posmoderna y unidimensional de la modernidad ilustrada como pecado original de Occidente. Dejar atrás estos puntos de vista reduccionistas no equivale a regresar a cierto triunfalismo de la modernización (...)*⁵, pero sí es otra forma de ver las cosas porque (...) *ni entonces ni ahora la modernidad ha sido algo único*⁶. Y ahí es donde resulta interesante. Precisamente la revisión posmoderna sobre ella ha sido capaz de preguntarse acerca de esas otras modernidades surgidas en los países colonizados, si eran un producto establecido en un orden vertical desde Occidente o si surgieron allí y bajo parámetros distintos a los de aquí, por ejemplo. La modernidad interesa a la posmodernidad en la medida en que las viejas cuestiones siempre han sido contestadas de viejos modos, porque –liberada de la argumentación moderna- arroja sobre ellas una nueva mirada que desactiva la ‘invención de la tradición’. Los dogmas modernos se han vuelto estériles pero no sus temas. Huyssen destaca que la posmodernidad ha dejado al descubierto dimensiones de la modernidad que las codificaciones de sus propios discursos habían pasado por alto o reprimido; asuntos como el género y la sexualidad, la raza y la inmigración, la figuración y la narrativa, etc. encuentran ahora formas de abordamiento que facilitan la apertura de los propios esquemas de pensamiento. Y entre todos estos temas relacionados con la modernidad, la tensión entre lo político y lo estético. Y ahí nos da de lleno, porque ése es en parte el trasfondo de estas páginas.

*

Pero no sólo eso. El interés por los asuntos modernos (la memoria, uno de ellos) también surge por la propia dinámica de nuestro mundo. La disolución de las fronteras entre pasado y presente, auspiciada por las nuevas tecnologías y los medios de reproducción, no deja de influir en ello, ya

que el pasado se ha convertido en parte del presente y nuestra forma de pensar y experimentar la propia temporalidad está cambiando de forma drástica. *La consecuencia ha sido que las fronteras temporales se han difuminado, del mismo modo que la dimensión experiencial del espacio ha mermeado como resultado de los modernos medios de transporte y comunicación*⁷. El anacronismo, de nuevo, es una salida para estas cuestiones. Así, cuando pensamos que la capilla se ha realizado en el siglo XXI, con materiales ancestrales como la pintura y la arcilla, técnicas experimentales (se creó un gigantesco horno externo para secar las placas y se emplearon pantallas de vídeo para que Barceló viese el resultado de sus puñetazos por la otra parte de la pared, por ejemplo); cuando remite a cuevas prehistóricas como Chauvet o Altamira; cuando se inscribe en una catedral medieval con un altar mayor y baldaquino modernistas... no podemos hacer otra cosa que verla comprometida por el discurso de la modernidad/posmodernidad, máxime cuando la realiza Barceló (¿nos atreveríamos a decir que es el último de los modernos?, demasiado obvio).

**

De todos los temas que se pueden plantear en torno a la modernidad y posmodernidad, quizá el que más afecte a la capilla sea el de lo alto y lo bajo, el arte o cultura elevada y el arte o la cultura popular o mediática, en cuya hostilidad esencial (la ‘gran división’ para Huyssen) tanto insistió Adorno. Cuando la capilla oscila, llena de impostura, entre el fetiche y la obra de arte, entre arte popular y arte culto, es ella misma la que trae a colación este debate entre dos términos que Huyssen considera casi dependientes. *Tal oposición, descrita generalmente en términos de modernismo vs. cultura de masas o vanguardia vs. industria cultural, ha demostrado ser asombrosamente elástica (...) Un signo de su secreta interdependencia. (...) Mientras que el modernismo oculta su envidia hacia la vasta penetración y alcance de la cultura de masas detrás de una pantalla de condescendencia y desdén, la cultura de masas, cargada de culpa, desea esa dignidad de la cultura seria que siempre la esquiva*⁸.

Arrastrando polémica o no sobre su conveniencia en la catedral, la capilla ‘triumfa’ a escala general entre personas que no son críticas con el arte, que la estiman porque es ‘obra de Barceló’ (¡el valor de la marca!), y de esta forma se la circunscribe a un registro predeterminado de ‘alta cultura’ cuando, precisamente, en los ámbitos del arte se la considera *demodé* (el término no es gratuito, queremos subrayar el cariz de pasado de moda) y se homogeniza con las prácticas estéticas conservadoras a instancias de los poderes institucionales, con la cultura afirmativa. Ambas posturas consiguen el mismo efecto: anular la obra, agotar antes de formularlo todo comentario crítico que pueda derivarse de ella. Ambas posiciones abocan a un ‘uso deficitario’ –si podemos denominarlo de esta forma– de lo que debe ser cultura: generación y manifestación de pensamiento individual. Por esto, precisamente, recuperar la cuestión del arte elevado y el arte popular, de la cultura alta y la baja, puede servir para (...) *contrarrestar la muy extendida noción de que la cultura del Este o del Oeste, del Islam o la Cristiandad, de Estados Unidos o de América Latina es tan unitaria como han sugerido (...) puede convertir en problemática la evidente necesidad de crear un mito interior/exterior con el objetivo de mantener una imagen enemiga (...) puede servir para contrarrestar y hacer más complejo el argumento, igualmente limitado, de que solamente la cultura local, o la cultura en cuanto cultura local es buena, auténtica y resistente, mientras que las formas de*

la cultura global han de ser condenadas como manifestaciones del imperialismo cultural, es decir de la americanización⁹. Es decir, poner en cuestión las mediatizaciones ideológicas que nos llegan inducidas en los objetos culturales, ya pertenezcan a esferas cultivadas o populares, con lo que los viejos temas modernos, replanteados de forma diferente, proponen respuestas útiles para el presente. Pero ¿cómo? ¿y cómo desde una capilla? Será cuestión de aprender a mirar de nuevo. En la medida en que dejemos de pensar mediante dicotomías (moderno versus posmoderno, occidente versus oriente, global versus local, alto versus bajo, ¿obra de arte versus fetiche?...) podremos desentrañar las jerarquías y las estratificaciones sociales –siguiendo a Bourdieu y a Huyssen- que toda cultura tiene, podremos romper con esa ‘ignorancia sancionada’ que denuncia Spivak, con proyecciones e interpretaciones parciales que acometen nuestro pensamiento. Y ahí, de nuevo, la capilla nos resulta fructífera, es un buen (...) *texto para cuestionar hábitos incrustados por medio de estrategias visuales o narrativas*¹⁰, porque –como venimos intentando demostrar en estas páginas- en ella se rompe con las reglas representativas tradicionales, con cualquier programación de la mirada. ¿Que éstas son reemplazadas por las de Barceló? Lógico, y percatarnos de ello significa que la capilla cumple en ese sentido también, que no es un mero intercambio de lenguaje o *locus*, perfectamente ajustado al anterior, sino que deja fracturas y soluciones de continuidad por donde establecer la interpretación diferenciada (basta recordar que está sobrepuesta –sujeta por cables- a la anterior capilla, que ese espacio entre ambas no lo vemos de frente pero sí de lado y sí por los orificios de las bocas de algunos peces, por las grietas). La posmodernidad, con su nuevo tipo de comentario –siguiendo la denominación que Foucault dio a la práctica de la erudición renacentista-, que socava la estratificación de los signos, de los enunciados que durante siglos han conformado el poso de la historia, sobre el simulacro y el espectáculo, sobre un mundo sin texto carente de verdad pero también de falsedad –según Peter Halley-, es el ámbito para estas pesquisas en la capilla. ¿Será, entonces, que plantea una revisión de lo moderno empleando estrategias de hoy?

Siguiendo la lectura que Huyssen hace de Adorno, podemos decir que para el pensador alemán el capitalismo monopolista consiguió absorber las formas clásicas o antiguas de la cultura popular, asimilando cualquier resistencia a la vasta ley de la mercancía. Por eso, toda cultura está estandarizada y es administrada con el único fin de participar en el control social. Por eso, también, la obra de arte deviene mercancía (perteneciente a la sociedad, no puede sustraerse de la situación) y es consumida como tal. Por su parte, la mercancía se vale de la publicidad y de su bella apariencia externa y adquiere rasgos de espectáculo (estetización); su belleza termina siendo su valor de uso. Es decir, la mercantilización del arte concluye en la estetización de la mercancía (se transfieren cualidades entre sí). Para Adorno el arte moderno está comprometido por esta situación y su autonomía resulta necesaria para mantenerse apartado del uso consumista que el capitalismo hace de él y para dejar de formar parte de la cultura afirmativa. El arte culto es el que más lo consigue, el que más protege su autonomía (y eso que Adorno argumenta que siempre está permeado por la ‘textura de esa cultura de masas de la que busca autonomizarse’, como dice Huyssen). Pero si el arte es un *fait social*, como afirma en su *Teoría estética*, si las tensiones y los antagonismos sociales le afectan de parte a parte, ¿cómo puede ser autónomo, sustraerse de influencias? ¿Cómo podría arrostrar crítica, intentar transformar el mundo (sus ideales marxistas) si es autónomo, si permanece apartado? ¿A todas las obras les afecta por igual dicha contamina-

ción? ¿El espectador no puede dar con una solución, es un ser pasivo que sólo contempla en éxtasis o no puede diferenciar porque tiene los sentidos embotados por exceso? Huyssen avisa: *El doble riesgo de la teoría de Adorno reside en que la especificidad de los productos culturales es suprimida y se imagina entonces al consumidor en un estado de pasiva regresión. Si los productos culturales fueran enteramente mercancías y tuvieran únicamente valor de cambio, ya no podrían siquiera cumplir su función en los procesos de reproducción ideológica. Sin embargo, dado que preservan para el capital su valor de uso, proporcionan un locus para la lucha y la subversión. Después de todo, la industria cultural cumple funciones públicas: satisface y legitima necesidades que no son del todo falsas per se o únicamente retroactivas: articula contradicciones sociales para homogenizarlas. Y precisamente este proceso de articulación puede convertirse en el campo de conflicto y lucha¹¹.* ¿No es este tipo de lectura el que venimos reivindicando para la capilla, tanto para leerla a ella como la lectura que ella hace de la sociedad? ¿No resulta una salida a la tensión entre obra de arte y fetiche sin perder nada de la potencialidad de los contrarios? Todo queda en el campo, en el ojo que trabaja, del espectador.

¿Qué ocurre con las vanguardias? ¿Cómo les afecta ser también *fait social*? Las vanguardias, cuyo máximo valor Bürger establece en unir arte y vida mediante una cultura de masas liberadora capaz de transformar la vida (en lo que fracasaron) han sido asumidas por una cultura de masas mediática, afirmativa y sufragada por las empresas y las instituciones. Han sido ‘secuestradas’ por los Estados (algo tal vez lógico si tenemos en cuenta que el término vanguardia procede del léxico político –de los escritos de Saint-Simon como explica Clair- y que los conceptos a veces se empeñan en reconquistar el territorio del que proceden), que éstos se apropian de sus propuestas estéticas en una doble estrategia, externa e interna. Externa, en cuanto que asumirlas significa aparecer en el panorama internacional, de cara a los demás Estados, como abanderados de lo nuevo (un buen marchamo para establecer alianzas de intereses, para posicionar mejor los productos en el gran mercado global), e interna en cuanto que integrándolas, se acallan –domesticar- las voces discrepantes y puesto que ayuda a que el Gobierno en cuestión quede registrado en los anales históricos como ‘etapa progresista’ lo sea o no. Por ejemplo (y sin que eso signifique que proclamamos la obra ‘vanguardia’), la cúpula realizada por Barceló para la sala XX del Palacio de las Naciones de la ONU en Ginebra –encargada por el Gobierno de Zapatero- obedece a la pretensión de ofrecer una determinada imagen de sí, lo mismo que ocurrió con la realización del Guernica por Picasso para el pabellón de la República en la Exposición Internacional de 1937 y con los murales de la sala del consejo del mismo Palacio de la Sociedad de Naciones (antecedente de la ONU) por Josep María Sert: (...) *En los tres proyectos lo que está clara es la voluntad política de dar una cierta imagen del país en el exterior¹²*, dice Catalina Serra. Una imagen que, como explica el historiador Julián Díaz, (...) *siempre se intenta que sea moderna y progresista. Incluso en pleno franquismo, Luis González Robles en los años cuarenta y cincuenta promocionaba la pintura abstracta e informalista de Tàpies, Chillida o Saura en las citas internacionales. Era una manera de demostrar que éramos un país moderno y de situarnos en la estela de la dominante cultura estadounidense¹³*. Se trata de actitudes mercantilistas muy relacionadas con el *environment* icónico, tan bello y seductor. ¿Acaso la pretensión de dar cierta imagen de sí mismo (y hablamos precisamente de ‘imagen’,

de representación) no es suscribirse a la estetización de la política de Benjamin? En este sentido, desde postulados políticos –le pertenezcan o le sean asignados-, el arte moderno colabora con la creación del *environment*, con esa segunda naturaleza que rodea nuestra realidad –por emplear el término de Eduardo Subirats-, capaz de penetrar en nuestra conciencia y existencia, ‘globalizándonos’ en su medio: (...) *En una cultura enteramente mediatizada como la contemporánea (...) la representación ‘artística’ constituye la mediación absoluta de toda praxis política, y al mismo tiempo el medio estético de su abolición y superación en el espectáculo*¹⁴. De esta forma, el empleo del arte para sus fines representativos aparece como uno de los factores que liquida la praxis política y, lógicamente, el arte. Es el poder del medio, del *environment* icónico. Su estetización invalida. ¿Adónde lleva la deglución de la vanguardia por el Estado, además de a que ésta abandone sus proclamas? Desde el punto de vista de las obras, al peligro de terminar repitiendo fórmulas pasadas, con lo que el poder político en realidad no estaría sirviéndose de lo realmente nuevo o crítico sino de lo consensuado, porque es el uso mismo que él hace del arte el que pervierte su novedad y capacidad subversiva (eso y su confusión con los productos del *environment*). En este sentido, según recoge Habermas, Octavio Paz notó ya a mediados de los sesenta que *la vanguardia de 1967 repite los actos y ademanes de las de 1917. Estamos experimentando el fin de la idea del arte moderno*¹⁵. Algo que también opina Huyssen: *El ímpetu vanguardista de los movimientos grupales que desarrollaban y afirmaban el nuevo estilo parecía liquidado después de 1968. Ese año marca en Europa no tanto el momento de la esperada ruptura, sino más bien la repetición del final de la vanguardia histórica*¹⁶. ¿Y la historia del arte, qué papel tiene en la deglución de la vanguardia por las instituciones, ella que registra los movimientos estéticos...? La lógica clasificatoria de la disciplina (concatena las tendencias artísticas en una secuencia que presupone la derivación unas de otras sin solución de continuidad) actúa en este aspecto de forma muy similar al Estado. Así, si las instancias políticas se valen de la vanguardia para normalizar lo que no es norma, para dar de sí una imagen adelantada que -no lo olvidemos- ayuda a que pase desapercibida esa institucionalización de los discursos disidentes, la historia del arte –como disciplina- concluye el proceso puesto que ‘ordena y clasifica’ dicha vanguardia dentro del registro: queda establecida como ‘vanguardia’, como el movimiento que define la novedad de la época, con lo que interviene de forma determinante en que el poder que ha realizado ese uso pase a la Historia como moderno y progresista, y es más en que todas las demás corrientes y estilos del momento queden eclipsados por ella. ¿Puede escapar la historia del arte de este mecanismo? Evidentemente que sí, puede dejar de hacer concesiones a la razón totalizante si está atenta a sus fantasmas. Recordemos lo que decía Didi-Huberman: (...) *La norma es interna al relato mismo, incluso a la más simple descripción o mención de un fenómeno considerado por el historiador como digno de su atención. El relato histórico, y esto es algo obvio, está siempre precedido, condicionado, por una norma teórica sobre la ‘esencia’ de su objeto. La historia del arte se encuentra así condicionada por la ‘norma estética’ donde se deciden los ‘buenos objetos’ de su relato, esos ‘bellos objetos’ cuya reunión formará, al final, algo así como una esencia del arte*¹⁷. Si se está vigilante respecto a esta norma interna, si se reconoce su inevitable intervención (¿cuánto habrá de ella en estas páginas?), se puede escribir la historia sin establecer *continuum*. Necesitamos la historia pero de otra manera...

Regresemos a la dicotomía de la modernidad y la posmodernidad. *No hay ruptura posmoderna*, indica Rancière. *Estas nociones de modernidad y posmodernidad proyectan abusivamente en el tiempo elementos antagónicos cuya tensión anima todo el régimen estético del arte. Éste ha vivido siempre de la tensión de los contrarios*¹⁸. Ambas no dejan de formar parte del régimen estético del arte. El binomio es una forma de proyección más de las fuerzas conjuntivas y disyuntivas que insuflan los modos de hacer, hablar, pensar de este sistema. Para él, el régimen estético de las artes es el nombre auténtico de aquello que designa el término de modernidad (la búsqueda de un *locus* propio para el arte, su diferenciación de las artes menores o técnicas con las que en etapas precedentes convivía). Pero también es el nombre empleado para ocultar la especificidad de este régimen que traza –siguiendo sus palabras– una línea de paso o de ruptura entre lo antiguo y lo moderno, lo representativo y lo no representativo¹⁹. Así, la posmodernidad, en cierto sentido, ha sido el nombre que se ha dado a la toma de conciencia de lo que era la modernidad: el intento de crear ese ámbito propio del arte (el régimen estético de las artes). Y explica: *Y en realidad no era necesario convertir ese reconocimiento tardío de un dato fundamental del régimen estético de las artes en un corte temporal efectivo, en el verdadero fin de un periodo histórico*²⁰. Lo que sucedió fue que la posmodernidad –haciendo nuestras sus palabras–, mediante hibridaciones y simulacros de todo tipo, comenzó a cuestionar la libertad o autonomía que la modernidad había convertido en estatuto del arte. Si la modernidad se basaba en la educación estética de Schiller, con el análisis kantiano de lo bello y bueno como fondo, la posmodernidad se valió del análisis que Lyotard realizó de lo sublime kantiano entendido como una distancia (imposibilidad) irresoluble, un aislamiento, entre la idea y toda representación sensible. Y así lo irrepresentable, lo intratable e irremediable pasaron a ser ejes de su pensamiento. Es decir, ¿Kant, diferentes interpretaciones de él, en los estratos más profundos de la modernidad y la posmodernidad?

¿Qué sucede, preguntamos de nuevo en este sentido, con la vanguardia? Según Rancière, debería trazar el límite entre lo que es una obra de arte y lo que son los productos de la cultura mercantil (objetos mediáticos), pero la misma apariencia sensible de la obra (y la de la mercancía, añadimos nosotros), heterogénea y calidoscópica, dificulta dicha distinción, ya que el producto manufacturado ‘comparte’ con ella la diversidad múltiple de su apariencia; es decir, la obra de arte –como el producto de la cultura mercantil– no puede dejar de proyectar de alguna forma la cultura de la que procede (el *environment* impide que se diferencie entre ambos), con lo que se convierte inevitablemente en testimonio de la fuerza indisoluble del Otro, del referente sociocultural en el que surge (una conclusión muy similar a la de Adorno). *La vanguardia artística sigue estando encargada de la tarea de trazar la frontera que separa claramente las obras de arte de los productos de la cultura mercantil. Sin embargo, (...) la heterogeneidad sensible de la obra ya no garantiza la promesa de la emancipación. Por el contrario, viene a invalidar cualquier promesa de ese género manifestando una dependencia irremediable del espíritu con respecto al Otro que la habita. El enigma de la obra que llevaba implícita la contradicción de un mundo se convierte en el perfecto testimonio de la fuerza de ese Otro*²¹, explica Rancière. Si, en ese momento, la vanguardia emprende una línea de lucha contra la sociedad en defensa del mundo (contra el simulacro y el espectáculo en defensa de lo doméstico, las minorías, etc.), de las obras contra los productos culturales, protegiéndose celosamente a sí misma de todo el orden social en un aparte, no termina sino siendo de nuevo testimonio de la fuerza del Otro (en parte, como explicamos más adelante, el Cabildo de la catedral actúa así con

la capilla). De este modo, la vanguardia se anula a sí misma como arte sin función sociopolítica, porque con esa postura no deja de tomar partido, de intervenir socialmente, con lo que arte y política se encuentran pero anulándose pues aparecen como instrumentos de dominación y no de emancipación.

La controversia entre arte político y arte apolítico que planeta Rancière, entre la necesidad de función o no-función política de la obra para que el arte mueva al cambio de los sistemas de vida, la encontramos subrepticamente en el registro lingüístico de 'obra de arte', que aparece como una tesis pegada a su antítesis, puesto que 'obra' es aquello que se realiza, que procede de la labor de un trabajador asalariado adscrito a un régimen laboral y socioeconómico específico; algo que nace de una función y posee una función propia, mientras que 'arte' alude sin embargo a la falta de fin del objeto, a la cosa inútil que carece de valor de uso. Se trata de un juego de contrarios en el mismo término que remite al régimen de contrarios implícito en la obra de arte, a la lucha entre dos fuerzas (la conjuntiva y la disyuntiva) y que Trías señala: *Pienso que en toda gran obra de arte existe, junto a su principio interno de organización, un principio también interno que se le opone. La pauta artística a la que voy refiriéndome es algo en nada unívoco. Y los hechos vivos tampoco lo son. La vida está hermanada a la muerte; eros a thanatos. Freud habla, con razón y profundidad, de una lucha entre el principio de sobrevivencia y las oscuras tendencias de desintegración que operan en todos los seres vivos (...). En toda obra de arte se da exposición sensible de esta lucha. Y se hace a través de la forma en la cual tal exposición se produce (...). La verdadera obra de arte debe revelar en su propia forma expositiva la lucha entre esas dos potencias, conjuntiva y disyuntiva (...)*²². Y, de esta forma, siguiendo este eje de contradicciones, nos podemos preguntar sobre la afirmación de Bürger acerca de que pueden coexistir motivos políticos y no políticos en la misma obra: *(...) se puede pensar de otra manera la superación de la dicotomía arte puro y político. En lugar de explicar el principio estructural vanguardista de lo no-orgánico como enunciado político, habría que afirmar que pueden coexistir motivos políticos y no políticos también en una sola obra. Por lo tanto, es posible un nuevo tipo de arte comprometido sobre la base de la obra-no orgánica*²³. Dejando aparte sus deliberaciones sobre si una obra vanguardista -no cerrada y carente de configuración unitaria (no-orgánica)- puede ser política, lo interesante es plantear si una obra puede estar comprometida políticamente y a la par no estarlo (parecer que no lo está), porque no sabemos bien qué puede entenderse por motivos políticos y no políticos en una obra -pensamos en términos de pintura-. ¿Podría ser? ¿Podemos interpretar así la capilla? No lo sabemos, sólo apuntamos un hecho: si el compromiso político de una obra -crítico con el sistema en el que participan los poderes que la encargan- es explícito (la organiza de cierta forma), será neutralizada por la propia institución (al señalarla sin más como una 'obra política', por ejemplo) y se perderá su carga crítica. La acusación desde el interior del sistema no puede ser directa. Al respecto, Mouffe argumenta: *(...) no se debe entender la relación entre arte y política como la de dos esferas constituidas por separado (...) y entre las cuales sería necesario establecer una relación. En lo político hay una dimensión estética y en el arte una dimensión política [¿cómo sueña a Rancière!]. (...) no es útil hacer una distinción entre el arte político y el apolítico (...) las prácticas artísticas desempeñan un papel en la constitución y el mantenimiento de un orden simbólico dado o en su impugnación, y esa es la razón por la que tienen necesariamente una dimensión política*²⁴.

Si entre modernidad y posmodernidad la solución de continuidad es ambigua cuando menos, tal como explican Rancière y Huyssen, ¿cómo no va a dar por superada la controversia Barceló y buscar nuevas formas de expresión? Huyssen, además, reconoce que ahí está parte del problema y lo más interesante respecto a la posmodernidad: (...) *en una zona importante de nuestra cultura [escribe en 1986] se verifica un cambio notable de la sensibilidad, en las prácticas y en las formaciones discursivas, que permite distinguir un conjunto de supuestos, experiencias y proposiciones que difieren de las del período precedente. Lo que requiere una indagación más minuciosa es si esta transformación ha generado formas estéticas auténticamente nuevas en las diversas artes o si, por el contrario, recicla ante todo técnicas y estrategias del modernismo reinscribiéndolas en un contexto cultural diferente*²⁵. La respuesta, creemos, no puede ir desde una sola de sus opciones. Las propuestas posmodernas desde la década de los sesenta –tanto las de esa posmodernidad autoafirmativa y celebratoria, que abandona toda crítica, como la más alternativa que ejerce una crítica y resistencia al *statu quo* (y esta es una descripción similar a la elaborada por el propio Huyssen al respecto)- han sido muy diversas y dispares entre sí. Sí podemos concretar que la capilla se atiene a la segunda opción, a un reciclaje de materiales modernos, no ya de estrategia, dentro de un contexto cultural diferente (tampoco podemos decir que posmoderno, porque estamos pensando en la catedral y, por otra parte, nos ‘hemos pasado de fecha’ –la posmodernidad se ha declarado liquidada en 2001, aunque dudemos de si realmente es así-).

Baste también decir, en ese sentido, que Barceló parte de revisar lenguajes anteriores, y los cuestiona e investiga. (...) *Al principio trataba de eso, de releer la historia del arte y provocar de esa manera. De alguna manera, sin embargo, es lo que se ha hecho siempre. Cada pintor lleva sobre sus espaldas la historia del arte, como Cristo llevaba el peso del pecado de los hombres. Eso significa que estás obligado a reinventar, a resufrir en tu propio cuerpo esa historia. Mi idea es que uno está obligado a atravesar toda la historia, desde la pintura de las cavernas hasta ahora, y creo que todos pasamos nuestros momentos góticos, barrocos y neoclásicos*²⁶. Se trata pues de remover la historia, de ponerla a contrapelo, de no hacer un uso archivístico de ella. En 1985, Barceló establecía su línea de actuación: *Yo no tengo un espíritu destructivo, es simplemente que la remuevo. No podemos aceptar hoy en día que las cosas vienen detrás una de otra en cierto orden, es demasiado evidente que no. Debemos alterar todo el orden para que respiren de nuevo y podemos cambiar las cosas de sitio sin que pase nada. Hay que revisar la pintura para sacar una nueva línea de lecturas. La tradición no es nunca lineal y no hay un proceso evolutivo hacia algo mejor. Este reconocimiento es importante para mí*²⁷. Anacronismo, entonces. De esta forma, Barceló se sitúa dentro del uso de la obra de arte precedente que Danto observa en el arte posmoderno (aunque dudamos de la veracidad de la última frase): *Parte de lo que define al arte contemporáneo es que el arte del pasado está disponible para el uso que los artistas le quieran dar. Lo que no está disponible es el espíritu en el cual fue creado ese arte*²⁸. Es decir, creemos que se puede recurrir a obras anteriores como experimentación e indagación pero el espíritu en el que surgieron puede revisitarse desde la ruptura del *continuum* –las *pathosformel* warburgianas están imbricadas en él de cierta forma misteriosa- (otra cosa es que no se haya hecho de forma generalizada en la posmodernidad, y que sea ahora con conceptos como el anacronismo cuando comience a resultar interesante remirar de nuevo en dicho sentido). El artista, el sismógrafo como dice Foster, debe reinventar el arte a cada paso, en cada obra,

redefinir su lugar con el tiempo en la historia del arte; en definitiva, dialogar con ella cara a cara, que es lo que nunca hace ni hará el poder o las instancias oficiales. (...) *El artista está obligado a reflejar en su obra la historia de la cultura, tiene que revivirla, reinventarla en cada obra*²⁹ (una afirmación muy similar a la de Didi-Huberman sobre la historia del arte cuando dice que debe comenzar siempre de nuevo). Esta actitud -el cuestionamiento, la redefinición- aparece entonces como una salida posible al *environment*: las obras de arte llevan implícita una carga crítica (esa segunda parte de comentario que apuntaba Benjamin) que les es connatural y que no albergan los objetos culturales mediáticos. Se presentan con una autoafrenta que se realiza en su misma apariencia sensible, un valor de riesgo imposible en el objeto mediático si no es simulado. Y es esta transgresión y puesta en duda a la que se autosomete la que posibilita que pueda hablar del acontecer del mundo desde sí misma, la que le otorga la capacidad de dar testimonio, de registrar los seísmos internos. Frente a la reiteración ilusionada del objeto mercantil, la obra de arte implica una anticipación al mundo. Y ahí no se trata ya de que su apariencia sensible resulte siempre novedosa y llame la atención (una cualidad compartida con el objeto industrial), sino de que sepa transmitir su intensidad, de que sea receptiva a la pulsión con que se realiza, de que transpire trauma y síntoma. En este sentido, Barceló se autoaleja de todo lo que signifique novedad, impacto espectacular, y por eso resulta de nuevo significativa la insistencia sobre los mismos motivos, la labor arqueológica sobre sus fantasmas y trabajo. *Estoy en los orígenes, no los estoy buscando. Pensar que el arte ha avanzado mucho desde Altamira a Cézanne es una pretensión occidental, vana: la pulsión, la necesidad del artista es casi la misma. El formato no tiene mucho interés, lo importante es la intensidad de la obra, el resultado. La modernidad está en el interior, no en el pellejo*³⁰. Y por esto mismo la relación entre modernidad/posmodernidad nos lleva de nuevo a la pregunta que él se hacía antes: ¿qué es arte y qué no lo es? Porque el trasvase entre una y otra no ha dejado de influir en la ‘desdefinición’ de éste y en el alejamiento (incomprensión) que una gran parte del público que lo consume (el término no es gratuito) siente (tampoco éste lo es). Y es que esa característica posmoderna del arte de rebelarse y revolverse contra sí mismo en pro de su renovación comporta el ‘peligro’ de su desdefinición más absoluta, algo que puede llevar a confundirlo de nuevo, precisamente, con los objetos del *environment* (puede facilitar su uso por el poder político aunque a la vez resulta una buena estrategia estética para ejercer la crítica interna). ¿Realmente es un peligro esta desdefinición? Se trata de una desdefinición que no perjudica (ya se le confunde con mercancía) y que, sin embargo, le libra de pautas conductistas modernas. (...) *la voluntad del unmaking empezó a manifestarse antes, al filo del siglo. Sin embargo, desde los ready-made de Marcel Duchamp y los collages de Hans Arp a las máquinas autodestructivas de Jean Tiguel y las obras conceptuales de Bruce Nauman, ha persistido un cierto impulso por el que el arte se vuelve contra sí mismo en orden a rehacerse a sí mismo... Pero el punto principal de éste: este proceso de desdefinición, como dice Harold Rosenberg, se está convirtiendo, al igual que la personalidad del artista mismo, en un elemento sin límites claros; en el peor de los casos en una especie de alucinación social; en el mejor, en una apertura e inauguración*³¹. ¿Cómo se comporta la obra de Barceló en este sentido? Barceló nunca se define por completo, pero eso no significa que su obra participe de desdefinición. Su estilo es bastante reconocible (‘un barceló’; un valor seguro para los poderes entonces, por otra parte –reconocible-), ‘resistente al estilo del mundo’, como dice Didi-Huberman de Warburg. *Mis carteles no tienen mensaje. Claro que si yo no tuviera mensaje que comunicar no me tirarían ca-*

*torce horas pintando. Un mensaje no es una palabra, sino algo que me parece importante, una especie de afirmación. Algo que tiene relación con la vida y con la muerte. Las cosas que me interesan no se pueden decir con palabras. Las cosas interesantes son las que producen ideas no las que son producto de ideas*³². Relación con la muerte y la vida, con *Eros* y *Thanathos*, como dice Trías, con la potencia creativa y disyuntiva. La obra conlleva un régimen de contrarios dentro de sí (el paso del no-ser al ser, de la *poiesis*). ¿En qué medida este régimen puede ‘socavar’ el uso que de ella realicen las instancias de poder, ya sean estatales o religiosas o, por el contrario, incitarlo? *Las relaciones del arte con el poder nunca han sido fáciles*³³, nos recuerda el mismo Clair.

Al respecto Vicente Molina Foix, hablando de la cúpula de Ginebra, recuerda el orden más clásico de uso del arte por el Estado: el del símbolo. *Nos guste o no nos guste, los Gobiernos necesitan símbolos para hacerse palpables a la gente y para perdurar, al menos en el recuerdo, y sin esos símbolos (en forma de grandes edificios, grandes pinturas o grandes ocasiones superfluas) no tendríamos hoy el 60% del arte más glorioso del pasado, el que va, a grandes rasgos, desde Tiziano a Picasso, desde los mausoleos faraónicos del valle de los Reyes al Guggenheim de Bilbao, otra iniciativa pública, no se debe olvidar, que antes de su fulminante éxito regenerador y extremadamente utilitario fue vilipendiada por no pocos dentro y fuera del País Vasco*³⁴. Las palabras ‘fulminante éxito regenerador y extremadamente utilitario’ lo dicen todo acerca de qué se espera de una obra de arte realizada a instancias del poder: éxito útil; es decir, imagen, representación. Y tal vez sea eso parte del problema: lo que se pide al arte desde las instancias oficiales, el valor de representación (como si aún estuviésemos en el régimen representativo del arte), de uso y cambio que se le atribuye como a una mercancía más. Si en la antigüedad para que el hombre accediese a ver a Dios era necesaria la intercesión de la imagen o representación de su Hijo, de Cristo, en la actualidad la obra de arte posibilita que el Estado se haga visible a los ciudadanos y al resto de las potencias, con lo que la obra (volviéndose icono/fetiché) realiza ese papel intermediario como figura del Hijo (pero esta vez del Estado). Estamos ante una laicización del poder mágico del icono. Y aquí hemos de recordar que un símbolo, según explica Trías, es una unidad de concentración de sentido que requiere ser explicado –compartido– mediante un relato o una narración para ser efectivo. Un símbolo es la conjunción (*sym*) de dos piezas fragmentarias (las tablillas de saludo latinas) pertenecientes a una unidad originaria (¿la unión de contrarios de nuevo?), y su contrario es *dia-bolon* (de donde deriva la palabra diablo, que significa desencaje, desavenencia entre las partes; el peor mal para la comunidad). Así, decir que la obra de Barceló se emplea como símbolo no es –precisamente– algo gratuito... Máxime cuando en la capilla trabaja directamente con símbolos cuestionándolos, redefiniéndolos, entregando no un relato completo y ordenado, no la ley del Libro, sino partes fragmentadas, separadas por grietas, elementos inconexos (peces, panes, ánforas, el vino derramado, cuchillos, arpones, frutos abiertos, peces en lucha... *Eros* y *Thanathos*). Dios no merece ver, dice Saramago.

*El arte y el poder se necesitan. Desde siempre. Algunas de las grandes obras existen gracias a esta relación estrecha de arte y política, sean las pirámides o El acorazado Potemkin. Muchos Gobiernos han intentado asociar su imagen exterior al arte de vanguardia, y eso implica optar. (...) La cueva-cúpula de Barceló en Ginebra es el último episodio de esta larga y apasionante historia*³⁵, dice por su parte Catalina Serra. Resulta que no encontramos nuevos argumentos para el mismo uso, que

establecemos idénticas comparaciones entre obras (vuelven a aparecer- como en el caso de Molina Foix- las pirámides); tan sólo el término ‘apasionante historia’, que parece realizar la función de congraciarse a Serra con lo que está escribiendo más que otra cosa.

Por su parte, haciendo referencia a la misma cúpula de Ginebra, Julián Díaz explica la figura de Barceló en la Transición española: *En la Transición también se utilizó el arte, y la imagen que se buscaba transmitir era la de un país joven y moderno. Barceló representaba a la perfección este papel, que retoma ahora, por lo que fue uno de los emblemas del cambio. (...) Como contaba a finales de los ochenta el escultor Juan Muñoz en una entrevista, estaba todo el mundo tan tranquilo ‘cuando de pronto aparece Miquel Barceló, el chico de la moto, y les pega a todos una pasada que los deja alucinados’³⁶. ¿Podemos interpretar que, en la actualidad, en una época de crisis en la que Europa está basculando hacia la derecha más conservadora y el neoliberalismo económico más despiadado, el Gobierno socialista de España desea posicionarse como un reclamo de modernidad y libertad clásicas, de los valores ilustrados (el nombre de la sala, Alianza de Civilizaciones, va en dicha dirección)? ¿Que para eso se vale de la figura mediática de Barceló como una forma de transferirse los valores -tan celebrados y admirados en Europa y en el propio país- de la Transición española? ¿Es un modo de marcar la distancia con el Gobierno conservador de Aznar, en un momento en el que el Ejecutivo trabajaba sobre la memoria histórica?*

*El arte –vuelve a explicar Díaz- siempre ha jugado un papel importante como reflejo de la imagen de una política o un país, y eso es independiente de la intención de los artistas³⁷. Lo que sucede es que el Gobierno español se vale, no sólo de la ‘modernidad’ de Barceló –su posición mediática-internacional, sino también de su posición apolítica –que no desinteresada por la política- para exteriorizar su ‘apertura de miras’ (poder argumentar, para diferenciarse respecto a otros partidos, que con ellos hay colaboración desde puntos de vista diferentes, no supeditación y exigencia de pertenencia a un partido). ¿No es posible entender en este sentido también la actuación del Cabildo de la catedral, en cuanto que le encarga una obra sin exigir profesión de fe? ¿No le puede servir también de imagen de apertura? Barceló se ha declarado agnóstico y respecto a una posible vinculación política hace tiempo, en 1998, dijo: *No he militado nunca en un partido. Bueno, estuve en la FAI cuando se reinventó en los setenta. Odio la política. En Mallorca hay una frase que dice con los cojones de unos se podría ahorcar a los otros*³⁸.*

Por su parte, Borja-Villel explica: *No puede decirse que Barceló represente una determinada política sino el gusto de una sociedad, la española, que en términos artísticos sigue siendo en general conservadora y para la que Barceló es el colmo de la vanguardia³⁹. Y tal vez por ahí, precisamente, se puede atisbar cierto sentido. ¿Barceló representa el gusto de la sociedad española? Más bien representa el éxito. Y el éxito es conservador, allana. Sin embargo, Barceló no ‘desentona’. Trabaja con la memoria. Revisa la historia del arte, sondea sus propios motivos o elementos, sus fantasmas: (...) *prefiero cultivar mis fantasmas, como crío y mimo a mis burros*⁴⁰, responde cuando se le dice que tal vez debería desentrañar su miedo a la locura y la angustia que siente al crear. Los medios con los que trabaja –la arcilla, la pintura- protegen el mensaje de su obra. No son posmodernos, no son radicales hoy en día. (...) *Surgen de formas utilitarias, jarras, aceiteras...**

*del plato de sangre para la matanza nace la misma cabeza del cerdo. No hay nada posmoderno, aquí nunca se han dejado de fabricar estas formas tradicionales, no hay recuperación; ha sobrevivido de forma natural: por pura resistencia, dice de su trabajo con la arcilla*⁴¹. Formas que no levantan sospechas y tal vez así, mediante los resquicios del sistema, de forma insospechada, pueda estar diciéndose más de lo que se cree. *Creo que el arte tiene que ser un ejercicio espiritual. Y en la catedral, más. Esta obra va más allá del tema religioso. He creado un ciclo completo con la arcilla, el tiempo y la muerte*⁴². Un aspecto espiritual del arte que ya subrayaba en 1987: *El arte es una forma de pensamiento. También, en cierta forma, una actitud. Aunque uno no pretenda hacer un trabajo intelectual, el arte es una elección de orden intelectual, sea o no consciente el artista de ello. Pero la presencia espiritual es esencial en mi trabajo. En este sentido, yo creo que mi pintura está más relacionada con la poesía que con el cine o el vídeo*⁴³. No puede negarse la dosis de idealismo que contienen estas palabras, como tampoco la de los críticos que lo siguen. Ashton escribe sobre su trabajo: *Una pintura que no representa, sino que presenta. Se presenta a sí misma la visión (hace visible la visión, lo invisible)* [¿qué dosis de modernidad greenbergiana hay aquí!]. *No anuncio. No denuncia. No reproducción. La pintura fruto de la meditación, autoanálisis y gnosis: forma intuitiva de conocimiento del todo*⁴⁴. No denuncia: no podemos estar más en desacuerdo. Ante la pregunta de por qué pinta fondos marinos, desiertos, bibliotecas, el taller, lugares muy silenciosos todos, Barceló responde: *Será una necesidad de trascendencia. Nunca he pintado coches, ni puticlubs, no sé. Uno no prevé lo que va a pintar. Existen ciertas afinidades. También puede ser que yo viva en sitios silenciosos: tanto en Mallorca como en África como en París. Será una necesidad. Es curioso que haya tenido varias iglesias como talleres: en Palermo, en París y ahora en Mallorca. Nunca he tenido la idea de hacer arte religioso, aunque aquellos parecen crucifixiones si te fijas bien*⁴⁵. Y en otro momento, dice: *No, no me interesa el arte sacro. Me interesa la espiritualidad, la catedral como espacio espiritual. El único espacio en Mallorca que contiene esa espiritualidad es la catedral. No hay ningún museo así. No tiene nada que ver con sentimientos religiosos ni nada de eso*⁴⁶. ¿Dónde sitúa a Barceló opinar que el arte está relacionado con lo espiritual? ¿En la modernidad? Barceló, que dice sobre la religión: *Todas las religiones son creaciones humanas que durante mucho tiempo han tenido sentido y han sido un sistema de control y de dominación*⁴⁷. ¿Dónde le sitúa esta afirmación? ¿No damos vueltas sin sentido?

Barceló, que pinta cuevas: la cúpula-cueva, la capilla con sus dos cuevas... Barceló, que nos lleva de nuevo a la caverna platónica a ver un juego de sombras y fantasmagorías; el único que podemos ver, la ficción de la imagen. Barceló, que pinta agujeros: (...) *Esos agujeros representaban el tema de la vida y la muerte, del nacimiento y del enterramiento*⁴⁸; eros y thanatos. Žižek escribe: *Los sujetos son literalmente agujeros, huecos en el orden positivo del ser, sólo moran en los intersticios del ser, en esos lugares donde la labor de creación no ha concluido: la mera existencia de un sujeto prueba que Dios era un idiota que arruinó el trabajo de la Creación. Lejos de ser la cúspide de la Creación, el sujeto pone de manifiesto que en el orden de las cosas hay máculas de realidad inacabada: el correlato objetivo de un sujeto es una mancha —objeto proto-real espectral que aún no está totalmente actualizada como parte de la realidad positiva*⁴⁹. Pantalla-imagen rota. Mancha. En 1988, cuando conoció a Cioran en una cena, el filósofo le preguntó: —¿Usted, qué pinta?— ‘Agujeros’, le dijo. Cioran le respondió: —‘Hace usted muy bien, es lo único que puede pintarse hoy en día’⁵⁰.

Notas bibliográficas

- 1.- Ribas José. *Miquel Barceló*. Artículo publicado en la revista *Ajoblanco* nº 49. Barcelona, II-1993. PP. 35-51. Pág. 42.
- 2.- Žižek Slavoj. *En defensa de la intolerancia*. *Op. Cit.* Pág. 112.
- 3.- Castoriadis Cornelius. *La insignificancia y la imaginación*. *Diálogos Op. Cit.* Pág. 18.
- 4.- Habermas Jürgen. *Modernidad versus posmodernidad*; recopilado en Pico Josep, *Modernidad y posmodernidad*. Alianza editorial, Madrid, 1988. PP. 87-102. Pág. 88
- 5.- Huyssen Andreas. *Modernismo después de la posmodernidad*. Gedisa. Barcelona, 2011. Pág. 25.
- 6.- Huyssen Andreas. *Modernismo después de la posmodernidad*. Gedisa. Barcelona, 2011. Pág. 25.
- 7.- Huyssen Andreas. *Modernismo después de la posmodernidad*. *Op Cit.* Pág. 13.
- 8.- Huyssen Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, 2006. Págs. 41 y 42.
- 9.- Huyssen Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. *Op. Cit.* Pág. 51.
- 10.- Huyssen Andreas. *Modernismo después de la posmodernidad*. *Op. Cit.* Pág. 35.
- 11.- Huyssen Andreas. *Modernismo después de la posmodernidad*. *Op. Cit.* Pág. 39.
- 12.- Serra Catalina. *¿Arte para la política o política para el arte?* Artículo publicado en *El País*, 3-XII-2008. PP. 34-35. Pág. 34.
- 13.- Serra Catalina. *Op. Cit.* Pág. 34.
- 14.- Subirats Eduardo. *Las estrategias del espectáculo. Tres ensayos sobre Estética y Teoría crítica*. *Op. Cit.* Pág. 49.
- 15.- Habermas Jürgen. *Op. Cit.* Pág. 90.
- 16.- Huyssen Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. *Op. Cit.* Pág. 287.
- 17.- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente. Historia de arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. *Op. Cit.* Pág. 17.
- 18.- Rancière Jacques. *Sobre políticas estéticas*. *Op. Cit.* Pág. 35.
- 19.- Rancière Jacques. *Sobre los regímenes del arte y el escaso interés del concepto de modernidad*. Entrevista online recogida en el blog viktorgomez.blogspot.com
- 20.- Rancière Jacques. *Sobre los regímenes del arte y el escaso interés del concepto de modernidad*. *Op. Cit.*
- 21.- Rancière Jacques. *Sobre políticas estéticas*. *Op. Cit.* Pág. 35
- 22.- Trías Eugenio. *El laberinto de la estética*. Recopilado en VV. AA. *El nuevo espectador*. Visor. Madrid, 1998. (PP. 107-121). Pág. 114.
- 23.- Bürger Peter. *Op Cit.* Pág. 131.
- 24.- Mouffe Chantal. *Op. Cit.* Pág. 67.
- 25.- Huyssen Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. *Op. Cit.* Págs. 311 y 312.
- 26.- Murillo Enrique. *Una mirada al centro de la tierra*, *El Europeo* nº 17. Madrid, XI-1999. PP. 89-98. Pág. 92.

- 27.- Power Kevin. *Conversaciones con Miquel Barceló (...)*. Ed. Diputación de Alicante, 1985. Recopilado en el catálogo de la exposición *Miquel Barceló, 1987-1997*. MACBA, Barcelona, 1998. Pág. 16.
- 28.- Danto Arthur. *Después del fin del arte*. Paidós. Barcelona, 1999. Pág. 27.
- 29.- Cuesta Montse. *Miquel Barceló. Detesto las modas*. Artículo publicado en la revista *Telva*, nº 569. Madrid, 1998. PP. 30-34. Pág. 33.
- 30.- Pita Elena. *Op. Cit.*
- 31.- Wellmer Albrecht. *La dialéctica de modernidad y posmodernidad*. Recopilado en Pico Joseph, *Modernidad y posmodernidad*. Alianza editorial. Madrid, 1998. (PP. 103-140). Pág. 105.
- 32.- Gil Iñaki. *Op. Cit.*
- 33.- Clair Jean. *Op. Cit.* Pág. 16.
- 34.- Molina Foix Vicente. *Visita a la sala Barceló en Ginebra*. Artículo publicado en *El País*, 6-XI-2008.
- 35.- Serra Catalina. *Op. Cit.* Pág. 34.
- 36.- Serra Catalina. *Op. Cit.* Pág. 34.
- 37.- Serra Catalina. *Op. Cit.* Pág. 34.
- 38.- Gil Iñaki. *Op. Cit.*
- 39.- Serra Catalina. *Op. Cit.* Pág. 35.
- 40.- Pita Elena. *Op. Cit.*
- 41.- Pita Elena. *Op. Cit.*
- 42.- Vallina Sonsoles. *Miquel Barceló. El genio visceral*. Artículo publicado en la revista *Marie Claire*. 1-III-2007. PP. 150-151. Pág. 151.
- 43.- Zaya. *Op. Cit.*
- 44.- Ashton Dore. *Op Cit.* Págs. 45 y 46.
- 45.- Larrabeiti Gorka. *Barceló por Barceló. Comentarios del autor a la exposición El artista en su taller. Galleria Nazionale di Arte Moderna. Roma. Revista Cervantes nº 4. Roma, 2003. (PP. 3-19). Pág. 17.*
- 46.- Larrabeiti Gorka. *Op. Cit.* Pág. 17.
- 47.- Bernadac Marie-Laure. *Op. Cit.*
- 48.- Vallina Sonsoles. *Op. Cit.* Pág. 151.
- 49.- Zizek Slavoj. *Arte e ideología en Hollywood*. Recopilado en VV AA. *Arte, ideología y capitalismo*. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 2008. PP. 11-48. Pág. 19.
- 50.- Olivares Rosa. *Op. Cit.* Pág. 46.

IV. De una capilla sin el ancla echada

(UNA RESPUESTA IMAGINARIA A RANCIÈRE)

*Entremos en la génesis de mis pretensiones.
¿Tengo algún antepasado que fue gallardo capitán, joven alférez insolente o negrero
felicemente taciturno? ¿Al este de Suez algún tío que volvió a la barbarie debajo
del casco de corcho, los pies enfundados en jodhpurs y la amargura en los labios,
personaje trivial que suelen asumir las ramas menores, los poetas apóstatas, todos
los deshonorados llenos de honor, de recelo y de memoria que
son la perla negra de los árboles genealógicos?
Pierre Michon (Vidas minúsculas)*

IV. I. Hacia una estética disidente

¿Tenemos algún antepasado con la mirada enloquecida, ebria de gallardía? ¿Alguien que haya comprometido su visión con la memoria recelando de su orden, que haya desnaturalizado los archivos y la imagen sin perder ni un ápice del saber y decir que contienen? ¿Que sea lo suficientemente intrépido para desdeñar a Nietzsche en su afirmación de *tenemos el arte para no caer al fondo de la verdad*? Porque nosotros no hacemos sino caer y tropezar enredados con ese fondo oculto al que nunca llegamos (porque entendemos, con Lacan, que la verdad pertenece al registro de lo real) y entramos en la capilla –génesis de nuestras pretensiones– sospechando que algo no se dice, que algo falla ahí, en su disposición dentro de un todo armado como es la catedral, que estamos ante una metonimia que puede hablarnos de significantes vacíos, ante un eufemismo espectral del ‘arte inscrito en un todo-cuerpo político, social y cultural’ que afronta ese mismo orden. Y nos gustaría imaginarnos con cierta intuición de cuna, con algún antepasado que nos hubiese precedido en esta virulencia de la mirada que nos arroja junto a la Medusa, que hace de

nuestros ojos agentes de poder que, en lugar de convertir en piedra todo lo que miran como el monstruo, lo instituyen y encuadran dentro del discurso si seguimos a Foucault o de cierto reparto de lo sensible según Rancière (en definitiva, de formas de vincular a los individuos y ordenar sus relaciones en un espacio y tiempo concretos). Y así no adelantamos nada, porque estos modos hablan del arte desde fuera del arte, y –en cierto sentido- nos vienen dados. Es decir, se nos antojan ‘acercamientos disciplinarios’ a él, cuya crítica y revisión se calibran desde posicionamientos y formas de planteamiento –con sus prejuicios y coerciones- propios de las disciplinas de las que parten, la filosofía y la sociología; formas de acercamiento que surgen en un ‘antes o después del arte’ y no ‘desde y con el arte’; revisionamientos o puestas al día ‘afectadas’. Paráfrasis que, tal vez sin querer, dejan a un lado la obra, la apartan (se acercan a ella con una forma de mirar establecida). Y –siguiendo a Buck-Morss aludiendo a cómo Walter Benjamin se inspiraba en sus estudios más en las prácticas de los artistas que en las teorías filosóficas y críticas y, aunque ella se refiera a la forma de razonar de la historia del arte (de clasificar, en definitiva),- creemos que el modo de pensar en torno al arte debe partir e ir al lado (al margen, dice ella), no de narrativas o discursos –con independencia de las disciplinas de las que procedan-, sino de las prácticas artísticas: *Creo que este modo de teorizar el mundo-imagen, al margen de la práctica artística, en lugar de ajustar las prácticas artísticas a los marcos teóricos preexistentes, debería ser asimilado por los estudios visuales*². Es en la especificidad de la práctica y, sobre todo en la diferencia y fractura que posibilita la obra misma como ente ante el mundo y en el mundo donde nos situamos: (...) *el objeto invita a su análisis y lo prefigura; la mitad del genio del intérprete radica en reconocer esa invitación*³. Es en la obra donde tal vez encontremos la respuesta.

**

Pero ¿necesita el arte aún respuestas? Cuando nos asomamos a la capilla de Barceló una duda nos retroalimenta. ¿Qué se nos ha perdido en una capilla? Desde luego, no avanzar siguiendo las ‘sendas otras’ de estudios cercanos o preocupados en un momento dado por el arte, como tampoco retroceder a una archivística o ‘historiación’ de movimientos y actitudes, de catalogación historiada y secuenciada que clasifique a artistas y obras como fórmulas estéticas. Estamos demasiado expuestos, demasiado a la luz como decía Hamlet de sí mismo hablando con la reina, su madre (y anotamos ya los agentes de nuestro malestar: antes reina que madre, la Mirada; antes poderoso rey y árbitro que padre, el Sentido/Significado -el Nombre del Padre). Y ¿nosotros? Nosotros –aquejados de exceso de luz- nos mantenemos obstinados en el destierro, en tirar lejos el cetro y la corona –la mirada y el ojo (la visión) que nos sostienen como espectadores, que son instrumentos del orden pero también del desorden y del otro-orden. Nosotros nos sabemos los hijos no soñados, y en lugar del seno materno (imagen primera de una capilla), nos encontramos con la fría hospitalidad de la incubadora, del artefacto, del imperio del objeto singular en pleno siglo XXI (¡todo es original, lo mismo que todo es copia y marca!); nosotros no hacemos sino escarbar en el Significante, en esa especie de *locus*, de espacio que acoge el sentido y que, como el cuerpo y después la calavera de Hamlet, es lo único tangible del ser (de la cosa que quiere decirse y mostrarse) y, por lo tanto, la única conformación de ella, el único atisbo de verdad a este lado de la banda de Möbius: el significante forma el significado que diría Lacan; por eso, deshacerse de

una forma de mirar es abandonar un modo de pensamiento. Rancière dice: *La palabra instituye cierta visibilidad*⁴. ¿Acaso la imagen no instituye pensamiento? *Cierra los ojos y mira*⁵.

Y entonces, sí, sospechamos que ese significante se puede hacer corresponder con la imagen, porque desde el primer momento ésta nos conformó desde fuera, en el espejo, devolviéndonos un otro irreal que no somos, siéndolo a pesar de todo. La primera relación con uno mismo es por medio de una imagen (nuestra figura reflejada en el espejo) y eso ya supone una diferencia y alienación (no somos realmente nosotros, ‘nuestro cuerpo’, lo que nos devuelve el espejo, y sin embargo es el yo que vemos que somos); de ahí, en parte, que nuestro pensamiento se despliegue como una zona incierta, que nos rebota como un latigazo de duda, un arponazo al centro de nuestra mirada (esos arpones ‘armados’ con el cebo -la carnaza para nuestro ojo- del panel de la izquierda de la capilla, ¿qué quiere decir Barceló?). Porque nunca sabemos qué imagen nos va a devolver el espejo y, más aún, cómo nos vamos a desenvolver, a relacionar, con dicha imagen que está además al revés. Y ahí ya se da una primera dinámica de poder, una relación que precisa de política, de urbanidad, entre nosotros y nuestro reflejo (realidad). En esa franja las imágenes se anticipan a nuestro pensamiento; preceden toda nuestra sensibilidad. El neurocientífico Rodolfo Llinás, que persigue la base científica de la subjetividad, suscribe: *El sistema nervioso evolucionó para soñar, para hacer imágenes. Uno piensa con imágenes*⁶; pero ya mucho antes el mismo Freud apuntó que pensar con imágenes es más antiguo que hacerlo con palabras tanto ontogenética como filogenéticamente, como nos recuerda Siri Hustvedt, de ahí que sea un proceso próximo al inconsciente, que lo roce. Y Stavrakakis subraya la extrañeza, la diferencia, que se produce entre la propia imagen y el yo, releyendo a Lacan: *‘El ser humano tiene una relación especial con la imagen que le es propia: relación de hiancia, de tensión alienante’. La unidad en lo imaginario es el resultado de la captura, de una relación de poder entre el niño y su imagen. (...) nunca puede borrar el carácter externo y alienante de su propio fundamento. Esta ambigüedad no se resuelve nunca (...) lo imaginario es claramente la primera fuente de agresividad en el ámbito humano. (...) La ambigüedad de lo imaginario se debe principalmente a la necesidad de identificación con algo externo, otro, diferente, con el fin de adquirir la base de una identidad autounificada. La consecuencia es que ‘la imagen especular reflejada’ en las relaciones imaginarias siempre ‘contiene en sí misma un elemento de diferencia’: lo que se supone ‘nuestro’ es en sí mismo una fuente de ‘alienación*⁷.

Si nuestro fundamento primero nos viene de un afuera, de un lugar ajeno, que no es nuestro territorio, si para ser testigos de nuestra identidad precisamos de una imagen externa que no es nuestro cuerpo, estamos ante la primera relación política que debemos mantener (la del poder con una identidad fantasma, con un otro que existe sin existir en nuestro mismo espacio y tiempo y, mejor aún, que araña, quiebra, la correlación entre ambos, la propia indisolubilidad); de ahí que el fundamento político de la imagen, y por ende del régimen estético o del arte, se encuentre -antes que en cualquier otra parte- en el puro desenvolvimiento del ser humano con su mismidad, su persona; el arte, como ente político, de cuestionamiento, mucho antes que con el ordenamiento de la comunidad (en el que -indudablemente- participa), se gesta en el encuentro del ser humano consigo, en la relación que establece entre su yo y su imagen. (...) *¿Por qué siempre nos mira algo que es otra cosa y que impone un en, un adentro? ¿Por qué en?*⁸, se pregunta Didi-Huberman. ¿No

será por esa relación ausente con nosotros mismos? Latencias de la mirada. Humores del ojo y del pensamiento. Latas de sardinas que nos miran, como a Paul Valéry le observaban las cosas que veía en sueños. Capilla que naufraga dentro de nosotros, como una *Balsa de la Medusa* errática dentro de nuestra imaginación. Y estamos despiertos. Y, de nuevo, ¿qué se nos ha perdido en una capilla?

*

¿Cómo se relaciona el mundo con la imagen que se da a sí mismo? ¿Cómo nos relacionamos nosotros con dichas imágenes? Porque la imagen –para colmo– es lo más ‘asible’ del imaginario que somos, y de la realidad que vivimos, de lo real inalcanzable, pues toda una seriación de ellas (¡y qué peligrosa es esa serie deudora de sus mensajes!) nos conforman. *La promiscuidad y la ubicuidad de las imágenes, la contaminación viral de las cosas por las imágenes, son las características fatales de nuestra cultura*⁹. Porque nuestra sociedad occidental, también ‘transita por el espejo’, también tiene una relación primigenia, especular, consigo misma, con las imágenes, excepto que éstas se confabulan con el orden simbólico, con el ordenamiento del grupo: con el pensamiento y la palabra. Una vinculación simbólica que se potencia con la diatriba de imágenes que han ido gestando esa conciencia colectiva a la que Susan Sontag recela el adjetivo colectivo e individualiza: *Toda memoria es individual, no puede reproducirse, y muere con cada persona. Lo que se denomina memoria colectiva no es un recuerdo sino una declaración: que esto es importante y que ésta es la historia de lo ocurrido, con las imágenes que encierran la historia en nuestra mente. Las ideologías crean archivos probatorios de imágenes, imágenes representativas, las cuales compendian ideas comunes de significación y desencadenan reflexiones y sentimientos predecibles*¹⁰. ¿Qué sucede? Ocurre que ese archivo imaginario común (ese inconsciente óptico como lo denomina Walter Benjamin) no es sino el trasunto de nuestra historia icónica personal o individual, que no puede dejar de participar en el *locus* comunitario, que –por supuesto– está ‘infectada’ por ideologías propias y extrañas; por los pensamientos que arbitran el encuentro en lo común, que gestionan, para bien o para mal, la participación en el grupo; por regímenes ideológicos que se sirven de las imágenes para establecer clasificaciones y categorías, para asentar formas de sentir y vivir; y por modulaciones personales. Pero la ‘contaminación’ no es unidireccional; no va de la ideología a la imagen, al imaginario; sino bidireccional. La imagen –por el mero hecho de dar visibilidad, ‘identificar’, la ideología– también interviene en ésta, recreándola; también ejerce presión y crea conciencia, forma de pensamiento y posicionamiento en el mundo. Las imágenes son una declaración. Y el arte hace acrobacias y no deja de jugar con dicha declaración. Por eso, el imaginario colectivo no actúa como una iconología libre; el *environment* icónico actual está prefigurado por la ideología que trasmite y transcribe, que da a ver, y, en dicho sentido, la imagen más que un ente imaginario resulta un ente simbólico, puesto que participa del Otro, de la construcción cultural. Y es en esta convivencia compleja entre lo imaginario y lo simbólico donde el arte se las tiene que ver, donde el arte encuentra su territorio –si lo tiene– o, mejor dicho, donde monta –si también dispone de él– su campamento base. Y es por este constante roce comprometido entre lo imaginario y lo simbólico –no exento de desgaste ni de enriquecimiento– por lo que creemos que en parte el arte no termina nunca de encontrar su acomodo entre las otras disciplinas del pensamiento humano, por lo que siempre aparece transfigurado en fantasma, en un ser espectral-especular.

Y de ahí también que, a diferencia de Rancière cuando escribe que *el hombre es un animal político porque es un animal literario, que se deja desviar de su destino 'natural' por el poder de las palabras*¹¹, aludiendo a que los enunciados políticos o literarios (no diferencia aquí entre ambos términos) influyen sobre la realidad porque definen tanto modelos o formas de decir y de actuar como 'régimenes de intensidad sensible' ('mapas de lo visible', dice hermosamente, es decir, cartografías de lo expresable –de lo que se puede decir y ver– pero también de percepciones y capacidades físicas, corporales), nos gusta imaginar –y ahí situamos también nuestra línea de trabajo– que el ser humano es 'un ser especular, estético', porque la imagen teje la palabra, se enraíza con ella, y anticipa al pensamiento. La imagen es debate, ágora. ¿Qué si no imágenes son las metáforas, las metonimias y demás 'organismos vivos', 'bacterias saludables', de la literatura y la poesía? *Sólo las imágenes pueden volver a poner en movimiento los verbos*¹², dice Bachelard. Las palabras, la poesía, son consanguíneas de ellas; las imágenes han ordenado y alterado desde siempre las cosas y los seres del mundo. Y no sólo eso, el mismo Rancière afirma –como hemos visto– que la realidad debe ser ficcionada para ser pensada, o lo que es lo mismo, simbolizada, pasada por el tamiz del símbolo, como diría Lacan, ese entramado cultural que intenta dar forma a lo que no la tiene (lo imaginario).

**

De ahí que hoy, menos que nunca, podamos engañarnos: el exceso de visibilidad actual es parte de esa imagen reflejada que somos o, si se quiere, participa en ella de alguna forma. Y sus confabulaciones, sus subterfugios, pueden hacerse correlativos a la problemática de la capilla –tan expuesta en la catedral, tan entregada como sus frutos, como algo ajeno y extraño, tan sin trampas, cuando es puro artificio– y, por extensión, de la del régimen estético, porque esa exacerbación de lo visible (visibilidad) no es sino el exceso de ocultación de lo que se ve (lo no-visto, y más aún, lo no-mostrable) y el desconocimiento que constituye todo saber (esa parte de verdad que creemos poseer o dominar). Porque –ya decimos– esa sobresaturación de visionado se corresponde con el orden establecido. Y estamos con José Luis Moraza cuando escribe: *El arte surge como tal (...) cuando por encima o por debajo de las mercadotecnias de los sistemas de poder (...), las imágenes y los objetos han hecho aparecer algo de lo excluido de nuestra realidad, de lo que carece de sentido, de los restos de aquello para lo que no encuentra lugar en aquellos programas simbólicos y funcionales que interiorizamos al pertenecer a una cultura*¹³. El arte, las imágenes, las obras, pueden mostrar esos restos, aquello que no encuentra acomodo en el sentido sociocultural construido, –precisamente– por anteceder a dicho sentido, por anticiparse al pensamiento. ¿Cómo? El anacronismo es una alternativa. Por eso mismo, el arte puede beber de otras formas de cuestionamiento de lo común o régimenes de pensamiento pero no encontrar su solución en ellas, no supeditar su testimoniar ni su forma de ver únicamente a sus registros porque así ya no estaríamos haciendo visibles y tangibles los restos sino construcciones de nuevo, modos de sentido y argumento, dando una pátina de cera, de 'estetización cultural', a esos programas simbólicos y funcionales, y a su vez el arte estaría estetizándose a sí mismo dentro de ese orden y marcándose como cultura, estaría politizándose. ¡Qué bien lo supo ver Benjamin!

La capilla –como el arte– sabe mucho de ocultaciones, de aquello innombrable del discurso del Otro que se desliza a través de los tropos literarios (estéticos), de lo que dice sin decir, de lo

que nombra el todo desde lo más ínfimo, la menor de sus partes (metonimia): desde esa zona oscura, no-visible, más allá de lo humano, de lo cultural, y de lo animal. La capilla conoce la falta de elasticidad del discurso e intuye una nueva visibilidad. En *Retrato doble*, obra de 1995, Barceló trabaja ambas caras, el derecho y el reverso, de un papel mojado aprovechando un molde de dos agujeros realizado en su casa de Malí. Por un lado, dos medias papayas, por el otro, esos dos medios frutos son dos cabezas, dos retratos de su vecino Amon según explica. Lo que vemos es lo que no-vemos, y cambia, según lo hacemos nosotros de lugar. Banda de Möbius, paralaje de Zizek. No hay transformación, las dos medias papayas no se transforman en las dos cabezas: lo son pero por su otro lado. ¿Y qué nos mira? ¿Qué tiene ojos para ver, las cabezas oscuras, casi indiscernibles, o las papayas partidas en canal, abiertas como un gran ojo, como vaginas quién sabe si receptivas o *dentatas*? Porque los objetos nos miran y hablan desde su inmanencia, desde su misma superficie, con una mirada diferente, extrañísima a la humana, más allá de la animal. Y la capilla que es una piel volada, sobrepuesta, a la pared de la catedral... ¿Ese espacio que no vemos en la relación entre ambas! Ese *locus* inmostrable, no-visible, de lo común, de la seriación, de nuestro imaginario, del Otro.

Pero ¿cómo nos ve la capilla? ¿Qué puede el arte respecto a la posibilidad de otro mundo?, se preguntaba Aurora Fernández Polanco en 2006. Y apuntaba: *El arte puede ayudarnos a fabricar un imaginario para huir de la amenaza de la irrealización*¹⁴. Y nosotros nos interrogamos ¿qué puede realmente la historia del arte, esa perla negra del árbol genealógico, la oveja negra de los regímenes del pensamiento y quehacer humanos, decir al mundo? Porque entre el no dejarnos caer al fondo de la verdad nietzscheano y el ayudarnos a huir de la amenaza de la irrealización (entendida aquí en sus dos vertientes: lo irreal –no lo ficticio, sino lo que no establece la verdad, lo que la contraría- y lo no realizable –incapacidad de los seres humanos de dominar su tiempo y espacio, de realizarse como dueños de sí y alcanzar sus expectativas de vida, el máximo de su autonomía de ser) de Fernández Polanco algo ha ocurrido. ¿O es lo mismo? Quizá. Por ahora apuntemos que ambos nos advierten de tres cosas: de que estamos amenazados en cierto modo por una especie de exceso y falta de sentido, de que el arte puede –en parte- auxiliarnos tanto de dicha carencia como demasía y de que –y ahí está lo mejor- se mueve a sus anchas entre valores sociopolíticos o instituyentes del común (la verdad entendida como sentido último de las cosas, y la realización, libertades, derechos y uso y disfrute de ellos). Y la capilla, como un barco navegando en mitad de la catedral, tan anacrónica como un pecio varado en un parque respecto a los manejos actuales de la estética, sufre de esa sobreabundancia y carestía artísticas; se inscribe en esa misma polémica, porque en ella vienen a unirse –en un *locus* excepcional- diferentes usos del espacio/tiempo y del arte, porque en ella se teje el desacuerdo ignorado que sustenta las bases comunitarias. *Formáis parte de la farfulla de vuestros ascendentes... Lo que os sostiene a título de inconsciente se enraíza ahí*¹⁵, dijo Lacan en torno a 1981. Y esos malentendidos irresueltos, transmitidos de generación en generación en una escala personal, acaecen también en las genealogías sociales y, lógicamente, en las ideaciones y plasmaciones políticas y estéticas. ¿Qué antiguo drama de familia se perpetúa en la garganta de los gallos?¹⁶

¿Qué drama de familia encontramos, entonces, –sentado a la mesa esperando su plato en la cena- entre las afirmaciones de Nietzsche y Fernández Polanco? Veamos (si puede ser). El primero habla de ‘verdad’, de saber, y la segunda de imaginario, es decir de imaginación, de ficción. Entre uno y otro parece haberse producido un proceso de contención en cuanto a las pretensiones o capacidades del arte, una especie de ‘rebajamiento’. Tal vez hoy sepamos que nos hemos caído al fondo de la verdad y estemos intentando salir del subsuelo con la escaleras de mano de lo imaginario. Entre una y otra pregunta queda el abismo, el cataclismo, que el siglo XX ha excavado en el terreno estético, porque el arte ha presenciado su propia muerte. Y la ha digerido muy bien, ha realizado un buen duelo. El arte ha reconocido que no es ese grande y poderoso que fue hasta el siglo XIX, y se quiere y se desea en su ser finito e *imago*. El arte reconoce sus límites y, en ese reconocimiento, sale más que bien parado, reforzado. Cuando Leyte se pregunta si hoy en día podría realizarse una pintura (un cuadro) para conmemorar un hecho como el 11-S y llega a la conclusión de que sería inviable alude a cierta ‘imposibilidad de la imagen’ en una era en la que ésta copa la realidad y sólo cree –en última instancia- que podría sostener tal envite una escultura. ¿Por qué esta incapacidad de la pintura?

Por una parte, porque contamos ya con la fotografía y, por otra, por cierta modificación sensitiva o cambio de gusto acaecido a principios del siglo XIX que precisa que el ojo lo abarque todo, no dejarse nada, y que por eso mismo puede arrostrar el horror. La entidad como imagen de la fotografía es voraz, total; aunque conlleve cierta manipulación implícita por el mismo dispositivo mecánico como indica Rosset, da testimonio de lo ocurrido con una carga de certeza (de realidad acaecida) hoy imprescindible. La certificación de que lo mostrado-visible ha ocurrido que otorga la fotografía –a pesar, repetimos, de todas las reticencias en torno a su manipulación- ha intervenido en la conformación de nuestra sensibilidad y –de ahí- que nuestro propio gusto y conciencia la soliciten (queremos conocer el hecho en sí, asomarnos a él, no que lo ‘pinten’; necesitamos verismo a la hora de contemplar los acontecimientos que no podemos ratificar o comprobar por nosotros mismos). Hoy un cuadro no puede construir una narración histórica como antes hacía, no puede –en primer lugar- atribuirse esa autoridad, levantarse desde su ser ficticio, ‘construido’, como testimonio ni conformar un acontecimiento (para darle forma en nuestra memoria), pero es que tampoco puede competir con una fotografía en su modo espontáneo de dar a ver un hecho, máxime cuando nuestra memoria está repleta de imágenes reales que comparten su espacio con otras ficticias. A diferencia de la fotografía, la pintura no puede arrojar una instantánea, captar la realidad en el instante de peligro, en el momento mismo en que ocurre, in situ; cuando la pintura se presentaba como imagen de un suceso en realidad lo caracterizaba, lo construía, debido –antes que nada, incluso a cualquier manipulación estamentaria- a su incapacidad de atraparlo en el instante, de ahí –en parte- el deseo/necesidad bulímico –cuando apareció la fotografía- de que nutriese la realidad con todas las imágenes, con toda una serie de ellas: (...) *sea realidad o ficción, la visión parece reclamar una serie indefinida. Y con la serie estamos ya en el centro mismo de la cultura moderna (...)*¹⁷. La fotografía y, sobre todo, su seriación, nos facilita todos los registros posibles de un suceso, satisface con creces nuestro mayor deseo como espectadores (y como consumidores): ‘poseer’ lo que vemos, contemplar todo desde todos los puntos de vista.

Pero ¿por qué esta necesidad de sobresaturación icónica? El surgimiento de la nueva sensibilidad -Leyte lo enmarca en torno a 1800- tiene mucho que ver con la forma de comprender la verdad y está auspiciado por el cambio de paradigma desde lo físico-matemático de la Ilustración (la ordenación vertical y positivista del sentido y conocimiento desde una única verdad, por decirlo de alguna forma) hasta la percepción físico-química-biológica que comprende la vida desde una realidad integrada por diferentes partes (verdades) sin distribución de éstas por orden de importancia, sin escala, sino interconectándolas de múltiples formas; de ahí que el terror pudiese filtrarse entre ellas, colarse como parte visible de lo real inabarcable, y de ahí que fuese necesario no dejar nada fuera, verlo todo, puesto que la verdad no tenía una sola cara o imagen sino miles: (...) *El terror tiene que ver (...) con la emergencia de una subjetividad que a partir de ese momento determinado (tal vez hacia 1800, por poner una fecha) no quiere, ni tal vez pueda, dejar nada fuera*¹⁸ (los cuadros de historia de la época dejaban muchas cosas fuera). La fotografía –echando un cable al espíritu romántico- terminó de romper con este corsé del saber y de lo mostrado a través de la pintura de historia que husmeaba por los rincones de esa obra elevada, descubriendo sus grietas, sus simas, y llegó a romper la imagen máxima, absoluta del hecho, el cuadro acabado con su marco bien ceñido, buscando aquello que quedaba fuera de éste (comenzó a disparar y registrar imágenes y más imágenes para captarlo).

Por eso, la muerte del arte que anunció Hegel (que puede interpretarse de varias formas –parece que el arte no termina de morirse nunca-) aludía –siguiendo a Leyte- a la desaparición de esa obra absoluta, incapaz ya de recoger (construir) la presencia completa de los acontecimientos, esa realidad que ya no diferencia entre diferentes momentos, que es orgánica y múltiple, ingobernable. Así, la muerte del arte hegeliano es el acabamiento de la imagen todopoderosa, el fin de la reconstrucción icónica reglada. Hegel abocaba a la desaparición de la diferencia entre sensibilidad y pensamiento como juego de contrarios, de ese orden vertical que hasta entonces sostenía la relación entre ambos. Pero –y ahí está la jugada estratégica- el arte, entonces, tras los *ismos* del siglo XX, supo reconocer su ineficacia y, sin abandonarla, sino valiéndose de ella, comenzó a experimentar consigo, a cuestionarse (se hizo su propia autopsia), de ahí que pueda volverse, como dice Nietzsche, un arte que protege de caer al fondo de la verdad, es decir tanto del trauma que crea no alcanzar nunca lo real como de creer la verdad dada, construida narrativa e icónicamente mediante esa proliferación de imágenes que iniciaron a primeros de siglo su aparición en una sucesión constante. *La paradójica tesis de Nietzsche es que lo que llamamos verdad descansa sobre un falseamiento de la realidad: la misma pretensión de verdad del pensamiento discursivo es sólo una apariencia. 'La lógica –prosigue Nietzsche- no procede de la voluntad de verdad'. Lo que nos parece una voluntad de verdad es en realidad voluntad de dominio de la realidad, voluntad de poder*¹⁹. Y el terror, en parte, obedece a esta misma saturación del ojo. Y, por eso, creemos que Fernández Polanco entiende que nuestro imaginario (la construcción de uno personal desde la libre elección de las imágenes ‘capaces de decirnos y vernos’, desde el no sometimiento o la rebeldía respecto de las que se nos ofrecen) puede ayudarnos a escapar de la irrealidad que conforma la verdad dictada en esa seriación de imágenes (en la que –no olvidemos- participamos por el simple motivo de ser seres sociales). Se trataría de llegar a nuestra máxima autonomía de ser construyendo un imaginario personal sagaz que afrentase su propio ser imagen, que lo violentase, y que –como dice Umberto Eco hablando de Saramago- dejase ver *cómo son las cosas cuando no las estamos mirando*²⁰.

Es decir, cuando la obra de arte desiste de hacer aparecer todo, de ser la máxima autoridad que ordena y dicta la verdad, posibilita una nueva visibilidad y puede salvarnos de la irrealidad con la que el constante trasiego icónico contamina el ojo y construye la mirada, con el que agota el ojo. Cierra los ojos y mira, volvemos a decir con Didi-Huberman. Salvarnos de su falta de verdad, ¿qué verdad es posible hoy que proceda o participe en semejante orgía de información?, ¿acaso la verdad toda está en esa seriación de imágenes?, ¿no se escapa nada?, ¿es ese el orden con el que debemos verlas?, ¿son esas las imágenes que poseen -y no usamos gratuitamente este verbo- la verdad?, ¿es posible la construcción de ese imaginario al que alude Fernández Polanco?, ¿no sufriría siempre de cierta contaminación, como la mirada?, ¿no es la verdad una construcción del punto de vista desde el que se mira? Cierra los ojos y ve.

Tal vez por esto mismo, como Foster y Leyte comprenden, Warhol necesitaba trabajar las imágenes en una reiteración inagotable y siempre idéntica (siempre amortajando el mismo cadáver, repitiendo la misma sombra, acechando al mismo espectro), porque en esa sucesión infinita de la misma cosa, tumefacta de visibilidad, tal vez está lo que hay, sin más, que es –precisamente– lo que se elude y escapa del engranaje de la reiteración de las diferentes imágenes del *environment* icónico. *No quiero que sea esencialmente lo mismo, quiero que sea exactamente lo mismo. Porque cuanto más mira uno a la misma cosa exacta, más se aleja el significado y mejor y más vacío se siente uno*²¹, hemos visto que decía Warhol. Nos hablaba ya de nuestra indiferencia actual al ver. Warhol sabía, como explica Leyte, que la verdad ya no era posible (...) *o, lo que es lo mismo, que sólo es posible como reiteración infinita y seriada de la misma cosa (pero, en el fondo, porque sabe que ya no hay tal cosa)*²². Warhol intuía que la mirada enamorada del imaginario social, del *environment* icónico, había matado la visión, había destripado el ojo. Y en esto Baudrillard coincidía con él.

*

El paso que hay entre la afirmación de Nietzsche y la de Fernández Polanco tiene que ver, entonces, con una operación extraordinaria: con el paso desde ‘la muerte del arte’ hasta ‘la muerte para el arte’ de la que habla Leyte. Una muerte, un acabamiento, que más que como tema de la pintura o el arte (que también puede darse), pasa por que la obra misma sepa de la finitud de su mismo ser objeto y, desde ahí, desde su ser finito/concreto –en una resonancia magnífica–, de las latencias, de lo real traumático, de su carencia; que lata en esa ‘materialidad sensible’ de la que habla Rancière, en su propia corporeidad. Se trata de que la obra presuponga su propia muerte, su propia conclusión, como un defecto imprescindible para decir y ver. Juncosa escribe sobre la obra de Barceló a finales de los ochenta: (...) *y el espacio se torna más irreal (si se quiere metalingüístico). También aparecen grietas, arrugas y agujeros pintados en la superficie (Paisatge amb cranc –Pasaje con cangrejo de 1987–), una vuelta de tuerca más sobre cómo hacer pintura a partir de elementos que la nieguen*²³. Una negación que nos sitúa en una zona cero de la pintura; en una zona franca, tan certera para ver como los cuchillos para abrir los panes del panel de la derecha, clavados en ellos como en la carne de un cuerpo muerto y maltratado; necesarios para repartirlos entre los ausentes testigos del milagro invisible. Una obra capaz de argumentarse con elementos ajenos, que la desdefinen, capaz de regenerarse con lo que la niega, se sitúa en el espacio de su muerte, la lleva a

cuestas (como Cristo la cruz), y apunta al desgarramiento de la herida en sí misma, en la misma dirección del propio Hegel cuando (...) *reclamaba radicalmente la 'irrealidad' de la muerte ('lo más espantoso') y su desgarramiento como constitutivos de la vida del espíritu frente al poder aparentemente omnímodo del pensamiento*²⁴. Porque el pensamiento, como el arte, tampoco lo puede todo (pero no se entera o hace como que no se entera):

Las palabras se tensan,
se resquebrajan, y a veces rompen bajo la carga,
bajo el esfuerzo, escapan, resbalan y perecen,
la imprecisión las roe, no saben su lugar,
no saben estar quietas²⁵.

Como las imágenes. Como el arte. Por eso, Warhol precisaba de más y más disparos a la misma cosa en obras como *Coche en llamas blanco III* (1963); necesitaba tensar la imagen, romperla tanto como lo estaba el ojo, para que como indica Foster, sus repeticiones fuesen capaces de llegar, de ahondar en sí mismas desde nuestra mirada: *Las repeticiones de Warhol no sólo reproducen efectos traumáticos; también los producen. De alguna manera, en estas repeticiones, pues, ocurren al mismo tiempo varias cosas contradictorias: una protección de la significación traumática y una apertura a ella, una defensa contra el efecto traumático y una producción del mismo*²⁶.

¿No es esa protección de la verdad, esa caída en lo real, que señalaba Nietzsche? Las obras de Warhol evidencian la trama de la sucesión de las diferentes imágenes que nos rodean, acusan su poder en nosotros, su capacidad para pertrecharnos en nuestra indiferencia, para 'hacer como que nos protege en ella'; señalan su hambre insaciable respecto a nuestra autonomía e identidad, porque saben –en esa muerte para el arte de Leyte– que detrás, debajo, a un lado, arriba de ellas o en nuestro interior, quién sabe dónde, está ese horror inaudito de lo real, ese trauma insoluble de nuestro ser como personas y como sociedad o comunidad. Y, por eso, nosotros ahora necesitamos un ojo arpón para romper, para entrar en la capilla, caníbal de nuestra propia imagen. Un ojo que no se congratule con su belleza (¡jella, tan bella!).

**

Cuando Barceló aborda la capilla, antes que estar representando un tema y dar testimonio de unos hechos, se inmiscuye en la materia misma de la pintura, en su organicidad. La arcilla no es sino el cuerpo de la pintura, el barro que hace la obra y es la obra tanto como la pintura. A diferencia de Warhol, que trabaja bastante con imágenes fotográficas, inaprensibles, en la planitud y bidimensionalidad, Barceló retorna a lo real-tangible; va a lo concreto, a la materia, a lo táctil, abocando a una tercera dimensión que subraya la corporeidad innata de la materia pictórica, del pigmento (algo que hace desde sus comienzos); se dirige a esa zona cero de la pintura que se desdice de sí misma sin dejar de serlo, y que por eso puede rayar en la escultura, en la cerámica. *Para mí, después de tantos años, pintar, hacer arcilla, esculpir el yeso y escribir es lo mismo. Todo es pintura para mí*²⁷, dice. Trabaja con la parte más finita y 'corruptible' de la pintura, cuyo principio

y fin está en sí misma y que tocan sus manos (una finitud modelable); no con una imagen audiovisual o fotográfica que, en dicho sentido, es sólo una captura de la superficie de las cosas como dice Buck-Morss, etérea e inmaterial, y cuya apariencia –parafraseando a T. S. Eliot– puede ser tan perfecta o bella como la de las rosas que se saben contempladas (*la rosa tiene la apariencia de flores que se saben contempladas*²⁸), esas flores de plástico, de sobremesa, tan *kitsch*, de los hogares españoles de los sesenta... La capilla lleva incorporada la muerte y su muerte (Barceló entrega a la catedral, por otra parte, detalles concretos para su conservación en el transcurso de los años) en sus propios elementos constituyentes: en su ser pintura que busca la plasticidad de la arcilla, que se vale de su lenguaje, en su ser capilla que sin embargo resulta ser una piel cerámica, un recubrimiento, de la verdadera capilla, un manto que cubre y tapa y deja ver, una ocultación que se mantiene descubierta. Muerte, acabamiento, que, por otra parte no deja de perfilarse constantemente como trasunto temático: (...) *He creado un cielo completo con la arcilla, el tiempo y la muerte*²⁹, explica en una entrevista tras detallar, por otra parte, que dando los últimos retoques pasaba constantemente por encima de la tumba de Teodoro Úbeda, el obispo que impulsó su realización, que murió antes de que la concluyese y solicitó ser enterrado en ella impulsándola definitivamente (no había más remedio que terminarla para cumplir con su última voluntad).

La capilla –que también guarda su esbozo de rosa como una formación abrupta en un ánfora del lado derecho del altar, como una flor silvestre florecida en la grieta, como la herida en el costado de Cristo–, tiene carácter de bodegón y naturaleza muerta. *Vanitas*. Una naturaleza voraz que se nutre de sí misma (peces luchando entre ellos para alimentarse; frutos abiertos que se desgranán y dejan caer sus semillas por la tierra). En la cueva de la derecha, sobre un montículo de panes-piedra, una enorme col abierta ofrece la imagen del laberinto, de ese lugar (*locus*) que deviene fuera de sí en la vorágine de su propio torbellino, en su constante extravasarse, abrirse, como el tiempo. Una col que es imagen del caracol, de la espiral de la naturaleza y del principio y fin, el alfa y omega, que se juntan; tiempo señalado por cráneos, como en los extremos inferiores del panel de la derecha, identificado con una especie de Paraíso terrenal, que se cierran con varias calaveras de animales. El tiempo que, según Juncosa, es la temática central de Barceló. *Cuanto más años pasan, uno es más consciente de su mortalidad. Además, el pintor trabaja con el tiempo. Es el tema de mi pintura, y no es nada morboso, es un hecho*³⁰, dice él. Tiempo errático que deviene.

Una rosa entrevista, una llaga, una col abierta, un laberinto errático, un caracol, un cerebro... Casi igual que la senda del antropomorfismo excavado, desconocido pero dispuesto que traza Didi-Huberman. Estamos en un (...) *lugar para inventar –en el sentido arqueológico del término: excavar para sacar a la luz– una forma humana desconocida. Lugar para que surja lo esencial, es decir, la inquietante extrañeza*³¹. La extrañeza que consigue Barceló cuando, en esa asunción del tiempo dentro del espacio, abarca más de un punto de vista, cuando el ojo no puede recorrer la capilla completa sin pensar que se ha perdido algún detalle y vuelve a comenzar, cuando requiere que se deambule por ella para abarcarla. ¿Una serie más para nuestro ojo? Pero qué serie tan distinta que atesora su exclusión, que se niega y desdice, que se corrompe y huye de su tema, de su milagro.

El poeta escribe:

(...) el ser humano
no puede soportar demasiada realidad.
Tiempo pasado y tiempo futuro
lo que pudo haber sido y lo que ha sido
tienden a un solo fin siempre presente³².

Y es en este otro sentido como podemos entender a Nietzsche; el arte nos protege de ese exceso de verdad, de caer en la crudeza de lo real, porque sabe abrir agujeros, fisuras para darlo a ver desde la diferencia de la obra, desde su misma corporeidad. Y es esa diferencia la que lo distingue de cualquier otra forma de pensamiento. Porque es en ésta donde se cifra el poder de la obra, su mundo propio; una distancia-extrañeza respecto de sí misma (su muerte, el juego con su fantasma), una zona umbral gracias a la cual habla al mundo como sólo el arte puede hacerlo: desde la misma potencia del ojo que se cierra para ver, desde el objeto que nos mira. Zona de penumbra, de grises múltiples. La obra de arte es capaz de ‘ahorrarse su imagen’, de salir de su lugar, de su tiempo, de abandonarse. Leyte escribe: (...) *temporalidad significa ‘ex-stasis’, es decir, un permanente ‘estar fuera de’ (...) es un constante señalar que no se puede estar en el presente, por lo mismo que no se puede estar en el futuro o en el pasado, pero fundamentalmente porque ‘estar en’, en lo relativo al tiempo, no es una operación posible. Al contrario, se hace preciso entender de otro modo ese estar, a saber, como no-estar, o sea, como ex-stasis (...). La finitud (...) no es algo, sino el permanente no-ser algo, el permanente estar-fuera-de y, en definitiva, la irrealidad, la negatividad, la diferencia*³³. Anacronismo.

Las obras de arte, como afirmaba Adorno, son el lugar de lo no-idéntico, de aquello ingobernable, ‘que no se deja dominar ni subsumir’ en palabras de Gerard Vilar. Precisamente por ser ese lugar que acoge aquello que lo niega y mina, por extravasarse –perderse- constantemente, y desdeirse en su muerte, en la imagen artística, puede darse una reconciliación entre devenires, en una interdependencia exenta de violencia (una redención, en primer lugar, entre filosofía –la palabra- y el objeto –la forma bella, la forma pensante-, según Adorno). El *ir más allá del concepto desde el concepto*³⁴ de Adorno, esa superación que exigía a la filosofía para seguir siendo útil al hombre contemporáneo, es posible al unir al concepto abstracto la mimesis estética (entendida como forma de experimentar lo sensible no como representación- semejanza). Adorno es consciente de la entidad y potencialidad del arte, de cómo puede metamorfosear los conceptos; actualizarlos. Por eso, si él cifraba una salida a la reificación social y personal del ser humano y su vida en el mismo pensamiento que ayudaba a (y registraba) también dicha cosificación mediante la mimesis, nosotros encontramos en la obra la verdadera salida. De ahí –de nuevo- que el arte pueda valerse del pensamiento de las otras disciplinas pero no hacerse uno con ellas; el arte –por incorporar su muerte- lleva implícita una vorágine simbólica e imaginaria que en ellas es imposible al atenerse a lo cognitivo y simbólico. Y así la historia del arte también. La capilla es un *locus* en el que la diferencia, lo no-idéntico, pone en jaque tanto al espacio contenedor, como a la esfera propia del pensamiento estético pasando por el orden representativo: la capilla se mantiene

separada de la catedral sin dejar de estar anclada a ella; su lenguaje la desmarca de las capillas colindantes; y dentro de sí misma subvierte la forma de representar.

Frente a la insistencia de las imágenes por estar, frente a su multiplicación (resulta paradójica la coincidencia de que el tema central de la capilla sea la multiplicación de los panes y los peces), la ausencia testimonial del milagro. Cristo no aparece realizándolo, partiendo el pan, escanciando el vino, no hay ‘deudores’ del acontecimiento paradigmático. No hay testigos que no sean los propios espectadores, esos que siempre no-están, que nunca permanecen, esos que se van conforme llegan, que atrapan el tiempo de la capilla en un ‘eterno ahora’. No hay testimonio, no hay relato consecuente. Sólo bancales de peces, agrupaciones de frutas, cráneos y panes... Falta el milagro (el acontecimiento) pero no sus ‘restos’: los peces y los panes, sus señales. Indicaciones para el ojo. Sólo visión, mirada por hacer. Sugerencias. Cierra los ojos y mira, decimos de nuevo. Es la senda desaparecida, como dice Didi-Huberman. Pero nos falta dejar que nos mire ese lugar herido por su ausencia (como nosotros ante el espejo por nuestra falta), que está yéndose de sí, marchándose de su circunscripción. Nada que ver con una obra clausurada, contenida en sí misma, con ese *self-containment* de Greenberg, que, en parte, suponía la autoprotección de la pintura, del cuadro, su mantenimiento en un mundo cerrado que impedía la participación activa del espectador, la clausura del arte; una veda al ojo. A diferencia de esto, paneles vivientes, en los que todo se derrama y expone, todo se abre. Nada tampoco que ver con lo audiovisual. ¿Tabla viviente? No, superviviente. Cayuco buscando la costa europea, *Balsa de la medusa* contemporánea. Naturaleza muerta, bodegón (banquete de comida fraternal que supuestamente funda la comunidad de iguales). Ojo-frontera imposible de clausurar. Y frente a ese dócil acomodo en su ser del cuadro, ese *self-containment*, una pintura que es cerámica y una capilla que conoce que tal vez sea una de las últimas capillas que se realicen en la historia, que sabe que es la cota límite del arte sacro, de un lenguaje agotado en su ‘eclipse histó(é)rico’ y, quién sabe, tal vez por eso resulte tan virulenta y se bata en lucha ‘panza arriba’, abierta en canal, con sus peces y sus frutos destripados. ‘No, no me interesa el arte sacro’, decía Barceló. Tal vez por eso pueda reformular tantas cosas, tal vez por eso su análisis sea un sumidero, un torbellino por el que –de nuevo- se pierde (y nosotros con ella). El límite final de cualquier complejo artístico es su eclipse histórico. ¿Puede este fenómeno, la llegada al final de una fase precisa del arte, convertirse en herramienta de análisis? Ésta es otra forma de preguntarse si el final está ya presente en el desarrollo mismo o en la naturaleza del arte en cuestión³⁵, se pregunta Thomas Crow. Claro que lo está. Cierra los ojos y mira.

*

Y Barceló, que pinta ‘yéndose’, apunta sobre su forma de trabajo: *Nunca pinto mejor que cuando me están esperando en otra parte. Un sistema infalible para pintar con provecho es tener otra cosa urgente que hacer. Hace años que me di cuenta de que pinto mejor si se suponía que tendría que estar cocinando para mis amigos, o cuando mi ausencia inexcusable evitaba que empezara algún banquete en el que hubiera tenido que hablar, por ejemplo. Entonces, con frenesí y con cierto malestar exquisito, empiezo cuadros sin esperanza y sin preocuparme de acabar los anteriores, como una especie de huida hacia delante, con la ligereza inquieta con la que dibujaba obscenidades en mis cuadernos escolares*

*durante las clases. A veces pienso que es una forma de sacrificio propiciatorio a mis cuadros o una ligera perversión*³⁶. Pintar yéndose, pintar saliéndose del propio trabajo, como la obra, sabiendo de lo finito de la tarea, de que ‘hay que estar en otra parte’, de que ‘esperan por nosotros’. Porque, como dice Didi-Huberman, es morada (...) *no aquello en lo que vivimos, sino aquello que nos habita y a la vez nos incorpora*³⁷. Y el arte habita nuestra realidad incorporando lo real, incorporándonos por completo, a pesar de nuestra ignorancia, de nuestra falta de entendimiento.

Y el poeta, desde el san Juan de la Cruz que lo mora, dice:

Afirmas que repito
 algo que ya he dicho. Lo diré otra vez.
 ¿Lo diré otra vez? Para venir allá,
 para venir adonde estás, para salir de donde no estás,
 has de ir por donde no hay éxtasis.
 Para venir a lo que no sabes
 has de ir por donde no sabes.
 Para venir a lo que no posees
 has de ir por donde no posees.
 Para venir a lo que no eres
 has de ir por donde no eres.
 Y lo que no sabes es lo único que sabes
 y lo que posees es lo único que no posees
 y donde estás es donde no estás³⁸.

¡Cómo nos recuerdan estos versos a ese maestro ignorante de Rancière, a Jacotot! Ir por donde no sabemos, por donde nos lleve ejercer nuestra igualdad de inteligencia.

**

El arte está donde no están las demás disciplinas, donde no están los demás. Ni él. La pintura nace queriendo atrapar la sombra de un amado que se va o de la mascarilla de un muerto. De una distancia y una ausencia. Por eso, su *locus*, su no-lugar, como suscribe Rancière, no puede caer en la utopía, puesto que ésta en tanto que supone un reparto ideal de lo sensible agota en sí misma la posibilidad de revocación del *statu quo* que pretende, la necesidad de polemizar con el estado de cosas, e instaura una nueva y estipulada ordenación de las relaciones entre los seres, de montaje (en primer lugar, acaba con la contestación sobre la relación entre las palabras y las cosas, de la política, como la define Rancière). ¿Cuánto de esta utopía maltrecha no hay en la revolución estética? *La utopía es el no lugar, el punto extremo de una reconfiguración polémica de lo sensible, que rompe con las categorías de la evidencia. Pero es también la configuración de un buen lugar, de un reparto no polémico del universo sensible, en donde lo que hacemos, lo que vemos y lo que decimos se ajustan exactamente*³⁹. Una concordancia que anula la política.

Cuando hoy nos preguntamos por el trasunto del arte, por qué puede el arte, se nos antojan murmuraciones de rumiante los discursos que hablan de su entidad y de su autonomía. La revolución estética –como buen fantasma atado a su cadena- arrastra todo un elenco de visitaciones en torno a su ser, de reinterpretaciones, según Rancière. Y en estas reformulaciones deberíamos –de nuevo- recordar al viejo Foucault cuando afirmaba: *No hay absolutamente nada primario que interpretar pues, en el fondo, todo es ya interpretar: cada signo es en sí mismo no la cosa que se ofrece a la interpretación, sino interpretación de otros signos*⁴⁰. Rancière, por su parte, dice: *El régimen estético de las artes no comenzó con decisiones de ruptura artística. Comenzó con decisiones de reinterpretación de lo que hace o de quién hace el arte*⁴¹. Algo muy afín a lo que George Steiner escribió en 2001: *El arte se desarrolla por medio de la reflexión sobre el arte precedente –‘reflexión’ significa aquí tanto un ‘reflejo’ por drástica que sea la dislocación perceptiva, y un ‘volver a pensar’*⁴². Volver a pensar, no quedarnos en interpretaciones de interpretaciones, abogamos nosotros, para des-incorporar el registro icónico de la imagen; la construcción cultural y política en torno a la estética: allí donde Rancière comprende que las vías de la subjetividad política, del trabajo político individual, no pasan por identificarse con lo simbólico sino por des-incorporar su componente literario (su palabra/discurso) para comprenderlo y tener capacidad de separarse/liberarse de él, nosotros sugerimos la ficción de la imagen, su cariz de *imago*, la necesidad de una dislocación perceptiva anacrónica que separe la imagen de su iconicidad para desreificarla y repolemizarla. A Steiner y Rancière, Barceló –que siempre señala a los pintores que le preceden- responde en 2003: *Todo consiste en repintar. Borges decía que ya no leía nada, que sólo releía. Uno siempre repinta*⁴³. El arte siempre ha estado hablando de sí mismo y no sólo en la posmodernidad, aunque lo haya hecho de forma oculta sirviéndose de los temas que representaba. El arte siempre vuelve sobre sí mismo, porque siempre está afuera de sí mismo, porque su forma de dar a ver nunca es exclusiva (única) ni excluye lo que sucede a su alrededor, ni lo pasado y ni lo que está por venir. Pero para verlo hay que encontrar el rastro, la fisura, de la nueva posibilidad de sentido y visibilidad; hay que dar con el análisis y el lenguaje útiles (instigadores) para comprender los cambios y las voces que pasan desapercibidos, el temblor y el corrimiento constante de las placas tectónicas de lo sensible. De este modo, la historia del arte estaría atenta al origen, como dijimos, y a esos cambios ‘camino de ser’ o ‘en proceso de’, a los devenires: *Una historia del arte que (...) plantea la cuestión del origen será, pues, una historia del arte atenta a los torbellinos en el río de los estilos, a las fracturas en el suelo de las doctrinas estéticas, a los desgarramientos en el tejido de las representaciones (...) se abre al riesgo –al hermoso riesgo- de un torbellino, de una fractura o de un desgarramiento en el mismo saber histórico*⁴⁴. ¡Nada de seguir la dinámica interpretativa oficiosa que la ubica en una determinada forma de hacer de un artista, en una posición concreta respecto a su entorno más ‘en superficie’ (que no superficial)! Crow explica: *Los historiadores del arte se han vuelto expertos en la interpretación del significado en obras de arte ex post facto, pero mucho menos en encontrar algún mapa que indique cómo se forman los pensamientos, cómo se reconfiguran las referencias y las circunstancias existentes para dar al artista y al público algo nuevo que sentir y comprender. Poner demasiado énfasis teórico en la mirada fija y contemplativa también ha dejado a la disciplina mal dotada para seguir la lógica del cambio en un conjunto dado de circunstancias –entender el cambio es la esencia del cualquier proyecto histórico*⁴⁵. Cierra los ojos y mira. Barceló, a principios de 1979, dice: *Los aspectos que me interesan de la pintura son los que no comparte con ningún otro lenguaje, los que son específicamente pictóricos,*

y mediante los que, como ya dijo Cézanne, podemos dar a conocer al que mira (al mirón) algunas partes de su propia sensibilidad que desconoce (el que mira y es mirado por, a través de la pintura); por eso digo que la pintura es un objeto de conocimiento⁴⁶.

De este modo, la capilla –obra del siglo XXI inserta en una catedral medieval, superposición volada entre ambas de diferencias técnicas, materiales y lenguajes (trastorno del paradigma representativo, de las convenciones expresivas)- resulta lúcida, posee esa alteración necesaria para la interpretación que son los rasgos distintivos de la máxima inteligibilidad de una obra de arte según Thomas Crow; una alteración en su seno que la capacita para ver lo no mostrado que acontece; un buen ejemplo de cómo las obras registran –aun escapándose de la conciencia del autor- su momento histórico. (...) *Las obras de arte excepcionales hechas en circunstancias de particular volatilidad son las que particularmente generan esa información*⁴⁷. Y la capilla lo es, realizada en un momento convulso, tras el 11-S y sus repercusiones, en plena guerra de Irak, como indica el mismo Barceló en el documental *Mar de fang. La clave está en encontrar (...) una brecha, un punto cero o una sustitución perturbadora que ocurre dentro de una obra de arte, de la cual surge un vuelco o una transformación definitiva de sus elementos definitorios*⁴⁸. ¿Por qué en el panel central, cerca de Cristo, hay mondas de naranja? ¿Qué tormenta barrunta el cielo acotado, mínimo, que aparece sobre su figura picada de psoriasis?

Para conocer estas cuestiones y para saber qué dice (la capacidad significativa de la obra misma) hemos de atender a su raíz imaginaria, que exige una forma de decir propia, lo mismo que una nueva forma de mirar. Porque al igual que Rancière se acerca a la estética desde un posicionamiento sociológico, dilucidando su acomodo (o falta de tal) –su quehacer- en el devenir comunitario, se pueden pensar los órdenes del mundo y sus registros históricos desde la historia del arte, desde las obras, las imágenes. *Ser historiador del arte es hacer ¿exactamente qué? Es mirar, y es intentar escribir lo que la mirada abre en el pensamiento. Es ser el escritor de una experiencia no narrativa, que permanece suspendida en el umbral de una experiencia espacial y de una experiencia interior*⁴⁹. Y es en lo que ocurre en el mundo de la obra, en la trastocación de su forma, por donde se pierde y muere, donde hay que olisquear, (...) *en la producción del arte, la calidad excepcional puede ser la condición de su propia ruina; así también la destrucción de una forma suministra el término cero requerido para el éxito de su interpretación*⁵⁰. Se trata de comprender la carga cognitiva y sensitiva de la obra en sí; no de llevar la ‘crítica literaria o filosófica’ a la obra, sino de entresacar el debate implícito en ella poniéndola en crisis en su mismo ser obra, pintura; injuriarla. Por eso, tal vez no haya que ver las cosas en progresión, ni unificar el devenir como dice Didi-Huberman, sino inquietar el tiempo en la misma medida en que ‘se injuria’ a la obra y se la pone en crisis, para sustraer todo aquello que se pierde por la mirada normativa, por el ordenamiento progresivo. Ése es uno de los mayores errores de la historia; creer que un hecho que sucede después de otro es consecuencia ineludible de él; eso, como enseñó Aristóteles, sólo ocurre en la ficción, en el poema épico, donde la acción e inacción del héroe siempre apareja consecuencias. Barceló dijo hace tiempo: *No podemos aceptar hoy en día que las cosas vienen detrás una de otra en cierto orden,*

*es demasiado evidente que no. Debemos alterar todo el orden para que respiren de nuevo y podemos cambiar las cosas de sitio sin que pase nada. Hay que remirar la pintura para sacar una nueva serie de lecturas. La tradición no es nunca lineal y no hay un proceso evolutivo hacia algo mejor*⁵¹. Hay que dejar pensar a la obra; dejarla decir y mirar en nosotros, en el mundo. Hay que entender la historia del arte como una lucha en la que se deja sentir esas pulsiones, como un conflicto entre lo que se da a ver y lo que siendo visible resulta inmostroable.

*

¿Cómo luchar en esta batalla? Creemos que se trata de crear un lenguaje que huya del axioma, un pensamiento en torno a la estética fundente –*poiético*– como el arte (literario, dirá Gerard Vilar), en el que la palabra atesore y hable con la mismas herramientas que las obras o imágenes, a saber: la ficción, lo imaginario, lo diferente, lo que no cuadra, lo imposible, lo impensable, lo incómodo. Una palabra que supere a la ‘palabra muda’ que dice sin decir, a la palabra viviente, puro acto, y a esa palabra sorda del soliloquio de las que habla Rancière. Una palabra, una forma de decir, que se abra al síntoma de las contradicciones del arte y de las demás formas de pensamiento, y que posea de las tres anteriores lo que ellas no poseen, lo que se escapa de sí en las otras (la ignorancia fundadora de la palabra viviente que se anticipa en el poema, el rastro del silencio significativo de la palabra sorda y la no escucha de la palabra muda). Basta mirar. Tal vez, de esta forma, pueda rozarse lo oculto (o mejor dicho, su espectro o sombra, porque ese es el valor del *objeto a*, capaz de arañar lo más íntimo que atesora el sujeto –esa parte real– y desde ahí percibir lo real común). *Con su invención de objeto a, avanzada en 1964, Lacan permite una conjunción entre ‘ese trocito de real’ que es lo más íntimo y singular en el ser de un sujeto, y esas urgencias de lo real que trastocan una civilización*⁵². Se trata, pues, de alcanzar un pensamiento heurístico que sepa también abrir hueco a su propia finitud, a su desvarío de muerte, que se deje herir por lo real, como la obra; que progrese por esa línea de falla y entre signos y formas implícita en ella. Se trata de descubrir ese punto cero –la revulsión de su forma de ver y decir– que apunta a la suspensión o cancelación de los valores del momento histórico en el que se inscribe. Un pensamiento estético similar al que Adorno solicitaba para la filosofía, que ‘sepa ir más allá del concepto desde el concepto’, que sepa, no ya ir desde la obra, sino con la obra, más allá de ella. Y para hablar así, para nombrar y decir *poiéticamente*, en ese acto de ver y no ver, hay que revolver los parámetros discursivos y hacerlo desde la dislocación primigenia, ese ‘fuera del lugar’, esa exclusión implícita a su ser ficticio (procedente de la imaginación y la *imitatio*) con el que se caracterizó el juego del arte desde Platón y Aristóteles. Porque el arte siempre ha estado expulsado, ‘fuera de lugar’. Si nos atenemos a la noción de imagen plástica, podemos decir que Platón –como recuerda Rancière– no hablaba de arte sino de artes– no lo quería en la polis porque suponía una doble copia (el artista copiaba lo que veía, que a su vez era una imitación de la Forma verdadera); con Aristóteles era un modo de imitar las apariencias visuales mediante el color y el dibujo; en la Edad Media se circunscribía a un arte aplicado, menor, sin rango de voz propia, apegado al uso de la cosa; y después, en la era de la reproductividad técnica de Benjamin, pierde la ‘autenticidad’ de objeto exclusivo que conquistó en el Renacimiento, y no sólo por la aparición de la fotografía sino por sus propias prácticas, con Duchamp y Warhol a la cabeza. Esta constante disidencia del objeto

que no encuentra su acomodo (espacio) en la distribución normativa de lo común, que no termina de encajar en ella, permite –como decimos– que el arte se posicione libremente frente a las otras formas de abordar lo común y que ahonde en registros intocables para las demás, de ahí también nuestra necesidad de una estética disidente, feroz consigo y con el mundo. De ahí nuestra sed de un pensamiento artístico centrado en su descentramiento. La historia del arte puede valerse de las otras disciplinas pero sin supeditarse a sus códigos expresivos y valores, sino contaminarlos, restarlos, multiplicarlos..., llevarles a la no-realidad, a la ficción; esa es –en parte– su fuerza y su exabrupto, su ‘yo acuso’.

Cuando Rancière establece tres regímenes de lo artístico (ético, poético /representativo y estético) a lo largo de la historia (sin diferenciar entre literatura, poesía, teatro y artes plásticas), acusa la trabazón social (política) del arte también basándose en la mimesis; la ficción. Cuando define al primer régimen desde la concepción platónica del poema que educa y contribuye al reparto de lo sensible (trabajos) en la comunidad (de ahí su vinculación estrecha con lo político); al segundo desde la noción de *poiesis*/mimesis relacionada con la tragedia aristotélica (poético en tanto que alude a formas de hacer e ‘imitar bien’ y representativo en tanto que esa mimesis, antes que atenerse a las leyes de la semejanza, versa sobre la organización –cómo hacer visibles– esas formas de hacer y las ocupaciones sociales que promueven en la colectividad; es decir la distribución entre géneros, propia de las artes, y la clasificación de los trabajadores que las realizan); y al tercero como al que atañe al ser específico de sus objetos, habitado por ‘un pensamiento extranjero de sí mismo’, que afirma su completa singularidad de arte destruyendo toda posibilidad pragmática (desvinculación social), critica que cuando la revolución estética se intentó diferenciar de lo anterior confundiera mimesis con semejanza (realismo), y se quisiera desembarazar de ella (figuración en pintura, por ejemplo), pasando por alto que esta mimesis, ya en la misma tragedia aristotélica permitía ese ‘fuera de’ reclamado ahora: el personaje, dentro de una ficción, de una intriga representativa, podía actuar de forma separada al modelo, separarse de la ‘forma de ser’; la trama ficcionada permitía esta ‘extravasión’. De este modo, lo que hay en el cuadro, lo que ocurre en el poema y en el escenario, que es ficción es un no-ser, un fuera de lugar, que en el mismo momento en que ocurre, está participando en lo común desde la mimesis, desde el ‘extrarradio de la realidad y del ser’, desde los rotos de lo imaginario en lo simbólico, desde el no-ser. Se trata de una posición límite que resulta a su vez una forma subrepticia de escapar, en cierta medida, del régimen de visibilidad común en tanto que dicha mimesis, dicha ficción, supone en sí misma una doblez, una grieta/pliegue, en la ordenación normativa de las cosas y los seres (existen las cosas que son, con su valor de uso, y existen las cosas que no-son en tanto que parten de la ficción de las primeras, en tanto que por esto mismo ya llevan implícita su negación (superación), y en tanto que su valor de uso es la falta de uso; cosas espectrales tan reales en su negatividad como las primeras, cosas que dejan asomar lo real).

Por eso se trata de reformular unas formas de pensar y escribir la historia del arte que no se desembaracen de ese afuera, de ese no-estar, ese ser ficticio, que se quiso (y se necesitó) abandonar en épocas anteriores para posicionarse en el mundo como un noble arte y que precisó investirse de racionalidad y ‘cientificidad’; se trata de situarse en los márgenes a los que lleva no echar nunca

el ancla, no encontrar nunca el fondo ni la completud. No es que nos empeñemos en perseguir lo real como Foster indica de algunos posmodernos ‘empeñados en tener la cosa real’, es que el arte no puede desembarazarse de él por su misma ‘ficticidad’, por su ser imaginario, ser imagen, porque recordamos –como dice Lacan- que lo real pertenece al ámbito de lo imaginario, no al de lo simbólico, y está lleno de agujeros, de simas hacia lo profundo: *es posible concebir lo real como lleno de agujeros*⁵³; esos mismos orificios de Barceló que nos salen a cada paso en estas páginas. Huecos que primero (en la década de los ochenta) aparecen pintados en sus obras y luego devoran la tela misma por la intervención azarosa de las termitas y el tiempo; orificios, huecos, que destripan los peces y desgajan las ánforas de la capilla. Zona cero de la pintura. Agujeros que remiten, como Didi-Huberman en ese rastro antropomórfico que contacta los seres y las cosas, a todo un elenco de encuentros formales entre la vida y la muerte (*Eros y Thanathos*). Algo que nos recuerda la descripción que Barceló realiza de su obra *Gogolí* (1991-92), resultado de dejar un lujoso cuaderno para pintar que no le gustaba en un termitero: *Retomé el cuaderno y empecé a dibujar según me sugerían los agujeros formando una especie de secuencia narrativa. Los agujeros son coños y calaveras, van de la vida a la muerte. Unas veces son piedras y otras ausencias. Unas veces cartografías y otras figuras. Iba improvisando pero cuando ahora veo el libro me parece una novela repleta de sentido. Empieza delimitando un lugar y acaba siendo un poco como la orografía del País Dogón: con las casas, los pueblos, los caminos, los mercados... o cómo entierran a los muertos en cuevas y agujeros*⁵⁴. Y la capilla –génesis de nuestras pretensiones, de nuestra impostura- tiene dos cuevas y más de un agujero... Y la capilla –creemos, recordando a Adorno- nos lanza el envite de (...) *plantear perspectivas en las que el mundo quedara transpuesto, enajenado, e hiciese patentes sus perfiles y desgarraduras tal y como habrá de aparecer alguna vez, mutilado y menesteroso bajo la luz mesiánica*⁵⁵. Y, de nuevo, nos vienen a la memoria las palabras de Barceló, esta vez en su discurso previo a recibir el Príncipe de Asturias en 2003: *Veo el continente africano arruinado y armado, endeudado y enfermo, del que nos llegan sólo imágenes de mutilación, fragmentos, pedazos de máscaras, de ceremonias olvidadas, barcazas llenas de muertos, que sólo consiguen penetrar nuestra cómoda fortaleza europea en forma de cadáver, de esclavo o de fragmento. François Augiéras decía que África es el último campo de experiencias de Occidente. Tal vez por la situación de desahucio permanente del africano todo adquiere ahí una intensidad única. La intensidad que posee el mundo de la infancia. Posiblemente, la claridad diáfana cuando vemos el mundo bajo los efectos del LSD, por ejemplo. Y también una compasión y una tristeza infinitas. ‘La simiente de simiente del poeta, dejando a un lado la indispensable capacidad técnica, es la fuerza de la tristeza, decía Marina Tsevetseva*⁵⁶. Sólo imágenes dice Barceló. Ni más ni menos. Pero para hablar de imágenes, primero, hemos de preguntarnos por un encargo.

Notas bibliográficas

- 1.- Marzano Michela. *La muerte como espectáculo. La difusión de la violencia en Internet y sus implicaciones éticas*. Tusquets. Barcelona, 2010. Pág. 67.
- 2.- Buck-Morss Susan. *Estudios visuales e imaginación global*. Recopilado en Estudios Visuales I. *La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal Estudios Visuales. Madrid, 2005. Pág. 152. PP- 145-159.
- 3.- Crow Thomas. *La inteligencia del arte*. Fondo de Cultura Económica. México, 2008. Pág. 21.
- 4.- Rancière Jacques. *El inconsciente estético*. Editorial Del Estante. Buenos Aires, 2006. Pág. 35.
- 5.- Didi-Huberman Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Ediciones Manantial. Buenos Aires. Argentina, 2006. Pág. 13.
- 6.- De Benito Emilio, *Almuerzo con Rodolfo Llinás; Si puedo explicar la subjetividad soy Dios*. Artículo parecido en El País, 10 de octubre de 2009 (contraportada).
- 7.- Stavrakakis Yanis. *Lacan y lo político*. Prometeo Libros. Universidad de La Plata. Buenos Aires, 2007. Págs. 40 y 41.
- 8.- Didi-Huberman Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Op. Cit. Pág. 14.
- 9.- Baudrillard Jean. *El otro por sí mismo*. Anagrama. Op. Cit. Pág. 31.
- 10.- Sontag Susan. *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara. Madrid, 2007. Pág. 100.
- 11.- Rancière Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Lom Ediciones. Santiago de Chile, 2009. Pág. 50.
- 12.- Bachelard Gaston. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 2000. Pág. 145
- 13.- Gallano Carmen. *De lo insabido que hace saber*. Texto online del Colegio de Psicoanálisis de Madrid. Pág. 1. www.colpsicoanalisis-madrid.com/textos.php.
- 14.- Fernández Polanco Aurora. *Otro mundo es posible. ¿Qué puede el arte?* Revista Estudios Visuales. N° 4. Cendeac. Murcia. Diciembre 2006. PP. 126-143. Pág. 130.
- 15.- Gallano Carmen. Op. Cit. Pág. 31.
- 16.- Michon Pierre. *Vidas minúsculas*, Anagrama, Barcelona, 2002. Pág. 37.
- 17.- Leyte Arturo. *El arte, el terror y la muerte*. Abada Editores. Madrid, 2006. Pág. 17.
- 18.- Leyte Arturo. Op. Cit. Págs. 17 y 18.
- 19.- Wellmer Albert. *Sobre la dialéctica de la modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. La Balsa de la Medusa. Visor. Madrid, 2004. Pág. 141.
- 20.- Eco Umberto. *Un 'bloguero' llamado Saramago*. Artículo aparecido en El País, 6 de octubre de 2009. Pág. 27.
- 21.- Foster Hal. Op. Cit. Akal. Pág. 134.
- 22.- Leyte Arturo. Op. Cit. Págs. 93.
- 23.- Leyte Arturo. Op. Cit. Págs. 67 y 68.
- 24.- Juncosa Enrique. *Miquel Barceló. Sentimiento del tiempo*. Editorial Síntesis. Madrid. 2004. Pág. 38.
- 25.- Eliot T. S. *La tierra baldía. Cuatro cuartetos y otros poemas. Poesía selecta (1909-1942)*. Fragmento del poema *Burnt Norton (Cuatro Cuartetos)*. Círculo de Lectores. Barcelona, 2001. Pág 151.

- 26.- Foster Hal. *Op. Cit.* Pág. 134.
- 27.- Santos Félix. *Entrevista a Miquel Barceló. Para mí escribir es parte de la pintura.* Revista Aena Arte nº 22. PP. 59-67. Pág. 62.
- 28.- Eliot T. S. Fragmento del poema *Burt Norton (Cuatro Cuartetos)*. *Op. Cit.* Pág 143.
- 29.- Vallina Sonsoles. *Miquel Barceló. El genio visceral.* Artículo aparecido en la revista *Marie Claire*, 1 de marzo de 2007. Pág. 151. PP.150-151.
- 30.- Vallina Sonsoles. *Op. Cit.* Pág. 151.
- 31.- Didi-Huberman George. *Ser cráneo.* *Op. Cit.* Pág. 30.
- 32.- Eliot T. S. Fragmento del poema *Burnt Norton (Cuatro Cuartetos)*. *Op. Cit.* Pág 143.
- 33.- Leyte Arturo. *Op. Cit.* Págs. 77 y 78.
- 34.- Wellmer Albrecht. *Op Cit.* Pág. 146.
- 35.- Crow Thomas. *Op. Cit.* Pág. 90.
- 36.- Barceló Miquel. *Discurso pronunciado el 23 de octubre de 2003 en la Universidad de Oviedo, la víspera de recibir el premio Príncipe de Asturias de las Artes de 2003.*
- 37.- Didi-Huberman George. *Ser cráneo.* *Op. Cit.* Pág. 92.
- 38.- Eliot T. S. Fragmento del poema *East Coker (Cuatro Cuartetos)*. *Op. Cit.* Pág 161.
- 39.- Rancière Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política.* Lom Ediciones. Santiago de Chile, 2000. Pág 51.
- 40.- Foucault Michel. *Nietzsche, Freud, Marx.* Editorial El Cielo por Asalto. Buenos Aires, 1995. Pág. 43.
- 41.- Rancière Jacques. *Op. Cit.* Pág 28.
- 42.- Steiner George. *Presencias reales.* Destino. Madrid, 2001. Pág. 32.
- 43.- Barceló Miquel. *Discurso pronunciado el 23 de octubre de 2003 en la Universidad de Oviedo, la víspera de recibir el premio Príncipe de Asturias de las Artes de 2003.*
- 44.- Didi-Huberman Georges. *Ante el tiempo.* *Op. Cit.* Pág. 128.
- 45.- Crow Thomas. *Op. Cit.* Pág. 147.
- 46.- Ashton Dore. *Op. Cit.* Págs. 44 y 45.
- 47.- Crow Thomas. *Op. Cit.* Pág. 147.
- 48.- Crow Thomas. *Op. Cit.* Pág. 147.
- 49.- Didi-Huberman Georges. *Ante el tiempo.* *Op. Cit.* Pág. 313 y 314.
- 50.- Crow Thomas. *Op. Cit.* Pág. 98.
- 51.- Power Kevin. *Conversaciones con Miquel Barceló...* Ed. Diputación de Alicante, 1985, recopilado en el catálogo de la exposición *Miquel Barceló 1987-1997.* MACBA, Barcelona, 1998. Pág. 16.
- 52.- Gallano Carmen. *Op Cit.* Pág. 8.
- 53.- Stavrakakis Yanis. *Op. Cit.* Pág. 74.
- 54.- Juncosa Enrique. *Op. Cit.* Págs. 79 y 80.
- 55.- Wellmer Albrecht. *Op. Cit.* Pág. 147.
- 56.- Barceló Miquel. *Discurso pronunciado el 23 de octubre de 2003 en la Universidad de Oviedo, la víspera de recibir el premio Príncipe de Asturias de las Artes de 2003.*

IV. II. ¿Es posible encargar una obra de arte hoy?

Una casa en orden es algo peligroso
Gershon Scholm (Mark Lilla, *El dios que no nació*)

¿Es posible encargar una obra de arte hoy? ¿Dónde nos deja que la capilla sea una obra solicitada por el Cabildo catedralicio? ¿A qué régimen estético pertenece en ese sentido? ¿Es arte sacro? ¿Es un arte relacional, experiencial o transfigurativo, tal como Gerard Vilar ordena la experiencia estética (si es que hemos de atenernos a este registro que suena tan academicista)? *¿Tiene sentido hablar de arte político? ¿No es una coartada para no desentrañar qué política guía las obras de un artista, y para acercarse a que la estética de un artista no es sin ética, y que en sus obras salta a la luz ‘una política del ser’?*²¹, nos preguntamos haciendo nuestros los interrogantes de la psicoanalista Carmen Gallano.

Porque resulta un tanto inquietante que nos encontremos, antes de nada, con una obra en cuyo fundamento se encuentra la base de un acuerdo, de un ‘convenio entre partes’, es decir, de una negociación, entre un artista y un órgano de poder, la institución religiosa del Cabildo de la catedral de Palma de Mallorca. Inquietante porque –aparentemente- retrocede respecto al terreno de libertad conquistado por el artista (es decir, por el arte) durante los siglos precedentes, porque resulta entonces antagónica en el quebrantamiento respecto de las normas y crítica sociales que ha venido ejerciendo el arte desde el XIX; ese vasto campo hasta lo sublime que se abrió con el romanticismo, que adquirió cuerpo con los movimientos de las primeras vanguardias (surrealismo, dadaísmo, futurismo) y que se hizo mayor con las segundas en su autocritica como arte, en su propio cuestionamiento. Estamos –evidentemente- ante una obra que experimenta en sí misma una relación de poder, que viene precedida en su origen por un contrato, una firma; es decir, de nuevo por una sombra, un fantasma (esta vez de tinta, escrito y firmado). Una ‘obra acordada’, atravesada por la política en su primera concepción, como ‘ordenamiento de ciudadanos’, con lo que en ella nada resulta gratuito, ningún debate estéril. Algo de suma importancia que se evidencia en su propia génesis, que arrancó en el año 2000 cuando la Universidad de las Islas Baleares quiso investir *doctor honoris causa* a Barceló, quien aceptó a condición de realizar una obra en su tierra. Lo primero en que se pensó fue una exposición en la catedral, que tendría lugar en 2003 y podría tratar sobre las gárgolas (desde el principio, el obispo Teodoro Úbeda se mostró muy receptivo a la intervención del artista). Sin embargo, en las diversas visitas que realizó a la catedral para preparar la exposición, Barceló comenzó a pensar en dejar un trabajo permanente en la Seo.

Y así, en distintas entrevistas entre él, el obispo, las delegaciones diocesanas y los representantes universitarios, se acordó la decisión final de intervenir en la capilla de san Pedro (ábside lateral derecho de la catedral). De esta forma, la realización de la capilla parte de un reconocimiento laico (uno de los más importantes en la esfera del conocimiento, el *doctor honoris causa*) a la obra de un artista. Y éste lo acepta pero si realiza una obra; devuelve el gesto con su trabajo, con lo que se sitúa ante los demás como lo que siente que es: un pintor que ‘habla y dice’ mediante su obra. Al reconocimiento académico responde con la labor de sus manos. ¿Qué indica Barceló con esta actitud? Dos cosas: primero, se circunscribe a sí mismo a su ser artista y hace que el arte entable un diálogo entre ‘poderes’ (esfera universitaria/ esfera artística), con lo que está reconociendo la posición de fuerza implícita de ambos; no se trata del *doctor honoris causa* contra ni a cambio de la obra, pero sí de ‘con la obra’, de no olvidar que se trata de arte, no de palabra, de discurso verbal. Una llamada de atención sobre el objeto artístico. Y, segundo, solicitando como contrapartida realizar una obra hace que un hecho académico revierta sobre la estética, acabe transitando por el territorio artístico, un terreno movedizo en el que los sentidos y significados experimentan metamorfosis contradiciendo y vaciando lo significantes, en que todo se pone patas arriba, como su *Elefante derecho* (2009). Con su actitud, sobre todo, Barceló señala un contrapunto: hay que mirar las obras, detenerse en ellas porque engañan: dejan transparentar en su ser la mentira de nuestra realidad.

A Barceló, tras darle pautas en cuanto a la iconografía a representar (la multiplicación de los panes y los peces según el capítulo sexto de san Juan, la conversión del agua en vino de las bodas de Caná, siguiendo el segundo capítulo del mismo Evangelio y el Cristo resucitado también según el capítulo sexto de san Juan basándose en la primera carta a los Corintios de san Pablo para reflejar su cuerpo espiritual), nunca –como él ha subrayado en más de una ocasión- se le inspeccionó ni coaccionó de forma alguna: *¿La Iglesia le dio libertad total para ejecutar el mural? La verdad es que sí. O al menos, yo me la tomé*², explicó en una entrevista, por ejemplo. Pero –y he aquí la paradoja- resulta que cuando contactamos con el Cabildo para acceder a ella, fotografíarla y estudiarla de cerca, nos hicieron firmar un escrito en el que se estipulaba lo siguiente (las mayúsculas aparecen tal cual en el documento):

-El contexto en el que sean visualizadas las imágenes deberá ofrecer una imagen positiva de la CATEDRAL y en ningún caso podrá desvirtuarse su carácter religioso y de monumento cultural.

-Deberá hacerse constar los derechos del CABILDO CATEDRAL MALLORCA sobre la reproducción y distribución de estas fotos.

-Deberá entregarse al Cabildo un archivo digital con todas las fotos efectuadas en el interior de la Catedral.

-Al terminar la tesis se espera la entrega de un ejemplar para nuestro archivo.

-Deberá adoptar los medios oportunos para evitar la difusión no autorizada de las imágenes haciendo respetar en todo caso los derechos de copyright³.

De este modo, el Cabildo actuaba con nosotros –que no somos artistas- como una instancia de poder, ejerciendo su autoridad sobre la obra y la reproducción de la misma (sobre sus imágenes), – y lo más interesante- como un policía (palabra que, como política, también deriva del término griego *polis*), un gendarme que vigila y controla su posible interpretación y significado. Una posición, desde luego, lógica si nos atenemos a su posición de fuerza, a las servidumbres con las que algunos mecenazgos ‘gravan’ sus bienes (a pesar de que la subvención no se debió únicamente al Cabildo) y que, como nos recuerda Jean Clair hablando del Estado, pero que se puede extrapolar a su actuación: *Ningún estado ha subvencionado nunca la subversión de sus propios valores*⁴.

¿Qué hay detrás de esta actitud? ¿Qué nos facilita para comprender la obra? Veamos: procediendo de este modo el Cabildo custodia la capilla, circunscribiendo la experiencia con la obra a los márgenes estrictos de su *doxa* o *corpus*, de su moral, y en cierto sentido está ubicándonos, programándonos, como visitantes/turistas no como espectadores; visitantes que han de supeditarse a un horario de atención, regirse por las manillas del reloj que marcan la apertura y cierre de las puertas de la catedral. Es decir, está velando qué se dice y se escribe sobre ella, y sobre todo, qué se experimenta con sus imágenes; controlando cómo es usada, reconduciéndola a tener un valor de uso mercantil u objetual (su objeto estrella, dado el incremento del número de visitantes de la catedral después de su inauguración); restándole voz y ojo: (...) *la voz que llama está en los objetos mismos*⁵. Y es su voz la que nos alerta y ayuda en nuestra comprensión, la que encuentra su eco en una zona desconocida para nosotros de nuestro ser, que la aguardaba. (...) *Las voces atribuidas a los objetos remiten en igual medida a los reconocimientos que ocurren dentro del observador, no todos completamente presentes en la reflexión consciente. (...) La voz es un rasgo empírico del fenómeno bajo escrutinio que en sí mismo y de suyo ofrece la herramienta clave para el análisis y la interpretación*⁶.

Con este comportamiento, el Cabildo evidencia –inconscientemente- dos cosas: primero, subraya el poder mismo de la capilla como germen de controversia respecto de todo un conjunto (del Cabildo, de la catedral, del arte sacro y, por ende, del hecho religioso) y, segundo, deja patente la manida y anquilosada posición de toda instancia con poder (de las administraciones, instituciones y demás) en cuanto al arte: no es tanto lo que éste realice, no es tanto la obra en sí como objeto, sino lo que de ella pueda decirse. El objeto, la obra, la *performance*..., si no resulta rentable para sus fines, siempre puede ser ‘devaluada’ –el valor que le otorgan acotando su voz la somete a simples parámetros mercantilistas de uso -, ‘rebajada’ en su línea de sentido (basta atribuirle a ‘devaneos o errores de artista’). Pero el pensamiento que genera molesta más, pues resulta una latencia ingobernable por su propio carácter inmaterial e inflamable (una vez abierto el debate, la controversia puede resultar implacable e infinita). Estamos ante la eterna incompreensión de las instancias dotadas de poder respecto al arte: creen que las obras son dominables porque ‘no dicen nada’, están en silencio, ya que equiparan este mutismo a su carencia de valor práctico, de valor de uso concreto (en una sociedad poscapitalista, neoliberal como la nuestra, la posibilidad de utilización es el significado del objeto, lo que lo cataloga entre los demás y le da disponibilidad, campo y acción; carecer de él hace que su significado sea anecdótico y le venga del exterior, desde una lectura *ex post facto*, nunca inserta en la ‘trama’ de lo que ocurre en la obra). Todo lo contrario de la postura de Barceló cuando responde al *doctor honoris causa* con su obra: los artistas saben

que la obra habla por sí misma, que la mecha del debate inflamable está en ella. (...) *no creo en el lenguaje. El lenguaje, en lugar de expresar fenómenos subconscientes, en realidad crea el pensamiento por y después de las palabras (...)*”, decía Duchamp en 1956. Y Octavio Paz añade: (...) *el poeta realmente sabe que las palabras y las cosas no son lo mismo (...) las palabras no son las cosas: son los puentes que tendemos entre ellas y nosotros*⁸.

Al proceder de ese modo, Barceló está devolviendo la crítica del arte al objeto mismo, porque en él está toda la fuerza. Es decir, está subrayando la entidad de la obra, y de paso alejándose del arte conceptual de los ochenta, de esa crisis del objeto artístico que comenzó entre los sesenta y los setenta. Si estos movimientos reivindicaban que había que buscar medios no formales (*happenings, performances*) puesto que en la obra quedaban ya –en palabras de Valeriano Bozal- fijadas las relaciones formales entre el objeto y la sociedad/espectador sin escapatoria posible del reparto de entidades en la estructura económica y sociocultural, como deja patente la actitud del Cabildo, Barceló indica que hay que aprender a moverse en dicho reparto, encontrar las grietas y operar en ellas (los márgenes, los extrarradios también forman parte del conjunto en su no pertenencia, en su conformación como límites). Y eso sólo es posible volviendo al objeto, hallando su voz (y su ojo, que no mirada), y lo dice sin dar muchas explicaciones verbales, tensando la obra hasta el límite de lo que sabe que el sistema permite, algo que se convierte inevitablemente en violencia contra ella al analizarla-pensarla, en el diálogo que impulsa, en la necesidad de ir ‘contra ella desde ella’ para poder navegar por los meandros o los subterfugios de ese combate con el reparto social (buena metáfora de Barceló boxeando contra la arcilla) que establece en el seno mismo de la sociedad. “(...) *Un rasgo intensivo se pone a actuar por su cuenta, una percepción alucinatoria, una sinestesia, una mutación perversa, un juego de imágenes se liberan y la hegemonía del significante queda puesta en entredicho*”⁹.

¿Por qué es posible? Porque en sí misma la capilla es violenta, en ella está inscrita la tensión (la ola a punto de caer y anegarnos –negarnos la mirada- mientras alzamos la cabeza para ver, los peces furiosos que se lanzan unos contra otros en una lucha fratricida, los frutos desgarrados, los cuchillos, los arpones, los cráneos...), y las grietas funcionan como solución de continuidad que permite la respiración y marca el ritmo del paso entre bancales de peces y de frutos, la estructura segmentada de la capilla, como una diástole que amaina la tensión y concentración de la sístole –casi barroca- que se da en cada exacerbación de los elementos que aparecen juntos (los peces de la franja inferior del panel de la izquierda, la cueva de la izquierda, por ejemplo, con su profusión de lo que creemos que son restos de máscaras y de des-formas, cosas in-formes).

**

Paul Valéry escribió acerca de Leonardo da Vinci: *El objetivo del artista no es tanto la obra como lo que ella hará decir, y que nunca depende simplemente de lo que ella es*¹⁰. Una obra capaz de desplegar un diálogo múltiple, más allá de su tema, un diálogo que escapa de las manos del artista, que precisa del espectador y que, sin duda, legitima la experiencia estética por antonomasia. *No creo en la pintura en sí. Todo cuadro está hecho no por el pintor sino por los que lo miran y le*

*conceden sus favores; dicho de otro modo, no existe pintor que se conozca a sí mismo o sepa lo que hace (...)'*¹¹, dice Duchamp. No creer en la pintura es aquí sinónimo de que la capacidad de mostrar y nombrar de la obra no depende exclusivamente de ella; precisa de la mirada del espectador, pero sólo en su campo de batalla puede germinar dicha mirada (se hacen 'agentes colaboradores'). Es la resistencia y tensión de ese diálogo que se precipita en ella, su decir no diciendo, su capacidad para debatir y revocarse a sí misma –insistimos–, lo que la fundamenta ontológicamente, lo que la distingue de los demás objetos e imágenes. Un diálogo que no depende simplemente de ella como apuntaba Válery, pero que sólo en ella –repetimos obstinados– puede encontrarse, como explica Gadamer: *Es la no distinción entre el modo particular en que una obra se interpreta y la identidad misma que hay detrás de la obra lo que constituye la experiencia estética (...) la obra de arte (...) no dice algo para que así se piense en otra cosa, sino que sólo y precisamente en ella misma puede encontrarse lo que ella tenga que decir*¹² (que no tiene por qué coincidir con lo expresado por el artista en ella). Barceló –siempre atento– parece agregar: *Creo que el arte tiene que ser un ejercicio espiritual. Y en la catedral, más. Esta obra va más allá del tema religioso*¹³.

¿Qué mejor declaración de que va más allá de lo religioso que el temor y la sospecha que suscita en la institución que la encarga? Un temor fatal que politiza la capilla. Inquieta, hay que 'callarla', vigilarla (hacer converger su forma en un único discurso). Ente con poder, lo mismo que el Cabildo, lo mismo que cualquier 'cosa humana' y 'relación humana' (siempre hay formas de poder pero no siempre política, lo mismo que no siempre hay arte a pesar de que haya obra, nos recuerda Rancière), la capilla es política por la sospecha que levanta; por cómo Barceló la sitúa ante el mundo: cuando decidió responder al *honoris causa* con una obra ya estaba declarando el poder implícito del arte, ya estaba posicionando su obra respecto al *locus* social: la ponía a hablar con el mundo, centrando el lugar del debate de una forma pasmosa: el arte no es algo anecdótico, no es un *corpus* que orbita por encima o en torno a la sociedad, está inmerso de lleno en ella, es un arco tenso de pensamiento y acción que apunta a la diana de lo que acontece cada día, a cada hora, a cualquiera de nosotros. (...) *un objeto encierra las contradicciones más profundas e irresolubles de una sociedad*¹⁴, dice Thomas Crow casi parafraseando a Adorno. Barceló afirmó en el discurso del Príncipe de Asturias: *A mí me gustan más las obras de arte que la historia del arte. La historia del arte la fabrican, o deberían fabricarla, los artistas con sus imposturas, como ese pequeño juego genealógico del que escribía al principio* (se refiere a que siempre dice que nació en el 56 cuando en realidad fue en el 57 para de este modo coincidir con la muerte de Pollock y establecer una línea inexacta, burlona, de continuidad: Pollock nació el año de la muerte de Monet, Monet en el de la de Rembrandt, éste en el de Caravaggio y así...), *cuya consecuencia no es sólo rodearme de buenas compañías sino comprobar que Masaccio o el maestro de la Virgen albina no son episodios remotos de un pasado perdido sino mis contemporáneos, movidos por los mismos afanes y las mismas ansias. El arte como metáfora permanentemente móvil y cambiante del Universo, una visión global del mundo, una pintura que establezca relaciones con el mundo, no ya representándolo, una visión en profundidad ante las estandarizadas miradas superficiales. Esto lo dice alguien que siente un profundo amor por la superficie de las cosas, aunque en mi pintura acaben siempre destripadas, desgarradas, enseñando sus entrañas. El arte no es un reflejo de la vida, sino una forma de vida y una bien extraña forma de vida*¹⁵. Cierra los ojos y mira, repetimos.

En su crítica Barceló parte de la obra misma y es ella la que le va abriendo hueco entre el sistema, la que posibilita que hable desde dentro, (...) *percibido como el interior de un guante desde la mano que está dentro*¹⁶, alterando los convencionalismos sociales pero empleando el lenguaje pictórico. Por eso, su crítica no es vista como una afrenta abierta, porque parte desde el interior del bosque que permanece oculto entre los árboles aunque esté formado por ellos; por eso, -en parte- se acude a su figura como marca de reclamo (Barceló triunfa y 'crea polémica'); por eso, su trabajo genera confusión y se percibe como una obra cómoda con el poder porque mantenerse en el interior se confunde con desconocer los márgenes.

Esta crítica interna poco valor tendría si no resultase una operación en la obra misma, si no estuviese inscrita en la carnalidad misma (materialidad) de la capilla y partiese sólo de la representación del tema (¿no sería acaso así una especie de pintura representativa más?). Es en la alteración de la representación temática, en lo que no está del argumento, y en el trasunto entre pintura y arcilla, donde hay que buscar. En la capilla no se da esa inversión temática que Crow señala como elemento clave de una obra que precipita en sí misma (recoge) los cambios ignorados de su época (estudio de las máscaras de Lévi-Strauss); en ella lo que tiene lugar es una sustracción temática: (aparecen elementos iconográficos remitentes al milagro) pero inconexos, aislados de una narrativa central vertebradora, y rodeados de otros que nada tienen que ver (frutas, cráneos, sombras de monos rampantes, cuchillos, arpones). De esta forma, la capilla nos habla desde los elementos más representativos de los milagros para la memoria colectiva; desde el centro de lo simbólico, desde los signos que concentran nuestra noción/saber de dichos milagros pero en una suerte de extremos, de radicales marginales que se revuelven contra el propio símbolo representado por el hecho mismo de carecer de argumento, de las regularidades usuales y tranquilizadoras de la forma conocida; signos que quedan sin conjugación verbal, imágenes a las que se vacía del mensaje impuesto por la *doxa* católica. Imágenes eunucos para la mirada rápida acostumbrada al *environment* iónico, pero imágenes estigma para los ojos rapaces, para el ojo arpón que sustrae del mirar la parte de nosotros que la obra contiene y nos falta.

¿Qué crítica es ésta? ¿Será, tal vez, que el sistema está hueco en sus formas mismas? ¿Que los significantes adolecen de cierta carencia que se llena con violencia de significado y con discurso o consenso hegemónico? La raíz política y polémica que se desea arrancar a la capilla, como una mala hierba pensante, es en última instancia su capacidad para hacer asomar lo real, porque lo real siempre desestabiliza, siempre perturba el orden comunitario por el trauma que comporta. Y esto se potencia al máximo en el entorno sacro en el que se halla, rodeada por bellas figuras religiosas, tan canónicas en el seguimiento de la iconografía católica. Impostura, juego conmovedor en su virulencia, muestra uno de los peligros en torno a la obra de arte: la devoción y su conversión en fetiche (mercancía). Y -lo más perturbador- ejemplo absoluto de nuestro imaginario, de esa seriación de imágenes contrapuestas en las que cabe todo, absolutamente todo: 'postales' de nuestra vida privada, fotogramas de la realidad-horror como denomina Marzano a las imágenes de muerte y sufrimiento real, imágenes sacras, el ratón Mickey, Messi, *biopics*, Velázquez, Hirst, Goya y capillas, capillas agrietadas...

Tal vez sea por la sospecha soterrada de su potencialidad a la hora de indicar los vacíos del *environment* icónico por lo que se la intenta contener, convirtiéndola en un objeto fetiche que paraliza la mirada y detiene el pensamiento. Cuando el Cabildo la señala como ‘objeto/*locus* religioso’ está incentivando la devoción religiosa, algo que –indirectamente y en un doble juego perverso (de nuevo, otro fantasma, otra sombra)- subraya la devoción en torno al arte como cultura elitista y –parangonable- como sustituto de la religión, porque la capilla también es un ‘objeto de arte’. Huyssen afirma algo relacionado con esto que no deja de inquietarnos: el pop parecía liberar al arte elevado del aislamiento en el que lo había mantenido encerrado la sociedad burguesa. Se suprimió la distancia del arte ‘respecto del resto del mundo y el resto de la experiencia’. (...) *Desde su nacimiento, el pop declaró su intención de eliminar la separación histórica entre lo estético y lo no estético, uniendo y reconciliando el arte y la realidad. La secularización del arte parecía haber alcanzado un nuevo estadio en el cual la obra de arte se liberaba de los residuos de su origen mágico y ritual. Para la ideología burguesa, la obra de arte –a pesar de su casi completa desvinculación del ritual- funcionaba aún como un sustituto de la religión. Sin embargo, con el arribo del pop el arte se hizo profano, concreto y adecuado para la recepción masiva*¹⁷. Pues bien: ¿no confluye todo esto en la capilla?, ¿no se la vincula –como icono- con el ritual religioso y, al mismo tiempo, resulta apta para su consumo masivo (las numerosísimas visitas de turistas que acuden a verla) como ‘obra de arte/cultura elevada’? Si no fuese por la mirada arpón del espectador y por lo que la obra tiene de potencia, se quedaría ahí, anclada en estos ‘problemas modernos’ irresueltos, en estos usos utilitaristas. Y es más, se patentiza así la actitud más frecuente alrededor de la marca y del icono: nada de lo generado respecto a ellos tiene que ver con la obra y absolutamente todo con las actitudes, los ademanes y el discurso desplegado. Al obturar el diálogo que despliega la capilla, se repliega y reprime la potencialidad de su ‘ser anacrónico’ a su ‘ser útil’, su devenir a su inmanencia: la experiencia en acto pasa a contemplación extasiada, prefigurada, algo que no deja de repercutir en su ‘mostrar’ (si se restringe la posibilidad de acción y experiencia con la capilla se minimiza su polisemia, su multiplicidad significativa), con lo que se la acota a ser un fetiche-mercancía, un objeto con el que sólo se puede establecer una relación consumista (un consumo que, en los ‘ambientes sacros’ de la religión y el arte, aparece camuflado mediante el ‘goce estético/espiritual’ que nuestra cultura identifica con lo elevado, lo instruido y lo espiritual; ese arte autónomo y elevado). Un goce que no es sino marca; mirada construida.

Así, la devoción religiosa resulta un trasunto de la devoción estética, y ésta a su vez un eufemismo de una elevada devoción consumista; su plus de goce remite al disfrute (a esa plusvalía gozosa que en un mundo estetizado obtenemos por la compra misma de los bellos objetos industriales). ¿Influirá aquí, además de la actitud del Cabildo, que esté rodeada de fetiches religiosos? ¿No habrá cierta contaminación –trasvase- de miradas y gestos? Algo habrá de ello, algo de polución icónica tiene que haber.

El plus de goce que deriva de la devoción estético-consumista de la capilla no hace sino someter más y remite –directamente- a un uso de carácter capitalista; mientras Marx creía que el tra-

bajador escapaba de los resortes del capitalismo disponiendo de su tiempo de ocio, Lacan (como Lyotard y Debord) mostró que el plus de goce de la obra no hace sino subrayar su sometimiento a la cadena de producción del sistema, pues participa en él en esas horas libres en las que consume lo fabricado en el tiempo de trabajo cuando, relajado en casa, disfruta con placer de ese producto que ha estado fabricando en su puesto, con lo que su descanso se incorpora a su tiempo laboral, completa el círculo del sistema. *Lacan señalará la contribución de Marx al éxito del discurso capitalista, al proponer al proletario la recuperación de la 'plusvalía, del 'plus de goce', perdido para él y ganado para el capital, por la explotación del trabajo. Así, ahí donde los seguidores políticos de Marx esperaban ver nacer al 'hombre nuevo', lo que nació fue la sociedad de consumidores en la que el 'hombre' es sólo 'material humano' que encuentra su equivalente en un objeto, en cualquier 'plus de goce' producido por la industria. 'Un plus de goce de pacotilla', dirá Lacan*¹⁸. El plus de goce obtenido por la obra dentro de los parámetros en los que el Cabildo nos deja disfrutarla no es sino la instancia suprema de la vampirización absoluta del tiempo de vida por el mundo tardocapitalista, un secuestro extremo que se completa con el de la mirada construida, que no es sino la transformación policial de la percepción de la que habla Debord; una mirada que nos dicta lo visible y cómo ha de verse. (...) *la actual liberación del trabajo, el aumento del tiempo de ocio, no es en modo alguno una liberación en el trabajo, ni una liberación del mundo conformado por ese trabajo. La actividad enajenada en el trabajo no puede nunca recuperarse mediante la sumisión a los resultados de ese mismo trabajo alienado*¹⁹, explica Debord. Este plus de goce nos habla de una 'extranjeridad' radical pues enfatiza la carga de exteriorización que el sistema abre en nosotros: nuestras horas de ocio están secuestradas por el Otro, por los significantes con los que el discurso capitalista somete nuestra imaginación. Y se trata de un plus de goce que comparten la imagen artística y la marca en tanto que son imaginario, en tanto que ambas no dejan de participar en la comunidad, sean en más o menos medida productos del sistema. ¿Cómo no lo van a compartir si no cabe la diferencia de la experiencia entre ambas? ¿Cómo no se van a confundir entre sí? La única distinción posible radica tal vez en sospechar del placer; pues hay formas de ver que nos desnudan, abren más la herida, y modos de mirar que la entierran; existen imágenes que nos hablan del fantasma de nuestro yo, del disidente, del otro, que se oculta en nuestra más remota intimidad, e imágenes extrañas que hacen de su desvarío la indicación de quién debe entenderse como otro para conformarnos como un nosotros, como una comunidad. Imágenes que precisan de la devoción como alambrada de frontera para construir y perfilar el dentro/fuera del *locus* común; imágenes que hacen de mojones (y qué resonancia tan fuerte crea el lenguaje en esta palabra que indica las señales permanentes de las lindes y caminos y los excrementos). ¡Port Bou!

**

Cuando el Cabildo intenta gobernar sobre la interpretación de la capilla enfatizando que debe darse una imagen positiva de la catedral (eufemismo de la capilla) y no desvirtuarse su carácter religioso, está en parte emulando sin saberlo la actitud de vanguardias estéticas como la situacionista tal como la explica José Luis Pardo, que se negaban a ser interpretadas en su afán de querer producir únicamente un impacto, un choque, que se agotase en sí mismo, que deseaban apartarse del mundo mediante una alteridad construida, pero en este caso negándose —apartándose— a un

ámbito religioso y con un impacto que no es otro que la fácil extrañeza visual. El arte y la religión comparten muchos gestos, ademanes y excesos. Y qué paradójico resulta que Barceló inscriba directamente la obra en el mundo al responder con su trabajo al título universitario, abriendo su carga política, y que la instancia religiosa actúe separándola, ‘restándola’ de él, y por eso mismo, contribuyendo a su politización desde la hegemonía (arte autónomo y elevado). Tal vez sea por esto que se acepta la alteridad formal de la capilla, porque así puede actuar como un instigador inverso o negativo del discurso o *doxa* mismo (para instaurarlo más desde una supuesta libertad); nada acrecienta y normaliza más la norma y la ley que la subversión que la dicta necesaria. El plus de goce permitido parece ser una desinencia ‘malarreglada’ del aura perdida (lo sublime vuelto consumo), que aparece como un sobrante de disfrute en el objeto, igual que un *bonus* en un CD. Y atañe a lo real en cuanto que suprime su latencia, impide su línea de fuga en la obra, obstruyéndolo: todo se ve, todo queda expuesto (la radicalidad extraña de la forma es extrañeza icónica sin más). *El fétiche es un tapón de ese resto perdido del sujeto que Lacan situó en el objeto a, del que no podemos tener idea alguna*²⁰, explica Gallano. Un fétiche consiste en ese objeto en el que se taponan el agujero por el que puede emerger lo real, síntoma traumático; la cosa restringida a una única forma de ver y sentir que viene acoplada a ella, como un suplemento, que nunca arranca del instante mismo en que el espectador se relaciona con la obra, ese *objeto a* lacaniano, que es en acto. *Si la invención lacaniana del objeto a converge con el objeto del arte, es porque el objeto del arte se organiza en torno a un Real que hace agujero en lo Simbólico, y que abre a un saber fragmentario, en cuyos intervalos cae ese plus de goce que la obra porta (...)*²¹. Esos agujeros de Barceló, zona cero para nosotros de la pintura por lo que suponen de abocamiento al afuera, al límite; orificios de los que nos hablaba Stavrakakis también respecto a lo real en Lacan.

Pero no sólo eso. Cuando el Cabildo intenta eliminar la interpretación de la capilla e –inconscientemente– obturar lo real, potenciando su carácter religioso y evidenciando su valor de uso, está cayendo en una equiparación compleja entre ambos y dando pie a que se confunda lo religioso con lo mercantil, algo que seguramente pretendía evitar también cerrando el debate. La expulsión de los mercaderes del templo ha dejado paso a la del pensamiento. El intento de dar una imagen apolínea de la catedral, en la que todo concordase en una ‘misma y sola respiración’ como dice Rancière de lo apolíneo nietzscheano al identificarlo con el sueño ilustrado en el que arte, política y religión son uno, se pervierte en la capilla, que no acoge la admisión en un programa mayor cuando ella misma arroja de sí la representación ordenada y completa de los temas milagrosos, cuando lleva a la pintura al extremo de sí misma jugando con la arcilla: la casa ordenada es peligrosa para el pensamiento y la individualidad.

El orden no tiene agujeros reales por los que podamos caer y encontrarnos aunque sea rotos. ¿Oímos a Brecht, nos llega su voz? *¡Hombre, permanece siempre en lucha contigo mismo! Sigue siendo este ser único y siempre dividido!*²².

Notas bibliográficas

- 1.- Gallano Carmen. *Op. Cit.* Pág. 23.
- 2.- Vallina Sonsoles. *Op. Cit.* Pág. 151.
- 3.- Documento del Cabildo de la Catedral de Mallorca, 14-IV-2007.
- 4.- Clair Jean. *Op. Cit.* Pág. 21.
- 5.- Crow Thomas. *Op. Cit.* Pág. 61.
- 6.- Crow Thomas. *Op. Cit.* Pág. 61.
- 7.- Duchamp Marcel. *Cartas sobre el arte, 1916-1956*. Editorial Elba, Madrid, 2010. Pág. 58.
- 8.- Ashton Dore. *Op. Cit.* Pág. 77.
- 9.- Deleuze Gilles y Guattari Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos. Valencia, 2000. Pág. 20.
- 10.- VV. AA. *El nuevo espectador*. Visor. Madrid, 1998. Pág. 16.
- 11.- Duchamp Marcel. *Cartas sobre el arte, 1916-1956*. Editorial Elba, Madrid, 2010. Págs. 41 y 42.
- 12.- Gadamer Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Paidós. Barcelona, 1999. Págs. 21 y 96.
- 13.- Vallina Sonsoles. *Op. Cit.* Pág. 151.
- 14.- Crow Thomas. *Op. Cit.* Pág. 148.
- 15.- Barceló Miquel. *Discurso pronunciado el 23 de octubre de 2003 en la Universidad de Oviedo, la víspera de recibir el premio Príncipe de Asturias de las Artes de 2003*.
- 16.- Berger John. *Con la esperanza entre los dientes. Mirando cuidadosamente. Tres mujeres fotógrafas*. (PP. 113-131). La Jornada Ediciones. Editorial Ítaca. México, 2006. Pág. 127.
- 17.- Huysen Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. *Op. Cit.* Pág. 74.
- 18.- Gallano Carmen. *Op. Cit.* Págs. 37 y 38.
- 19.- Debord Guy. *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos. Valencia, 2000. Pág. 48.
- 20.- Gallano Carmen. *Op. Cit.* Pág. 15.
- 21.- Gallano Carmen. *Op. Cit.* Pág. 20.
- 22.- Gallano Carmen. *Op. Cit.* Pág. 26

IV. III. La extraña relación entre el fetiche y la obra de arte en la capilla

Donde está el peligro, allí crece lo que salva
Hölderlin (Agamben G. *Lo que queda de Auschwitz*)

Como febriles pulsiones provocadas por el espacio y el tiempo en que se halla la capilla, entre la obra/imagen artística y el fetiche/icono se producen diferentes agenciamientos que pueden resultar operativos estéticamente (generadores de experiencia sensible). Porque el fetiche o el icono es el objeto que se señala como singular, cuya diferencia viene marcada por la atención distinta –interesada– que se arroja sobre él, y en este sentido es un hermano siamés de la obra de arte, su grado más extremo. Rosset nos sugiere la ambigua relación entre ambos cuando señala que el objeto real (producto industrial) se ha vuelto hoy objeto deseado y se confunde con ‘el objeto de deseo’ u *objeto a* de Lacan, diferenciables sólo porque el primero nunca falta a su lugar (lo llena con su sola presencia, lo fascina), mientras que el segundo *interesa en la medida en que falta a su sitio*¹, es decir indica la fractura, el hueco del síntoma y del malestar (ese sujeto marcado por la falta de Lacan). Y tal vez resulte paradójico pero un primer parangón entre ambos puede situarse dentro de un contexto de ‘vampirización o sustracción de experiencias’. Lo mismo que Debord comprende que el juego con el producto de ocio con el que el trabajador se entretiene y disfruta en su tiempo libre significa la consumación suprema de su supeditación al sistema socioeconómico capitalista, puesto que es el mismo que realiza en su trabajo, la capilla redonda en fetiche en cuanto que su experiencia como obra de arte se ve, en un primer momento, alterada por su experiencia como lugar de culto. La catedral es un espacio regulado por horarios que diferencian entre horas de visita para los turistas y horas para el culto; un lugar en el que, por encima de cualquier modo de experiencia, rigen formas de devoción religiosa (homilías, eucaristías y demás). Dentro de ese ordenamiento de lo sensible, la capilla está regulada como ‘capilla’ (en ella se dice misa, y es más: se consagró antes de ser inaugurada), con lo que son estos usos los que se priorizan en ella: la confunden originando un desbordamiento sublime entre ambas capacidades sensitivas (obra de arte/fetiche-icono). Pero ¿esta sustracción de la experiencia estética por la religiosa no puede ser entendida como la consumación más extrema de la primera?

Porque el peligro simulacral no se agota en su identificación primera como capilla, sino que reporta en el régimen de lo sensible: puede ocurrir que por el mero hecho de ser la ‘capilla de

Barceló' sea contemplada como 'gran obra de arte' ante la que hay que experimentar lo sublime. Ambas experiencias de la obra (la religiosa o católica –que no espiritual-, pues nos referimos siempre a las regulaciones de la sensibilidad por la Iglesia y la artística o estética) son –desde este planteamiento- sinónimas en tanto que inferidas, sugeridas desde fuera, y no provocadas desde la interioridad o necesidad del espectador. Los usos religiosos y estéticos –imbuidos por lo sublime- cohabitan como elementos espectrales en torno a ella en una constante contaminación entre sí; sin embargo, el trastabillar continuo entre el fetiche y la obra de arte que se manifiesta no es sino un ejemplo de su movimiento como obra o imagen, de su arrastre de malestar y 'sintomatología', porque –precisamente a través de dicho malestar- puede escapar a esa sustracción de experiencia. Hemos de aprender a mirar en la distracción.

*

Lógicamente, la injerencia en la sensibilidad del espectador se relaciona con la visión de la capilla como enunciado en el que sujeto, verbo y predicado comportan el orden y la disciplina de su *locus*, valor de *continuum*. El icono es la imagen que siempre es y dice (basta pensar en los *Pantocrator* griegos, en Marilyn Monroe o en la misma caja de Brillo de Warhol); el fetiche está repleto –ahíto- de ontología (una carga tan positiva que arroja sobre él la sospecha de su vacío, negatividad); una ontología que llama al orden del ser (ese objeto que llena su espacio, que permanece en él, para Rosset). El icono siempre genera argumento, normatividad y dominio, mientras que la imagen artística, que socava hacia lo real adentrándose en la herida, siempre se dirige hacia lo que no-es. La imagen artística, la obra de arte, 'carece de ontología a priori', de ahí la complejidad de su explicación, la dificultad de establecer qué es arte y qué no. La capilla, que no narra el milagro completo, que expone sólo signos señuelos de éste (cuyo símil son los arpones y cuchillos, que a la par que atrapan a la presa la rasgan e hieren) avisa de la operatividad de las categorías modales (lo posible/imposible, lo contingente/necesario) en el establecimiento de la experiencia de lo sensible: ¿es viable experimentar una capilla como obra de arte, puede establecerse una corriente energética activa, un devenir fulgurante, entre el fetiche y la obra de arte en ella, se normaliza siempre la mirada que se desea normalizar? Como recuerda Agamben, las categorías modales no son inocuas (su lógica procede del mismo discurso que las establece, como la trama del poema épico se organiza desde sus escenas consecutivas); (...) *escinden al sujeto y separan en éste aquello que puede de aquello que no puede, al viviente del hablante, al musulmán del testigo, y de esta forma deciden de él. (...). El sujeto es más bien el campo de fuerzas atravesado desde siempre por las corrientes incandescentes e históricamente determinadas de la potencia y la impotencia, del poder no ser y del no poder no ser*². El sujeto que mira (el espectador) está atravesado por esa misma paradoja: por la posibilidad e imposibilidad de ver lo que no se muestra, y desde ahí de 'cargar' de potencialidad su 'ser pasivo' ante la obra, de ser uno con ella, de 'trabajar'/hablar con su ojo a la par que ella lo hace con el mundo o la realidad. ¿Decide él lo que ve en la obra? ¿Está en sus ojos el paso de fetiche a obra de arte y viceversa que se da en la capilla? ¿Quién es el autor en este juego de vasos comunicantes: el espectador, Barceló o la capilla en sí misma? *El régimen estético del arte no empieza con la consagración del autor. Empieza con la identificación de la fuerza de creación individual con la expresión de la vida anónima*³. La capilla hace un guiño a nuestra capacidad creativa como

espectadores desde este extraño devenir entre fetiche y obra de arte, este paso entre lo contingente y lo necesario. Frente al enunciado del icono, el mutismo de la obra de arte, la posibilidad del ser y del no-ser. Y, en ese no-ser, el nombrar silenciado de lo anónimo e insabido, de la capacidad disyuntiva y de lo común. Bancales de peces, limones y frutas en hilera.

**

Frente al claro pronunciamiento positivo del enunciado de los iconos, el devenir anónimo de la capilla, de (...) *la masa indiscriminada de aquellos cuya vida no hace la historia*⁴. Máscaras abigarradas en la cueva de la izquierda, cráneos que desnudan al hombre de su individualidad arrojándole a lo común y general, una gran ola a punto de barrerlo todo desde el extremo superior izquierdo... Carencia de voz personal, de imagen individual. *Seguro que los mejores cuadros son los borrados y, en todo caso, los que están debajo de otros*⁵, dice Barceló en 2002. La capilla, formada como una piel cerámica que cubre la verdadera piedra de la capilla, su verdadero espacio, es no-ser, y en su forma de representación del milagro, ausencia de individualidad –excepto Cristo, cuyo rostro precisamente se niega–; todo indica en ella la falta de algo: (...) *lo anónimo adquiere consistencia gracias a su misma ausencia*⁶, afirma Rancière. Lo anónimo es para el pensador francés una relación entre tres anonimatos: el ordinario de una condición social, el devenir anónimo de una subjetivación política, por la que los integrantes de dicha condición se arrogan voz y presencia, y el devenir anónimo característico de un modo de representación estética. Y, precisamente, ese anonimato ordinario de la condición social adolece de la misma laxitud de figura (imagen) y letra que la obra de arte, pero si en el primer caso resulta negativo, en el segundo se vuelve positivo; la colectividad no hace historia si no se renombra (subjetivación política) como grupo capaz de recalificar su situación con un nombre común, subjetivo y político (el proletariado), por el que la comunión de voces y hechos anónimos se convierta en el reconocimiento de la igualdad de las capacidades de todos; la obra de arte pone en relación dialéctica las formas y carencia de voz de lo común en una disfunción narrativa capaz de mostrar las ausencias y latencias sin nombrarlas, desde la igualdad representativa que conlleva la falta de individualidad, la no-adherencia al argumento; en ella no hay signo que esté predeterminado, significativo repleto de significado; no hay forma que sea *gestalt* por antonomasia (el mismo Cristo –volvemos a decir– niega la mirada que ve, el cara a cara que individualiza y da nombre). *La obra estética es aquella que escapa al estatuto funcional de ilustración de una fuerza estatal, social o religiosa, aquella que se convierte en expresión de cierto mutismo*⁷. ¿No escapa por sus fueros la capilla de la cita religiosa? ¿No subvierte el mismo hecho de ser capilla cuando está conformada como una piel extendida sobre la verdadera capilla, cuando rompe las barreras entre pintura y cerámica?

Pero no sólo eso, en contraposición al fetiche y al icono, la obra de arte no deviene anónima sólo por desembarazarse del argumento representativo, por dejar paso al espectador (anónimo) como autor. La obra acoge el anonimato por su falta de uso práctico (algo que no ocurre en la capilla), porque a diferencia del producto industrial destinado al ocio o al consumo, ella carece de utilidad (no sirve para nada) y, de este modo, escapa al dictamen riguroso y controlado que

marca el horario: la experiencia estética no sabe de espacios ni tiempos, no se ajusta a ellos, y desde ahí se desplaza del uso común de los productos en nuestra sociedad hacia una especie de falta de designación o adscripción que la compromete con lo anónimo y anacrónico, y esto es algo que no deja de repercutir sobre la condición de su autor, pues el desplazamiento del régimen productivo de su obra lo exilia a él, en cierto sentido, de su condición de trabajador inscrito en un orden industrial o marco socioeconómico, ¿en qué sector laboral se debería ubicar al trabajador cuyos productos carecen de utilidad?

Este mismo hecho de lo común o lo anónimo, al igual que señala la sustracción de la obra de arte y de su autor del marco socioeconómico y de las asignaciones útiles de los productos sociales, indica un proceso de distanciamiento entre ambos que surge, antes que nada, de la propia capacidad del arte de subvertirse a sí mismo (un desencaje entre significante y significado imposible en el fetiche y que incorpora esa falta de nombre o no pronunciarse de lo común). Es la resistencia y la tensión a cómo lo anónimo y disyuntivo se modula en ella lo que, en parte, posibilita que lo real se cuele por sus grietas. Y es más, que el arte, como dice Rancière, sea un órgano de disenso supone que no tenga un fin social o político predeterminado, puesto que tenerlo no sería sino otra forma de programar la experiencia sensible (redirigirla), o bien conlleva que se lo salte a la torera. Pero ¿qué ocurre con la capilla que tiene un fin designado como lugar de culto, hay disenso en ella? ¿La ayuda Barceló a escapar del consenso sustrayendo parte de los relatos? *Si la experiencia estética entra en el terreno de la política, es porque ella también se define como experiencia de disenso, opuesta a la adaptación mimética o ética de las producciones artísticas con fines sociales. Las producciones artísticas pierden en ello su funcionalidad, salen de la red de conexiones que les proporcionaba un destino anticipando sus efectos; son propuestas en un espacio-tiempo neutralizado, ofrecidas igualmente a una mirada que se encuentra separada de toda prolongación sensorio-motriz definida. Lo que resulta de ello no es la incorporación de un saber, de una virtud o de un habitus. Al contrario, es la disociación de un cierto cuerpo de experiencia*⁸. ¿Qué sucede entonces con la capilla? Sólo podemos decir que la capilla como tal desatiende el efecto previsto; no su función pero sí cómo llevarla a cabo. Y ahí se puede insinuar toda una crítica a cómo cada persona ocupa su *locus* en la cadena productiva, en la escala social, a cómo desarrolla su trabajo (Barceló siendo pintor y artesano...); todo un revulsivo para el comportamiento normalizado.

Un desatender lo religioso pero también lo artístico/estético provocado por esa disociación anónima que ocasiona la ausencia de los personajes-testigos y la seriación de los seres y frutos, etc.: se desentiende tanto del compromiso argumentativo con el Cabildo como de la fetichización de ser una 'obra de Barceló', de su afirmación del sistema: se distancia de cualquier pretensión que no sea la pulsión del síntoma de lo que acontece en su seno. (Una fetichización que puede arrojar aura a la obra; la marca Barceló como aura, como sombra de distancia del arte culto, una auratización del mismo Barceló provocada, no por la sinergia religiosa de la catedral, sino por la consideración de la capilla como obra de arte, como 'obra de Barceló', obra culta, no crítica).

¿Cómo iban a estar presentes los discípulos, cómo iban a compartir el milagro, los panes y los peces, a saciar su sed festiva con el vino derramado? Su presencia significaría la falta de igualdad comunitaria, la diferenciación entre las experiencias de unos y otros –los que disfrutaron del milagro y fueron testigos, y los que nada saben de él y quedan apartados (a quienes se les desea infundir por lo representado en ella), los espectadores-. Su presencia no llevaría sino a establecer criterios de verdad e importancia entre ambas experiencias; sería reconocer el *continuum* estableciéndolo desde su ser obra de arte y su ser objeto de culto; reconocer el direccionamiento de la sensibilidad y la estratificación en diferentes ‘públicos’ de los espectadores (entre aquellos que sienten la capilla como una obra religiosa y los que la perciben como una obra de arte), y esto no sería sino volver a repetir la misma programación del sistema; redirigir las experiencias y agotar la posibilidad de hablar de la obra. La capilla democratiza las sensibilidades, iguala las inteligencias; niega la diferencia entre demandas culturales si éstas vienen dadas desde arriba, programadas por los horarios, los usos, las costumbres, el fervor religioso y el artístico. *La eficacia estética significa propiamente la eficacia de la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado*⁹. Como a los discípulos, devuelve al espectador al anonimato para que, en la indiferencia, descubra la igualdad de sus capacidades: que él, tanto como el artista, puede ‘hacer la obra’ desde su ojo, que el arte, como la política, es una operación que reconfigura la experiencia común de lo sensible escapando del programa sistematizado o del *corpus* del órgano que la encarga (Cabildo), porque la obra irrumpe en la experiencia de lo sensible por su propia operatividad política: *Hay entonces una política del arte que precede a las políticas de los artistas, una política del arte como recorte singular de los objetos de la experiencia común, que opera por sí misma, independientemente de los anhelos que puedan tener los artistas de servir a una u otra causa*¹⁰, y si Rancière indica que esto reside en el reparto del espacio y tiempo y en el modo de presentación sensible que instituye el lugar en el que se presenta la obra (el museo, el libro o el teatro), más que en lo que acontece en ella (que es donde Thomas Crow hace hincapié), en la capilla –por el contrario- la desorganización dinámica de lo sensible no deja de estar penetrada por la fluctuación ambigua y constante entre el fetiche (icono) y la obra de arte (imagen artística), porque en el movimiento pendular entre ambos la obra se muestra en toda su potencialidad y, ahí, el marco en el que se inscribe (la catedral) influye de forma inversa a como actúa el museo con obras subversivas con el sistema que, fuera de sus canales de visibilidad, no son realmente discernibles (señaladas) como tales; obras o acciones que para crear discrepancias y disenso precisan del espacio de diferencia o corte sensible que abre el museo (el libro o el teatro), que –antes que nada (no lo olvidemos)- las identifica como ‘obras de artista’. Es decir, para poder ser operativas necesitan apartarse del corazón mismo del sistema en el que suelen situarse y entrar en otro: el del museo. ¿Pero eso las hace de verdad operativas o ‘unas con el sistema’ en tanto que el museo es un espacio con una función normativizada dentro de él, que regula de cierta forma las sensibilidades? Un ejemplo de acciones fracasadas es la infiltración de los Yes Men en la campaña de Bush de 2004: no fueron descubiertos y, por lo tanto, no consiguieron la crisis o el desajuste en el sistema deseado. Se trata, como bien ve Rancière, de un problema de las acciones o las obras que ejercen su crítica ‘pegadas a la realidad’, sin desmarcarse de la trama sensible del sistema. Pero de

esta forma también ‘actúa’ la capilla, que está inscrita en la catedral. Sin embargo, en ella el desacuerdo entre el argumento y lo representado, que aparece como un parangón a escala menor o en el orden representativo, si puede decirse así, de la controvertida dinámica entre el fetiche y la obra de arte, y la doble posibilidad de experimentar la obra desde los regímenes religioso o estético, deja en suspenso la rotundidad del espacio catedralicio, su influencia en la experiencia (el bucle entre lo religioso y estético: la capilla es una ‘capilla’ pero es ‘la capilla de Barceló’...). Ahí sólo puede intervenir el espectador como potencia o palanca de ésta. Frente a la capilla, la catedral desaparece (ésta es nuestra experiencia). La neutralidad espacial con la que Rancière caracteriza al museo, que no es tal puesto que en él pesa otro tipo de relaciones sensibles (las propias del sistema estético), aparece en la catedral como suspensión; no hay neutralidad en ella, es un ámbito religioso, aunque sí hay detenimiento de lo posible, espacio abierto a lo común y anónimo (a lo no pronunciado), a la espera de cómo el espectador actúe en ella, cómo vea y mire: a la espera de su creatividad. *¿Quién manda? ¿Quién decide?*²¹, exhorta Hessel. Lo anónimo se gesta aquí en toda su importancia, como un cruce entre lo necesario y lo contingente, una apertura a lo posible. La capilla, en ese melifluo entorno entre lo religioso y estético, nos incita a estar atentos, a ver en la distracción y en la indiferencia: Benjamin y Hessel, ¡qué cerca en esto! La verdadera diferencia entre el fetiche y la obra de arte la aporta la mirada; una mirada –aquí sí seguimos a Rancière– que ha de ser confrontada, crítica, con el objeto. Porque el movimiento de la mirada que ve un fetiche parte del objeto hacia fuera y retorna a él, mientras el de la mirada que descubre una obra de arte (la obra siempre se descubre, no se observa) no encuentra el camino de vuelta, se pierde en una confrontación con el mismo gesto de ver, de mirar; se sustrae ante el supuesto ‘efecto’ que debe tener, igual que el milagro se sustrae en la capilla. *Su tensión apunta así hacia otra política de lo sensible, una política fundada en la variación de la distancia, la resistencia de lo visible y la indecidibilidad del efecto. Las imágenes cambian nuestra mirada y el paisaje de lo posible si no son anticipadas por sus sentidos y no anticipan sus efectos*²². Sí, las imágenes cambian nuestra mirada, pero el ojo se confabula con ellas para hacerlo. Sí, una política fundada en la variación de la distancia pero esa distancia no implica siempre la diferencia del *locus*, del espacio en el que se presenta la obra. La pintura, como dice Yayo Aznar, es un lugar. Y es desde ese lugar desde donde se marca la distancia, la que no supedita su efecto a los deseos previos del artista o del mecenas, la que se atreve a pervertirse a sí misma, a negarse. Una distancia fantasmática abierta por la pensatividad de la imagen, esa que para Rancière conjuga –sin homogenizarlos– dos regímenes de expresión porque supone la presencia latente de uno dentro de otro, y que aquí son el religioso y el estético. La capilla se extiende –como lo hace sobre la piedra de la catedral– sobre ambos regímenes de expresión y sensibilidad sin problema; es la mirada la que incita el corte o el paso de uno a otro. Sin más. ¿Sin más?

*

Pero ¿qué ocurriría si contemplamos esta relación entre el fetiche/icono y la obra de arte desde Adorno? Como siempre nos ocurre con él, nos da la sensación de que estamos ante un juego de equívocos. Así, podemos afirmar que nos encontramos ante esa relación con su otro, lo contrario, lo heterogéneo que para él caracteriza al arte mismo. Una relación que Perniola define como (...) *una duda sobre su propia legitimidad, como testigo de exigencias que no pueden ser satisfechas*

*artísticamente, como negación continua de los caracteres que la reflexión estética le atribuye*¹³. ¿Qué caracteres son esos? Aquellos que le impiden satisfacer dichas exigencias que escapan de una solución artística y que, sin embargo, pasan obligatoriamente por la política: cambiar el mundo. Por eso, la necesidad del otro antagónico que des-afirma la obra, porque así la ‘protege’ de caer en la mercantilización, en que el sistema capitalista la use para sus fines (algo que Adorno afirmaba que había sucedido ya; de ahí, por otra parte, la necesidad de que el arte fuese autónomo). Para Adorno la verdad –siguiendo la lectura que de él realiza Perniola– era algo extremadamente frágil, que precisa de un ejercicio crítico constante (algo compartido con Benjamin) para evitar la transformación de las cosas en sus contrarios. Y un modo útil de precaverse es comportando al contrario dentro de uno mismo, porque siempre operará como una fuerza restante o negativa que obligue a la cosa a mantenerse en su ontología; es decir, se crea una tensión entre contrarios que resulta enérgica, sustentadora de vida. Perniola afirma pensando en Adorno: *La verdad de la obra de arte siempre será su quid, frecuentemente impuro, escandaloso e, incluso, incomprensible. La obra de arte presentará siempre aspectos contradictorios que resulta ingenuo pretender reparar con una versión armónica y pacificadora*¹⁴ (¿cómo un pensador de cuya obra se puede sostener esta concepción del arte puede comprometerla a la par con la noción pura del arte, que tanto lo aísla, que echa por tierra estas lecturas? Lo ignoramos).

Para nosotros ese quid admite la confluencia paradójica entre fetiche y obra de arte; la obra puede entenderse como fetiche (*res*) y *apparition* o lo bello artístico (la obra irrumpe en el mundo con la cautivadora velocidad e inmaterialidad de un relámpago, algo que nos recuerda mucho al instante del origen de Benjamin). Para Adorno un fetiche no tiene por qué ser falso (esa interpretación impediría el conocimiento de lo negativo, lo otro, lo heterogéneo, *-(...) de aquello que es otro respecto al pensamiento, procediendo de tal modo que quedaría excluido de cualquier consideración dialéctica de la sociedad*¹⁵). Según Perniola, Adorno sostiene que la verdad de las obras de arte depende en parte de su carácter de fetiche, ya que éste las diferencia de las cosas útiles y las emancipa de cualquier relación con el entretenimiento (recordemos su obsesión por el arte culto) al vincularlas con los objetos arcanos, mágicos (¿cuánto de idealismo hay aquí!); las alejaría de ser mercancía. Pero ¿no supone un fetiche el sometimiento a la cosa, al deseo que provoca? ¿Cómo no caer en su deseo? ¿Y qué ocurre con la *apparition*? Perniola explica que Adorno la relaciona con el enigma, que no puede extinguirse únicamente en la interpretación. La *apparition* comporta la espiritualidad de la obra que se revuelve contra sí misma y pierde su materialidad dando lugar a un proceso de autosuperación mediante lo religioso y lo sublime kantiano (la reivindicación del espíritu frente a la prepotencia de la experiencia sensible –de los sentidos, del cuerpo–). Pero esto ¿no se nos antoja fetichización, sublimación a priori de la obra? *Esta es la faceta egipcia de toda verdadera obra de arte: el arma que hiera es la misma que cura*¹⁶. ¿Y estas palabras no nos evocan a Rancière cuando en *El inconsciente estético* señala que la enfermedad del saber es su propia medicina?

Notas bibliográficas

- 1.- Rosset Clément. *El objeto singular*. Op. Cit. Pág. 5.
- 2.- Agamben Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Pre-Textos. Valencia, 2009. Pág. 154.
- 3.- Rancière Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Op. Cit. Pág. 82.
- 4.- Rancière Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Op. Cit. Pág. 85.
- 5.- Manresa Andreu. *No sé si tiene sentido crear una cosa que ya hizo otro*. Artículo publicado en El País, 14-IV-2002.
- 6.- Rancière Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Op. Cit. Pág. 83.
- 7.- Rancière Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Op. Cit. Pág. 84.
- 8.- Rancière Jacques. *El espectador emancipado*. Ellago Ediciones. Castellón, 2010. Pág. 64.
- 9.- Rancière Jacques. *El espectador emancipado*. Op. Cit. Pág. 62.
- 10.- Rancière Jacques. *El espectador emancipado*. Op. Cit. Pág. 67.
- 11.- Hessel Stéphane. *¡Indignaos!* Destino. Madrid, 2011. Pág. 30.
- 12.- Rancière Jacques. *El espectador emancipado*. Op. Cit. Pág. 106.
- 13.- Perniola Mario. *La estética del siglo XX*. Antonio Machado Libros. La Balsa de la Medusa. Madrid, 2008. Pág. 137.
- 14.- Perniola Mario. *La estética del siglo XX*. Op. Cit. Págs. 137 y 138.
- 15.- Perniola Mario. *La estética del siglo XX*. Op. Cit. Pág. 138.
- 16.- Perniola Mario. *La estética del siglo XX*. Op. Cit. Pág. 140.

IV. IV. La apropiación del gesto

*Mantiene los ojos cerrados. No tiene ganas de volver a abrirlos.
Qué dulce es la noche, la noche de la mirada... Qué bien se está.
Ojalá durara. Ojalá no acabara.
Claudel Philippe (La nieta del señor Linh)*

Hablemos de orden porque esta casa nuestra está mal gobernada. El orden de representación, según apunta Rancière en *El inconsciente estético*, establece que hay cierto ordenamiento en las relaciones de lo decible y lo visible y entre las del saber y la acción (el pensamiento como acción se impone a una materia pasiva). Por eso, cuando el orden se menoscaba se señala que existe cierta fricción en esas relaciones; que no todo se ve y no todo se sabe o, por lo menos, que lo que se ve no ha de verse como se muestra y que la materia no se somete de forma normalizada a la acción. En este sentido, la capilla puede entenderse dentro de la revolución estética, si ésta es (...) *la abolición de ese conjunto ordenado de relaciones entre lo visible y lo decible, el saber y la acción, la actividad y la pasividad*¹, porque en ella la materia hace de todo menos no ser partícipe, porque en ella el régimen de los contrarios se aúna desde su propia ficción, y en su propia necesidad. ¿Precisa la capilla del orden de lo religioso para funcionar como *objeto a*, para agujijonear lo simbólico y mostrar lo real? ¿Qué ocurre si es así?

Pensar como Rancière que (...) *hay pensamiento que no piensa, hay pensamiento que obra no sólo en el elemento extranjero del no-pensamiento, sino en la forma misma del no-pensamiento. A la inversa hay no-pensamiento que habita en el pensar y le da una fuerza específica. Ese no-pensamiento no es sólo una forma de ausencia del pensamiento, es la presencia eficaz de su opuesto. Hay, pues, (...) una identidad del pensamiento y del no-pensamiento que está provista de una fuerza específica*², nos lleva a caer en la cuenta de la ficción primigenia del pensamiento, de su 'volubilidad' por decirlo de alguna forma. El pensamiento, como ente que traduce y hace 'visible/comprendible' lo simbólico, no deja de estar connotado, no deja de ser una recreación de lo viviente, una proyección en la pantalla al igual que la imagen, y en cierta medida un asesino de sí mismo; todo enunciado destruye la posibilidad de su doble, algo muy similar -como sabemos- dice Rosset. Y ¿puede en este sentido haber arte que obre desde la forma misma del no-arte? ¿Puede una capilla religiosa ser una obra de arte dentro de un contexto no estético sino religioso? El arte roza esa zona oscura, de fractura y vacío del ser humano, forclusada, de la que emerge lo insabido que hace saber, las

carencias latentes que no dejan de apuntar hacia lo real. Una zona revisitada por lo religioso y sagrado: prohibida –protegida mediante sus discursos y sus símbolos (suplantada por ellos)- por estos regímenes para proteger la cohesión social, lo común.

*

Resulta que hay sustracciones incómodas (como *lapses* de memoria, ¿apuntará la capilla a cierto alzheimer de nuestro ojo?) que abren todo un mundo de referencias entre el tema representado y la posición de la capilla en cuanto a la estética y la historia del arte. Así, si nos atenemos a los paneles de la derecha e izquierda la sustracción de los fieles participando y de Cristo realizando los milagros nos arroja ante dos situaciones: o bien nos encontramos en un tiempo posterior al milagro, con lo cual se nos niega la ‘participación’ en él, se nos impide ver lo que ha ocurrido y se guarda en la esfera de lo misterioso y sagrado; o bien se arroja la duda sobre quién ha sido su hacedor y si ha tenido lugar, porque nadie nos dice que lo que vemos ha ocurrido por obra de milagro. Y es más, el tiempo pasado al que parece que alude se rompe con la lucha febril de los peces y la eclosión de los frutos cuyo tiempo es el del espectador (sí está ocurriendo delante de nosotros), lo mismo que sí aparece, aunque nos niegue eternamente su mirada, Cristo. ¿Cómo repercuten estas sustracciones en nuestra forma de mirar la capilla? De nuevo se nos ‘pone en obra, en acto’; se nos requiere como espectadores. El espectador es la clave que falta para que la capilla bascule hacia la posibilidad de representar un milagro o de no hacerlo; porque nada hay cerrado y esa es su fuerza innegable: el tiempo en el que acontece la eclosión de los frutos, el vino que no deja de caer de las ánforas (como la sangre de las heridas de Cristo) es un presente continuo que engloba al espectador. Este presente continuo posibilita esa suspensión de la capilla antes señalada entre el objeto artístico y el objeto religioso, la experiencia estética o religiosa, y resulta operativa siempre que falte algo de cada una de ellas, siempre que no se den cerradas y ocluidas; todo lo contrario de lo que ocurre con ese grado de clausura que Castoriadis señala en el imaginario social común. Esa urdimbre (magma) de significaciones sociales que no se eligen individualmente; ese imaginario instituido que establece qué es un hombre y una mujer, qué es el estado, la libertad... y el arte. *El imaginario social eficaz es aquello que compartimos, aquello que nos da certidumbre, que nos parece lógico, obvio, de sentido común; no lo ponemos en cuestión (...) ‘las cosas son así’. (...) Cada cultura establece qué es lo percibible, lo pensable, lo significable; y esto, en ese sentido, implica cierto grado de clausura*³. La capilla choca de frente con lo concluido, lo cerrado; si lo simbólico es la forma que el ser humano tiene de llenar la falta primigenia, el vacío de su identidad e imagen como dice Lacan, en ella –precisamente- se pone en duda al descontextualizar los signos del milagro, al ‘poner un pie’ en el ámbito religioso y otro en el artístico; la capilla llama la atención sobre la indeterminación verdadera de la sociedad de la que habla Castoriadis, gran lector de Lacan. La sociedad, y con ella su imaginario (que no es sino el nuestro), no está determinada como sostiene todo el pensamiento occidental desde Parménides (lo que es es y lo que no es no es); no está completa porque el ser humano no lo está, y ahí se abre como algo dinámico que no deja de hacerse permanentemente; un campo de acción en el que pueden confluir diversos imaginarios, diferentes sistemas de significaciones sociales, porque el imaginario es raíz humana, como el espejo/pantalla.

Los imaginarios sociales, siguiendo a Castoriadis, se debaten entre tensiones y crisis, y así se pueden dar situaciones paradójicas como que dos, por ejemplo el capitalista y el democrático, ‘cohabiten’ y que surja cierto margen para enfrentar las significaciones dadas y se propongan cambios. Por eso, como indica Rancière, cuando el artesano abandona su lugar de trabajo que lo constituye en sociedad como orfebre, es capaz de preguntarse acerca de cómo le compromete dicho lugar en su relación con el mundo; cómo ese lugar, la función que realiza y el tiempo que dedica a ella designan su voz y su mirada (lo que puede hacer, decir, ver); le definen ya en su potencialidad (hasta dónde le es permitido ir, algo que él traduce como capacidad; hasta dónde sus competencias pueden hacerle llegar). Barceló es un pintor que no abandona su trabajo como tal, pero sí lo lleva más lejos –confundiéndolo, borrando la diferencia entre registros profesionales y artísticos en el mismo proceso creativo de la capilla- con el de ceramista, y de este modo establece una distancia (una mirada y posición diferente) en ambos trabajos, que pasan a ser el mismo desde la confusión y el debate continuo. Al acudir a un material y una técnica diferente en el proceso creativo de una misma obra introduce la pregunta acerca de la disciplina misma, de la pintura, con lo que actualiza el debate en torno a ella y el uso que se hace hoy en día de ésta, compromete su definición y la abre hacia su potencialidad que, en este caso, pasa por quebrantar la idea de su límite, de lo concluido y entendido como pintura: la cerámica es pintura y viceversa. *Son ramas del mismo árbol. La cerámica es como pintar en otro material, muy cercano. En ella adquiere detalles que traslado a los cuadros y lo que hallo en las telas lo uso en la arcilla. Es un toma y daca. La poesía, la pintura y la arcilla son los lenguajes más primitivos. La arcilla, como la pintura, es muy sensible. Me parece lo mismo pintar que hacer cerámica, es pintar con otro material⁴.*

Y lo mismo que la posición de Barceló en torno a la pintura y la cerámica rompe con el *locus* consensuado de ambas disciplinas en la sociedad sugiriendo que sólo son designaciones sociales de capacidades, la capilla termina siendo una especie de casa sin barrer en la que la suma de estratos configura un orden desordenado que suma y multiplica los registros de las experiencias sensibles sin negarlas (pintura, cerámica, orden religioso, régimen estético, fetiche, obra de arte...): el ordenamiento común de la comunidad se pone patas arriba; el imaginario social se resquebraja y se incita al espectador a cuestionarse su mirada y su posición. Mientras las imágenes dejen huecos y grietas entre ellas, mientras no estén todas y las que aparezcan no sean las esperadas; mientras no haya relato escrito; mientras incluso los Evangelios sólo sean leídos y reboten en la piel cerámica, igual que los viejos mitos en la caverna humana, resonando como los golpes de las manos de Barceló sobre la cerámica (palabras y manos modeladoras), se deja abierta la intervención, la posibilidad de elección del espectador. Cierra los ojos y mira, porque (...) *hay sentido en lo que parece no tenerlo, un enigma en lo que parece evidente, una ‘carga de pensamiento’ en lo que parece ser un detalle anodino⁵.* Abre los ojos e imagina, conquista tu detalle.

*

Y entonces, ¿revolución estética, marco religioso? ¿Siempre tiene nombre la experiencia? ¿Arte relacional? Arte que habla con el mundo desde su propio interior. Arte tráfuga que escapa de esa difícil posición de lo entendido como arte y de lo asumido como religioso (¿no es esto un

anacronismo en ella?); obra que subvierte los propios puntos en los que se asienta, como el síntoma de la enfermedad (qué cerca Rancière de Lacan cuando menciona el pensamiento como una cuestión de enfermedad y la enfermedad como una cuestión del pensamiento y casa la revolución estética en esa identidad de contrarios). Obra síntoma de estos tiempos que convierten todo en fetiche y marca. ¿Qué forma de pensamiento sería capaz de transitar entre lo religioso y lo estético si no fuera ese pensamiento fantasma del arte autófago, que no teme matarse a sí mismo y que expone su cadáver? *Una galerista muy importante de Madrid, ya muerta, dijo cuando vio cuadros míos, hace muchos años: 'Este chico pinta como un asesino'. Lo dijo como crítica, pero a mí me gusta mucho*⁶, decía Barceló en 1998. Un pensamiento atento a todos los detalles, que funcionan como esos 'fragmentos desconectados que deshacen el ordenamiento de la representación' según Rancière y como esas desconexiones o faltas que atestiguan cierto 'fallo/falla', un cambio o ruptura, en la propia representación para Crow, y que nos hablan del síntoma, no ya el de una historia personal sino el de la fractura de lo visible, de lo que se muestra. Porque *el síntoma es lo que hace que el sujeto, a pesar de sus ideales y de su anhelo de conformidad con el Otro, deje de marchar con normalidad, al paso dictado por los significantes amos de una época*⁷. De ahí su valor subversivo, su capacidad para denunciar el desgaste del Otro y el vasallaje del imaginario colectivo, para denunciar la arritmia de su relación con la sociedad y el ser humano. Síntoma que denuncia lo excluido de lo simbólico, la falta de lo real en él, detalles testigos gracias a los vacíos en la representación, al desorden de lo presentado, a las simas y grietas, a que son anónimos: sólo peces destripados y frutos pero ¡con arpones y cuchillos!

Entonces, la sustracción de las partes significativas del milagro se corresponde con ese resto de la información que no nos llega, con lo que siempre nos falta, porque (...) *lo que se excluye de lo simbólico retorna en lo real*⁸, y lo real asoma por los agujeros y estos desórdenes y sustracciones. Es esta sustracción la que posibilita que –ante la falta–, gracias a ese no aparecer completo, a lo anónimo, el espectador pueda intervenir y elegir; lo que ocurre en la capilla no está obstruido por un decir concreto. Su carencia se corresponde con ese momento clave al que Thomas Crow alude al hablar de Timantes, un artista griego que hacia el 400 a. C. pintó un cuadro sobre el sacrificio de Ifigenia en el que Agamenón –padre de ésta– aparecía con el rostro tapado por un velo, algo que fundamentaba en que la emoción de éste era tal que su pincel no podía alcanzar el dolor supremo y era mejor imaginarlo. Así, ocultando, suprimiendo el gesto de Agamenón, tras haber representado en el cuadro una especie de 'escala de dolor' entre Calcas, Ulises y Menelao, posibilitó que el espectador imaginara más de lo que realmente describía la obra, y que ésta fuese más allá de su propio límite. Cicerón, Plinio El Viejo, Alberti y Winckelmann hablaron de la invención de Timantes como de algo perfecto: a veces lo que no se muestra actúa mejor que lo mostrado. Einstein decía de Charlot algo muy similar: *en él se podía (...) ver todo aquello que no muestra*⁹. Y algo casi idéntico dice Barceló cuando habla de la sombra: *Lo que no es tiene más intensidad que lo que es*¹⁰. ¿Acaso no actúa de forma similar la sustracción que ocurre en la capilla? ¿No compromete la falta del argumento completo a la completud del imaginario o *environment* icónico? Lo que Timantes vela sólo podemos imaginarlo, lo que la capilla muestra sólo podemos imaginarlo. ¡Así que no todo está determinado al fin y al cabo, viejo Castoriadis! La imaginación es la capacidad más humana, más pegada a nuestra raíz. La capilla, enraizada en su ser imaginario

y especular, nos insta a desplegar todas nuestras capacidades estéticas y, en ese sentido, consigue que por mediación de la imaginación del espectador, de lo imaginario, el arte se separe de su registro imitativo (semejante), de la fetichización; y no sólo eso, de esta forma ‘velada’ la capilla hace que el *locus* en el que se inscribe (la catedral) actúe con ella (se confabule) en un *locus* estético. Esto es lo que ganamos los amantes del arte en la catedral. El arte vuelve a su registro ficticio desde la mimesis, dejando a un lado el carácter representativo de la realidad, y es precisamente en ese registro del no-ser, donde resulta crítico, político, porque consigue –en primer lugar- que todo su entorno religioso opere con ella, porque ella interviene en él, y ese trasvase de relaciones entre diferentes registros de experiencia sólo es posible si ocurre desde la ignorancia, desde lo insabido (el espectador debe ser un buen Jacotot: en la medida en que ignore el registro religioso y estético, en la medida en que los mande al diablo, algo comienza a funcionar en la capilla).

¿Será ése el momento pregnante en ella? Si lo hubiera, si hubiese un momento que concentrase todo su movimiento y su significación (¿cómo concentrar lo que no está definido?) estaría en la fuerza y potencia que se otorga a la imaginación del espectador, a su deseo, porque en ella se activa la posibilidad del cambio. Fantasmagoría demencial pero posible, la capilla –en una alegoría del doble triángulo escópico lacaniano- puede hacer de pantalla imaginaria, de señuelo, entre la mirada y el pensamiento, enfocarnos desde nuestra imaginación, y reconfigurar el *locus* (no cambia el espacio, pero sí la mirada y el pensamiento; sí el no-ver y el no-decir). Y, de nuevo, otra paradoja, qué curioso que en la pintura de Timantes se evidencie ya una polémica en torno a dos puntos de vista sobre la pintura que hoy se aúnan en uno solo e incluso sobre el fetiche o la marca: comprenderla desde la imitación formal (rasgos, contorsiones, ademanes de los personajes) o como expresión emotiva (que no necesariamente ha de supeditarse a la forma, que puede conseguirse por medio de la composición u organización misma del cuadro). Algo que sólo nos vale para comprender que, ante dichos sometimientos, no es extraño que el arte termine rompiendo las cuerdas. El arte se escapa por las grietas, las sustracciones, por el pensamiento imaginario, y no deja de comprometer su poso de realidad, funcionando dentro del sistema, estableciendo sus lazos y rompiéndolos. *Muchos escritores, a lo largo de la Historia, han escrito para el poder, pero a la vez incordiaban a ese poder en los mismos textos que éste les había pedido que escribieran. Los mejores textos se han escrito así, por encargo, pero traicionando en cierto modo a quien los encargaba*¹¹. Capilla sacrílega. *Sólo dentro del sistema se puede combatir el sistema*¹², apuntó recientemente Isidoro Valcárcel Medina. Sólo que a veces –como ya dijimos- la crítica no se hace en voz alta. De ahí que, siguiendo esta lógica, no haya gestos humanos en la capilla. Como un nuevo Agamenón horrorizado por el sacrificio de su hija, Cristo aparta su mirada del pez espada en una cacofonía del *No le mi tangere*, y el ánfora de su derecha derrama su vino, como el Hijo del Hombre, en su sacrificio, sangra por la herida en el costado izquierdo que le profirió la lanza de Longinos. Padre mío, ¿por qué me has abandonado? El vino no deja caer. El rostro del padre nunca nos mira, ese Otro nunca nos acoge, y tal vez sólo por celos. *No te harás escultura ni imagen alguna ni de lo que hay arriba en los cielos, ni de lo que hay abajo en la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra. No te postrarás ante ellas ni les rendirás culto, porque yo Yaveh, tu Dios, soy un dios celoso*¹³.

Fetiches, iconos. Y nosotros que amamos las imágenes y rompimos este contrato ignorando su existencia, ¿qué hacemos con la capilla? Agamben se pregunta: *¿Qué debemos hacer con nuestras imaginaciones? Amarlas, creérmolas a punto de deber destruirlas, falsificarlas (...). Pero, cuando, al fin, éstas se revelan vacías, insatisfechas; cuando muestran la nada de la que están hechas, sólo entonces hay que pagar el precio de su verdad, comprender que Dulcinea —a la que hemos salvado— no puede amarnos*¹⁴. Ella nos responde: *Crear es resistir. Resistir es crear*¹⁵.

Notas bibliográficas

- 1.- Rancière Jacques. *El inconsciente estético*. Del Estante. Buenos Aires, 2006. Pág. 35.
- 2.- Rancière Jacques. *El inconsciente estético*. *Op Cit*. Pág. 46.
- 3.- Tello Nerio. *Castoriadis y el imaginario social*. Campo de Ideas. Madrid, 2003. Págs. 100 y 101.
- 4.- Manresa Andreu. *No sé si tiene sentido crear una cosa que ya hizo otro*. *Op. cit*.
- 5.- Rancière Jacques. *El inconsciente estético*. *Op Cit*. Pág. 21.
- 6.- Amela Víctor-M. *Me gusta que me comparen con un asesino, entrevista a Miquel Barceló*. *Op. Cit*.
- 7.- Gallano Carmen. *Op. Cit*. Pág. 28.
- 8.- Gallano Carmen. *Op. Cit*. Pág. 44.
- 9.- Eisenstein Serguei. *Charlie El 'Chico'*; en *Charlie Chaplin*. Casimiro Libros. Madrid, 2010. PP. 9-44. Pág. 18.
- 10.- Juncosa Enrique. *Op. Cit*. Pág. 73.
- 11.- Fajardo José Manuel. *La embriaguez de la escritura* (entrevista a Pierre Michon). Suplemento Babelia, El País, 22-08-09. PP. 4-6. Pág. 6.
- 12.- Valcárcel Medina Isidoro. Conferencia pronunciada en el CA2M (Móstoles) con motivo de la exposición *Antes que todo*. Madrid 2010.
- 13.- Lilla Mark. *El dios que no nació. Religión, política y el occidente moderno*. Debate. Madrid, 2010. Pág. 10.
- 14.- Agamben Giorgio. *Profanaciones*. Anagrama. Barcelona, 2005. Pág. 124.
- 15.- Hessel Stéphane. *Op. Cit*. Pág. 48.

V.- A modo de no conclusión

Vaciamos la evidencia

Gérard Wajcman (*El objeto del siglo*)

Comenzamos mal sentados en la silla. Y seguimos mal sentados. A punto de caernos. Hemos querido mantenernos en el borde, como la cesta de fruta de *La cena de Emaús* de Caravaggio, símbolo de la vacuidad, del paso inevitable del tiempo, *vanitas*; como Barthes atendiendo –solicito– a su madre moribunda; como Benjamin –sobrepasado por el esfuerzo– camino a Port Bou, a una libertad que nunca llegó; como Nietzsche abrazado al caballo y abriendo una nueva aurora para el pensamiento; como Dostoyevski en sus desterradas noches siberianas; como Baduri pensando su final; como Warburg conquistando el gesto de la ninfa; como Van Gogh pintando, pintando, pintando.

Nos gustaría aportar, como dice Wajcman, *una interpretación de menos*¹, y dejar todo inconcluso. Proponer tan sólo mirar. Volver a mirar. Con los ojos cerrados. Con la costumbre apagada. Mirar. Sólo eso. Una y mil veces. Las que sean necesarias para que las cosas nos miren y por fin nos llamen por nuestro nombre, para soportar que nunca estaremos cara a cara con Dios.

*En Dogón, donde vivo en África, siempre hay algo en desequilibrio. Por ejemplo, un libro mal puesto en una mesa, a punto de caer. Yo al principio pensaba que era una cosa un poco viciosa, buscar siempre lo que no funciona. Luego me di cuenta de que era una gran sabiduría. Cuando todo está perfecto es la muerte. Que todo esté en equilibrio les da pánico: buscar algo que arreglar, eso es la vida. Si todo funciona es el final. Tardé mucho en descubrirlo*², dice Barceló.

¿Y si las obras de arte que se miran tuvieran también el efecto de hacernos mirar?³ ¿Puede una obra de arte cambiar nuestra mirada sobre el mundo?⁴ Eso es lo único que queremos plantear aquí. Sólo esa pregunta. Lo demás queda dicho.

Notas bibliográficas

- 1.- Wajcman Gérard. *Op. Cit.* Pág. 31.
- 2.- Buxaderas Sandra. Artículo *Si todo funciona es el final*. Publico.es; 5-VI-2009.
- 3.- Wajcman Gérard. *Op. Cit.* Pág. 35.
- 4.- Wajcman Gérard. *Op. Cit.* Pág. 38.

VI.- Bibliografía general

---	Catálogo exposición "Miquel Barceló. Obra sobre papel, 1979-91"	MNCARS	Madrid, 1991
---	Catálogo exposición "Miquel Barceló 1987-1997"	MACBA	Barcelona, 1998.
---	Catálogo exposición "Miquel Barceló. Pinturas y esculturas 1993"	Galería Soledad Lorenzo	Madrid, 1994
---	Catálogo exposición "Miquel Barceló. Pinturas 1984"	Galería Juana de Aizpuru	Madrid, 1984
---	Catálogo exposición "Miquel Barceló. Obra 1989"	Galería Soledad Lorenzo	Madrid, 1990
---	Catálogo exposición "Barceló. Cerámiques"	Fundación Juan March	Palma de Mallorca, 1999
---	Catálogo exposición "Miquel Barceló, George Condo, Julián Schnabel"	Galería Soledad Lorenzo	Madrid, 1998
---	Catálogo exposición "Miquel Barceló"	Galerie nationale du Jeu de Paume	Éditions de Jeu de Paume París, 1996
---	Catálogo exposición "Francis Bacon. Pinturas 1981-91"	Galería Marlborough	Madrid, 1992
---	Catálogo exposición "Miquel Barceló"	Galería Salvador Riera	Barcelona, 1992

VV. AA.	Catálogo exposición "Cuerpo, mirada y huellas del siglo XX".	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía	Madrid, 2007
VV. AA.	Catálogo exposición "Barceló antes de Barceló. 1973-1982".	Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores	Barcelona, 2009
Lampert Catherine	Catálogo exposición "Miquel Barceló. La solicitud organizativa 1983-2009"	Obra Social. Fundación La Caixa	Madrid, 2010
Adorno Theodor	"Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada"	Akal	Madrid, 2006
Adorno Theodor	"Teoría estética"	Akal	Madrid, 2004
Adorno Theodor	"Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz"	Akal	Madrid, 2008
Adorno Theodor	"Miscelania I"	Akal	Madrid, 2010
Aristóteles	"Poética"	Icaria	Barcelona, 1994
Barceló Miquel	"Farrutx 29.III.94"	Images Modernes	París, 1999
Agamben Giorgio	"Profanaciones"	Anagrama	Barcelona, 2005
Agamben Giorgio	"La potencia del pensamiento"	Anagrama	Barcelona, 2008
Agamben Giorgio	"Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III"	Pre-Textos	Valencia, 2009
Agamben Giorgio	"Ninfas"	Pre-Textos	Valencia, 2010
Agamben Giorgio	"Lo abierto. El hombre y el animal"	Pre-Textos	Valencia, 2010
Arendt Hannah	"¿Qué es la política?"	Paidós	Barcelona, 2009

Ashton Dore	"Miquel Barceló. A mitad del camino de la vida"	Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores	Barcelona, 2008
Aznar Yayo, García Hernández Miguel Ángel y Nieto Constanza	"Los discursos del arte contemporáneo"	Editorial Universitaria Ramón Areces (UNED)	Madrid, 2011
Bachelard Gaston	"La poética del espacio"	Fondo de Cultura Económica	Madrid, 2000
Barceló Miquel	"Cuadernos de África"	Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores	Barcelona, 2003
Barceló Miquel	"La catedral bajo el mar"	Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores	Barcelona, 2005
Barthes Roland	"La cámara lúcida"	Paidós	Barcelona, 2007
Barthes Roland	"Diario de duelo"	Paidós	Barcelona, 2009
Bataille Georges	"El erotismo"	Tuquets	Barcelona, 2000
Baudrillard Jean	"El otro por sí mismo"	Anagrama	Barcelona, 2001
Baudrillard Jean	"El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas"	Amorrutu ediciones	Buenos Aires, 2006
Benjamin Walter	"Estética y política. Sobre el concepto de historia"	Editorial Las Cuarenta	Buenos Aires, 2009
Benjamin Walter	"Ensayos escogidos"	El Cuenco de Plata	Buenos Aires, 2010
Berger John	"Con la esperanza entre los dientes"	La Jornada Ediciones. Editorial Ítaca	México, 2006
Buck-Morss Susan	"Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes"	La Balsa de la Medusa. Antonio Machado Libros	Madrid, 2001
Buck-Morss Susan	"Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt"	Eterna Cadencia	Buenos Aires, 2011

Bürger Peter	"Teoría de la vanguardia"	Editorial Las Cuarenta	Buenos Aires, 2006
Butler Judith	"Violencia de Estado, guerra, resistencia. Por una nueva política de la izquierda"	Katz Editores	Barcelona 2011
Castoriadis Cornelius	"La insignificancia y la imaginación. Diálogos"	Editorial Trotta	Madrid, 2002
Castoriadis Cornelius	"Ventana al caos"	Fondo de Cultura Económica	México 2007
Clair Jean	"La responsabilidad del artista"	La Balsa de la Medusa. Visor	Madrid, 1998
Crow Thomas	"La inteligencia del arte"	Fondo de Cultura Económica	México, 2008
Debord Guy	"La sociedad del espectáculo"	Pre-Textos	Valencia, 2000
Deepwell Katy (ed.).	"Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas"	Cátedra	Madrid 1998
Deleuze Gilles, Guattari Félix	"Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia"	Pre-Textos	Valencia, 2000
Deleuze Gilles	"Lógica del sentido"	Paidós	Barcelona, 2011
De Luelmo Chema	"Unterwegs. Al paso de Walter Benjamin"	Fundación Luis Seoane. Maia Ediciones	Madrid 2009
Didi-Huberman Georges	"Imágenes pese a todo"	Paidós	Barcelona, 2004
Didi-Huberman Georges	"Lo que vemos, lo que nos mira"	Ediciones Manantial	Buenos Aires, 2006
Didi-Huberman Georges	"La imagen mariposa"	Mudito & Co.	Barcelona 2007
Didi-Huberman Georges	"Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes"	Adriana Hidalgo Editora.	Buenos Aires, 2008

Didi-Huberman Georges	"Ser cráneo"	Cuatro	Valladolid, 2009
Didi-Huberman Georges	"La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg"	Abada Editores	Madrid 2009
Eisenstein Serguei	"Charlie Chaplin"	Casimiro Libros	Madrid, 2010
Eliot T. S.	"La tierra baldía. Cuatro cuartetos y otros poemas. Poesía selecta (1909-1942"	Círculo de Lectores	Barcelona, 2001
Fages Jean- Baptiste	"Para comprender a Lacan"	Amorrutu editores	Buenos Aires, 2001
Finkielkraut Alain	"La derrota del pensamiento"	Anagrama	Barcelona, 2004
Földényi László	"Dostyevski lee a Hegel en Siberia y rompe a llorar"	Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores	Barcelona, 2006
Foster Hal	"El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo"	Akal	Madrid, 2001
Foucault Michel	"Nietzsche, Freud, Marx"	Editorial El Cielo por Asalto	Buenos Aires, 1995
Foucault Michel	"El orden del discurso"	Tusquets	Barcelona, 1999
Foucault Michel y Deleuze Gilles	"Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia"	Anagrama	Barcelona, 2005
Frankfurt Harry G	"On bullshit. Sobre la manipulación de la verdad"	Paidós	Barcelona, 2006
Gadamer Hans- Georg	"La actualidad de lo bello"	Paidós	Barcelona, 1999
Gambús Mercé, Tous Lorenzo y Suau Teodor	"Catedral de la eucaristía. Miquel Barceló y la capilla del Santísimo"	Catedral de Mallorca	Palma de Mallorca, 2007

Gómez Vicente	"El pensamiento estético de Theodor W. Adorno"	Cátedra Universidad de Valencia	Madrid, 1998
Habermas Jürgen	"Modernidad versus posmodernidad; recopilado en Pico Josep, Modernidad y posmodernidad"	Alianza editorial	Madrid, 1988
Hessel Stéphane	"¡Indignaos!"	Destino	Madrid, 2011
Huyssen Andreas	"Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo"	Adriana Hidalgo Editora	Buenos Aires, 2006
Huyssen Andreas	"Modernismo después de la posmodernidad"	Gedisa	Barcelona, 2011
Juncosa Enrique	"Miquel Barceló. Sentimiento del tiempo"	Editorial Síntesis	Madrid, 2004
Krauss Rosalind E.	"El inconsciente óptico"	Tecnos	Madrid, 1997
Krauss Rosalind E.	"La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos"	Alianza Forma	Madrid, 2009
Lacan Jacques	"El seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis"	Paidós	Lanús, 2008
Laclau Ernesto	"Debates y combates. Por un nuevo horizonte de la política"	Fondo de Cultura Económica	Buenos Aires, 2008
Leyte Arturo	"El arte, el terror y la muerte"	Abada Editores	Madrid, 2006
Lilla Mark	"El dios que no nació. Religión, política y el occidente moderno"	Debate	Madrid, 2010
Lyotard Jean-François	"La condición posmoderna"	Ediciones Cátedra	Madrid, 2008

Marzano Michela	"La muerte como espectáculo. La difusión de la violencia en Internet y sus implicaciones éticas"	Tusquets	Barcelona, 2010
Melot Michel	"Breve historia de la imagen"	Siruela	Madrid, 2010
Michon Pierre	"Vidas minúsculas"	Anagrama	Barcelona, 2002
Mouffe Chantal	"Prácticas artísticas y democracia agonística"	Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona	Barcelona, 2007
Nietzsche Friedrich	"Ecco Homo"	Alianza Editorial	Madrid, 2010
Pardo José Luis	"La intimidad"	Pre-Textos	Valencia, 1996
Perniola Mario	"La estética del siglo XX"	Antonio Machado Libros. La Balsa de la Medusa	Madrid, 2008
Pico Joseph	"Modernidad y posmodernidad"	Alianza editorial	Madrid, 1998
Platón	"La República o El Estado"	Espasa Calpe	Madrid, 1995
Pollock Griselda	"Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y el archivo"	Ensayos de arte Cátedra	Madrid, 2010
Ranciére Jacques	"Sobre políticas estéticas"	Universitat Autònoma de Barcelona.	Barcelona, 2005
Ranciére Jacques	"El inconsciente estético"	Editorial Del Estante	Buenos Aires, 2006
Ranciére Jacques	"En los bordes de lo político"	La Cebra.	Buenos Aires, 2007
Ranciére Jacques	"El reparto de lo sensible. Estética y política"	Lom Ediciones	Santiago de Chile, 2009
Ranciére Jacques	"El espectador emancipado"	Ellago Ediciones	Castellón, 2010

Rancière Jacques	"El destino de las imágenes"	Editorial Politopías	Editorial Politopías
Rancière Jacques	"Momentos políticos"	Editorial Clave Intelectual	Buenos Aires, 2011
Robbe-Grillet Alain	"Por qué me gusta Barthes"	Paidós	Barcelona, 2009
Rosset Clément	"Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión"	Tusquets	Barcelona, 1995
Rosset Clément	"Lejos de mí. Estudios sobre la identidad"	Marbot ediciones	Barcelona, 2007
Rosset Clément	"El objeto singular"	Sexto Piso	Madrid, 2007
Rosset Clément	"Fantasmagorías seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio"	Abada Ediciones	Madrid, 2008
Saramago José	"Ensayo sobre la ceguera"	Alfaguara	Madrid, 1996
Saramago José	"Caín"	Alfaguara	Madrid, 2009
Spivak Chakravorty Gayatri	"¿Pueden hablar los subalternos?"	MACBA	Barcelona 2009
Sontag Susan	"Ante el dolor de los demás"	Alfaguara	Madrid, 2007
Steiner George	"Presencias reales"	Destino	Madrid, 2001
Steiner George	"Los logócratas"	Debolsillo	Madrid, 2011
Stavrakakis Yanis	"Lacan y lo político"	Prometeo Libros. Universidad de La Plata	Buenos Aires, 2007
Subirats Eduardo	"La estrategia del espectáculo. Tres ensayos sobre Estética y Teoría crítica"	Ceandeac	Murcia, 2005
Tello Nerio	"Castoriadis y el imaginario social"	Campo de Ideas	Madrid, 2003

Tisseron Serge	"El misterio de la cámara lúcida"	Ediciones Universidad de Salamanca	Salamanca, 2000
Trías Eugenio	"La razón fronteriza"	Destino	Barcelona, 1991
Vasari Giorgio	"Vida de Miguel Ángel"	Visor Libros	Madrid, 1998
Villena de, Luis Antonio	"Miguel Ángel, el genio nocturno"	Seix Barral	Barcelona, 2005
V.V.A.A.	"El nuevo espectador"	Visor	Madrid, 1998
VV. AA.	"Alfredo Jaar. La política de las imágenes"	Metales Pesados	Santiago de Chile, 2008.
VV. AA.	"Arte, ideología y capitalismo"	Círculo de Bellas Artes	Madrid, 2008
VV. AA	"Walter Benjamin: Culturas de la imagen"	Eterna Cadencia Editora	Buenos Aires, 2010
Wajcman Gérard	"El objeto del siglo"	Amorrutu Editores	Buenos Aires, 2001
Wall Jeff	"Fotografía e inteligencia líquida"	GG Mínima	Barcelona, 2007
Warburg Aby	"El ritual de la serpiente"	Editorial Sexto Piso	Madrid, 2008
Warburg Aby	"Sandro Botticelli"	Casimiro Libros	Madrid, 2010
Wittgenstein Ludwig	"Filosofía. Secciones 86-93 del Big Typescript"	Editorial Cuadernos de Pensamiento	Oviedo, 2007
Zizek Slavoj	"En defensa de la intolerancia"	Editorial Sequitur	Madrid 2009

Artículos

Alonso Fernández Luis	"Barceló 93. La tentación tridimensional"	Reseña nº 248 Pág. 42	Madrid, marzo 1994
Amela Víctor-M	"Me gusta que me comparen con un asesino"	La Vanguardia	1-IV-1998
Antich Xavier	"Ver para mirar. De la imagen-control a la imagen-deseo"	Catálogo exposición "Cuerpo, mirada y huellas del siglo XX." (PP. 89-105)	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2007
Antolín E.	"Miquel Barceló. He renunciado mucho, pero a la pintura jamás"	El País	Madrid, 12-9-1999
Artículo sin firmar	"Palma de Mallorca. El último milagro de Miquel Barceló"	Revista Telva	1-III.2007
Baltasar Basilio	"El síndrome Barceló"	Lápiz nº 25. (PP. 6-8)	Madrid, mayo 1985
Barceló Miquel	"Escrito en el aire"	ABC Cultural (PP. 42-43)	Madrid, 2-10-1999
Barceló Miquel	"Conferencia pronunciada el 23 de octubre en la Universidad de Oviedo, la víspera de recibir el premio Príncipe de Asturias de las Artes 2003"		Oviedo, 2003
Bartolomé Martín	"Miquel Barceló"	Vardar nº 5 (PP. 10-13)	Madrid, mayo 1998
Bernadac Marie-Laure	"Entrevista a Barceló"	Diario de Mallorca	Mallorca, septiembre de 1995
Bonet J.M.	"El horizonte quimérico de Miquel Barceló"	El Europeo nº 17 (PP. 73-81)	Madrid, noviembre 1987
Buck-Morss Susan	"Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte"	La Balsa de la Medusa, nº 25 (PP 55-98).	Madrid 1993

Buck-Morss Susan	"Estudios visuales e imaginación global". Recopilado en "Estudios Visuales I. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización"	Estudios Visuales, Akal	Madrid, 2005
Buxaderas Sandra	"Si todo funciona es el final"	Publico.es	5-VI-2009
Calderón Manuel	"Barceló vuelve a la cueva"	La Razón	14-II-2008
Cuesta Montse	"Miquel Barceló. Detesto las modas"	Telva nº 568 (PP. 30-34)	Madrid, 1988
De Benito Emilio	"Almuerzo con Rodolfo Llinás; Si puedo explicar la subjetividad soy Dios"	El País (contraportada)	10 de octubre de 2009
Eco Umberto	"Un 'bloguero' llamado Saramago"	El País	6 de octubre de 2009
Fajardo José Manuel	"La embriaguez de la escritura (entrevista a Pierre Michon)"	Suplemento Babelia, El País (PP. 4-6)	22-08-09
Fernández-Cid M.	"Miquel Barceló expone sus paisajes lluviosos"	Cambio 16 nº 984 (PP. 100-102)	Madrid, 1-10-1990
Fernández Polanco Aurora	"Otro mundo es posible. ¿Qué puede el arte?"	Estudios Visuales. Nº 4 Cendeac	Murcia. Diciembre 2006
Frade Cristina	"Miquel Barceló. Triple cita con el penúltimo mito del arte español"	Descubrir el arte Nº 40	Madrid, Junio, 2002
Gallano Carmen	"De lo insabido que hace saber"	Texto <i>online</i> del Colegio de Psicoanálisis de Madrid.	www. colpsicoanalisis- madrid.com/textos. php
Gambús Mercé	"Artículo sin título"	Diario de Mallorca	Mallorca, 1-III-2009
Gaspar María Luisa	"Barceló, ceramista"	El Mundo	Madrid, 21-XI-2000
Gil Iñaqui	"Miquel Barceló"	La Revista de El Mundo. (PP. 38-41)	Madrid, 29-3-1998

Gutiérrez Chus	"Me celebro y me canto. El anacronismo como método"	Índex. MACBA	Barcelona, 2011
Halley Peter	"Después del arte"	Arte y Parte nº 24 (PP. 80-86)	Santander, diciembre 1999 y enero 2000
Juncosa Enrique	"Barceló, década de pintura"	Guadalimar. nº 127 (PP. 20-21)	Madrid, febrero/marzo 1995
Karmy B. Rodrigo	Potencia de las lenguas. La traducción como potencia de la Tocabilidad Absoluta	Artículo <i>online</i>	Universidad de Chile, 2011
Larrabeiti Gorka	"Barceló por Barceló. Comentarios del autor a la exposición El artista en su taller. Galleria Nazionale di Arte Moderna. Roma"	Cervantes Nº 4 (PP. 3-19).	Roma, 2003
Leyra Paloma	"Miquel Barceló. Milagro en la catedral"	Elle (PP. 181-186)	Madrid, 1-III-2007
López Matute J.M.	"Seguramente el arte es una forma de lucha contra la muerte"	El País. Pág.90	Madrid, 30-4-1995
Luna Joaquín	"Miquel Barceló"	Magazine de la Vanguardia (PP. 22-26)	Barcelona, 29-3-1998
Manresa Andreu	"No sé si tiene sentido crear una cosa que ya hizo otro"	El País	Madrid, 14-IV-2002
Manresa Andreu	"Barceló, la plenitud del artista"	El País (edición digital)	Madrid, 28-01-2007
Marín Karmentxu	"Miquel Barceló Pintor y escultor. Tengo mucha relación con los pulpos"	El País	Madrid, 1 de mayo de 2011
Mesquida Biel	"Barceló por los siglos de los siglos"	Magazine de La Razón	Madrid, 7-1-2007
Molina Foix Vicente	"Visita a la sala Barceló en Ginebra"	El País	Madrid, 6-XI-2008
Murillo E.	"Una mirada al centro de la tierra"	El Europeo nº 17 (PP. 89-98)	Madrid, noviembre 1989

Olivares Rosa	"Miquel Barceló. La pintura como tema"	Lápiz nº 47 (PP. 42-47)	Madrid, febrero 1998
Perniola Mario	"El futuro de una ilusión acción artística, comunicación, patafísica"	Archipiélago, Nº 79 (PP. 39-50)	Barcelona, 2007
Pita Elena	"Miquel Barceló. Las locuras de un genio"	La Revista de El Mundo, número 204 (online, sin paginar)	12-IX-1999
Power Kevin	"Los años ochenta. I Parte: El placer de pintar"	Ajoblanco Nº 46 (PP. 70-76)	Barcelona, noviembre 1992
Power Kevin	"El arte de los ochenta. La América postmoderna. II parte: La apropiación y el mundo de la imagen"	Ajoblanco Nº 49 (PP. 60-68)	Barcelona, febrero 1993
Power Kevin	"Réplica a Miquel Barceló"	El País	Madrid, 24-II-1992
Pulido Natividad	"En el ojo del tsunami de Barceló"	ABC	Madrid, 14-II-2008
Rancièrre Jacques	"Sobre los regímenes del arte y el escaso interés del concepto de modernidad"	Entrevista <i>online</i> recogida en el blog viktorgomez.blogspot.com	
Reboiras Ramón F.	"Estoy convirtiéndome en un monstruo"	Cambio 16 Nº 1213 (PP. 60-63)	Madrid, 20-2-1995
Ribas José	"Miquel Barceló"	Ajoblanco Nº 49 (PP. 36-51)	Barcelona (febrero) 1993
Rigalt Carmen	"Un día dejé de pintar por jugar con mi hija"	La Revista de El Mundo	Madrid, 3-III-1996.
Rubio Pilar	"Miquel Barceló, artista pintor"	Lápiz Nº 21 (PP. 25-30)	Madrid, diciembre 1984
Rodríguez Marcos Javier	"La pintura, como Drácula, nunca muere. Miquel Barceló y Alberto Manguel conversan sobre arte y literatura en el estudio parisiense del pintor"	El País	Madrid, 7-III-2011

Santos Félix	"Entrevista a Miquel Barceló. Para mí escribir es parte de la pintura"	Revista Aena Arte N° 22 PP. 59-67	-----
Samaniego F.	"Miquel Barceló experimenta en 250 dibujos"	El País	Madrid, 15-9-1999
Serra Catalina	"¿Arte para la política o política para el arte? Artículo"	El País	Madrid, 3-XII-2008
Sierra Cussó Marta	"Miquel Barceló. La pintura como obsesión"	Europa Viva N° 3 (PP. 72-76)	Madrid, julio 1985
Soldevilla Rafael	"Miquel Barceló"	Man N° 125 (PP. 40-44)	Madrid, marzo 1998
Valcárcel Medina Isidoro	Conferencia pronunciada en el CA2M (Móstoles) con motivo de la exposición "Antes que todo"	CA2M	Madrid 2010
Vallina Sonsoles	"Miquel Barceló. El genio visceral"	Marie Claire	Madrid, 1-III-2007
Zaya	"Miquel Barceló en Nueva York"	Diario 16. Suplemento Culturas, (edición <i>online</i> sin paginar).	Madrid, 3-X-1987

Capilla Barceló

Una propuesta para mirar

“Copyright (c) 2012 by Carmen Sabelete, bajo los términos de Creative Commons

Attribution-ShareAlike 3.0 license, <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>.”

