

Conversaciones subacuáticas de unas imágenes anfibia: lo que un asno desde la cruz le comenta a Cristo resucitado

Underwater conversations for amphibious images: what a donkey says from the cross to a crucified Christ

CARMEN SABALETE GIL *

RESUMEN

¿Existe alguna diferencia entre las imágenes artísticas y las no artísticas? ¿Se contemplan igual unas y otras? ¿El ojo dicta lo que ve? ¿El museo acoge todas estas preguntas? ¡Quién sabe! Los cuadros de crucifixiones y la capilla de la catedral de Palma de Miquel Barceló, imágenes acción-pensamiento, impulsan la duda. Caminan, miran y observan sobre la incertidumbre. Poéticas, desde sus márgenes y grietas, renuevan la imagen y nombran la ausencia sin agotarla.

PALABRAS CLAVE

Barceló. Capilla Catedral de Mallorca. Museo. Imagen. Medio icónico. Gesto.

ABSTRACT

Is there any difference between artistic and not artistic images? Will provide equal each other? Does the eye suggest what it sees? Does the museum host all these questions? Who knows! The pictures of crucifixions and the chapel of the Cathedral of Palma by Miquel Barceló, images action-thought, drive the doubt. Walk, watch and observe on the uncertainty. Poetics, from their margins and cracks, renew the image and name the absence without depleting it.

KEYWORDS

Barceló. Chapel of the Blessed (Palma Mallorca's Cathedral). Museum. Image. Iconic habitat. Sign. Clay. Picture.

* E-mail: carmen.sabalete@gmail.com

«¿Quién me salvará de tu belleza?»

Stendhal (dando voz a un enamorado Miguel A. Buonarotti)

Asistimos a un diálogo. No lo oímos bien, no nos llega con claridad. Somos los espectadores de la última fila. Agudizamos los sentidos... En él el asno crucificado de Santa Eulalia dei Catalani dice al Cristo de la capilla del Santísimo de la catedral de Palma de Mallorca: «Bien sabes que ocupo tu lugar. Que estos clavos que me torturan son tuyos, que esta muerte que me mata es la tuya. Sí, lo sé. También me



Fig. 1. «Asno crucificado» (técnica mixta). Miquel Barceló. Santa Eulalia dei Catalani. 1998.



Fig. 2. Detalle del panel central de la Capilla del Santísimo, de la Catedral de Palma de Mallorca (técnica mixta). Miquel Barceló. 2003.

pertenece este sacrificio. Y sé que carezco de voz, que la palabra me desconoce, que nunca podrá decirme ni darme significado. ¡Acaso lo tengo? Mi silencio es el del arte que abre espacio a lo indecible, a lo impensable, y que sin embargo sucede con la violenta exactitud de un mecanismo industrial ideado exclusivamente para ese fin. Porque hay hechos que minan el pensamiento como una bomba de racimo. Y si este mundo no me acoge ni interpreta, acógeme tú en el misterio del ser.» Cristo, libre de cruz, sobre un altar de cráneos y un pedestal sagrario, contesta, enmudecido, mirando hacia la derecha... (Figs. 1 y 2)

¿Qué tiene que ver este diálogo con nosotros? ¿Esta conversación imaginaria en la que uno emplea la palabra y el otro el silencio y el gesto, en la que la ubicación de los personajes no es la tradicional? Tal vez, aunque lo ignoremos, partici-

pamos en él en un ejercicio, si acaso imaginario o ficticio, pero profundamente humano y contradictorio. Y hoy más que nunca. Estamos ante una especie de banquete de la imagen hecha resto, desecho, y la palabra, herida, agotada en mancha. ¿O es una incipiente mancha que terminará siendo una imagen más, dentro de un código estético exasperante? ¿Puede tratarse, a estas alturas, de otro tipo de imagen? Es más ¿acaso existe diferencia entre las imágenes del arte y las que nos rodean? ¿De qué nos hablan este asno y este Cristo blanco tiza, que no deja de insuflar nuestra incertidumbre? Demasiadas preguntas para un comienzo. Pero interrogarse 'acerca de lo propio', como afirma Rancière, tal vez sea, en última instancia, una de las salidas más inteligentes para la comprensión actual del arte. Y, en ese sentido, cuestionarse acerca de las formas de percepción es replantearse el modo de comprender, pensar y situarse ante el mundo. «La casa del filósofo siempre está en algún lugar en el cruce de las casas de los demás»¹. Lo mismo que el arte, siempre a caballo entre lo real y lo imaginario, lo que es y lo que no es, lo expresable y lo indecible, nosotros y los otros... Porque si algo puede enseñarnos el arte contemporáneo, una vez libre de los esfuerzos por reencontrarse, es que la casa propia no existe, como bien supo ver el mismo Rancière. Y 'fuera de casa', en un combate cuerpo a cuerpo, transgrediendo el ring-límite entre objeto-sujeto, Barceló boxea con las imágenes. El arte, en fin, como una teoría del mundo, una metáfora móvil del universo, como él dice.

1. PRIMER ASALTO: LAS IMÁGENES OTRAS

Pero ¿dónde es dónde? como sugiere Mieke Bal. ¿Desde dónde formulamos las preguntas anteriores? Chantal Maillard escribe: «Mantenerse en superficie. Para sobrevivir. Ahuyentando imágenes como si fuesen osos merodeando en torno a los despojos. Osos que bajan de las montañas o que vienen de las estepas heladas para alimentarse de pasado. Las sobras de los vivos, los que saben vivir en superficie, los que pueden, aún.»²

Así que se trata de osos merodeando en los cubos de basura... ¿Y qué hacemos con un asno clavado en la cruz de Cristo? ¿A qué nos conmina el elenco de peces y frutos de la capilla de Palma? Nuestro mundo se mueve a sus anchas en la superficie, en ese espacio enorme, estilo colonia de bungalows, que ha sabido salvaguardar para sí mismo la comodidad mediante una sola palabra: 'poder' (acaso el último subterfugio, el último reino; el poder que da la capacidad de elegir). Y no olvidemos que el poder siempre es violento. Un espacio donde el buen vivir,

¹ RANCIÈRE, Jacques. *El inconsciente estético*. Del Estante. Buenos Aires, Argentina, 2006, pág. 7.

² MAILLARD, Chantal. *Husos. Notas al margen*. Pre-Textos. Valencia, 2006, pág. 12.

sumamente bello como lo entiende Michaud, campa en una cerrazón de la mirada y la conciencia. ¡Y adiós osos olisqueando los cubos de basura tras nuestros restos de comida! ¡Adiós imágenes que impelen a cuestionarse el estado de las cosas y de uno mismo! Porque estar rodeado de imágenes no significa ver y, mucho menos, mirar, contemplar. En esta colonia prefabricada entra Google, la televisión, la publicidad en un movimiento sísmico continuo que, sin embargo, es incapaz de movernos un ápice. ¿Por qué? ¿Son reales las imágenes que nos llegan? ¿Existen en un 'afuera', en una otredad, que no sea la de la pantalla o nuestro sempiterno reflejo en el brillo ostentoso de los escaparates de diseño? Algo así se cuestiona Fernández-Polanco cuando duda de que los medios de comunicación puedan realmente trasladarnos lo que ocurre, hacérselo llegar. Y hay que reconocerlo... ¡Qué hermosas son las imágenes de la superficie! ¡Qué vacías de dolor! Porque de igual forma que Rancière ha sabido ver que el desastre de las Torres Gemelas y el atentado de Madrid (y tantos otros) desmienten el triunfo de Occidente, el fin de la historia y la liquidación de la Modernidad, sus imágenes no dejan de pertenecer al elenco visual que nos envuelve (¿o devora?). El dolor real de las víctimas se confunde —tras las pantallas que lo proyectan— con el de los protagonistas de una película. Tal vez no sean las imágenes las que han cobrado un plus de ficticidad o irrealidad, pero nuestro visionado sí ha terminado por ser el mismo y éste las transmuta en 'imágenes de plástico', irreales y ahuecadas de significación propia, del hecho que debieran denunciar y comunicar; nuestra cultura es tan visual que engulle las imágenes reales en un solipsismo fantasmagórico, neutralizando su poso cruento de realidad, su registro de experiencia. ¿No es extraño, por ejemplo, que las fotografías de desarraigados —sin retocar y con sus propios atuendos— realizadas por Pierre Gonnord nos recuerden a los filósofos de Velázquez y Ribera y puedan suplantarlos tirando del carácter ilusionista de la pintura? ¿Qué trampa insinúan? ¿Qué ojo está cansado de ver? ¿Qué belleza es ésta que confunde? ¡Oh, quién nos salvará de esta belleza que amamos? (Fig. 3)

Por eso, tal vez tengamos que bajar al interior de las imágenes, trastocándolas y trastornándonos, para descarnar esa belleza, para poder verlas y sentirlas. Así, Chantal Maillard nos recuerda que los gritos siempre suceden abajo: «Abajo, abajo llora. (...). Y el grito, abajo. La punzada al descender, cada vez que se desciende (...). Y la punzada adentra, empuja en el adentro.»³ Y Miquel Barceló rastreando las sombras, empeñado en bucear profundo, en sumergir una catedral bajo el mar, en ir a la raíz de las imágenes en sus crucifixiones, en un ejercicio concentrado que tiene mucho de rebeldía, de trabajar sin doblez ni trampa. «Vincenzo, todo tiene que ser franco»⁴, le dijo al ceramista Santoriello al abordar la capilla de

³ MAILLARD, Chantal. *Op. Cit.*, pág. 18.

⁴ BARCELÓ, Miquel. *La catedral bajo el mar*. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2005, pág. 14.

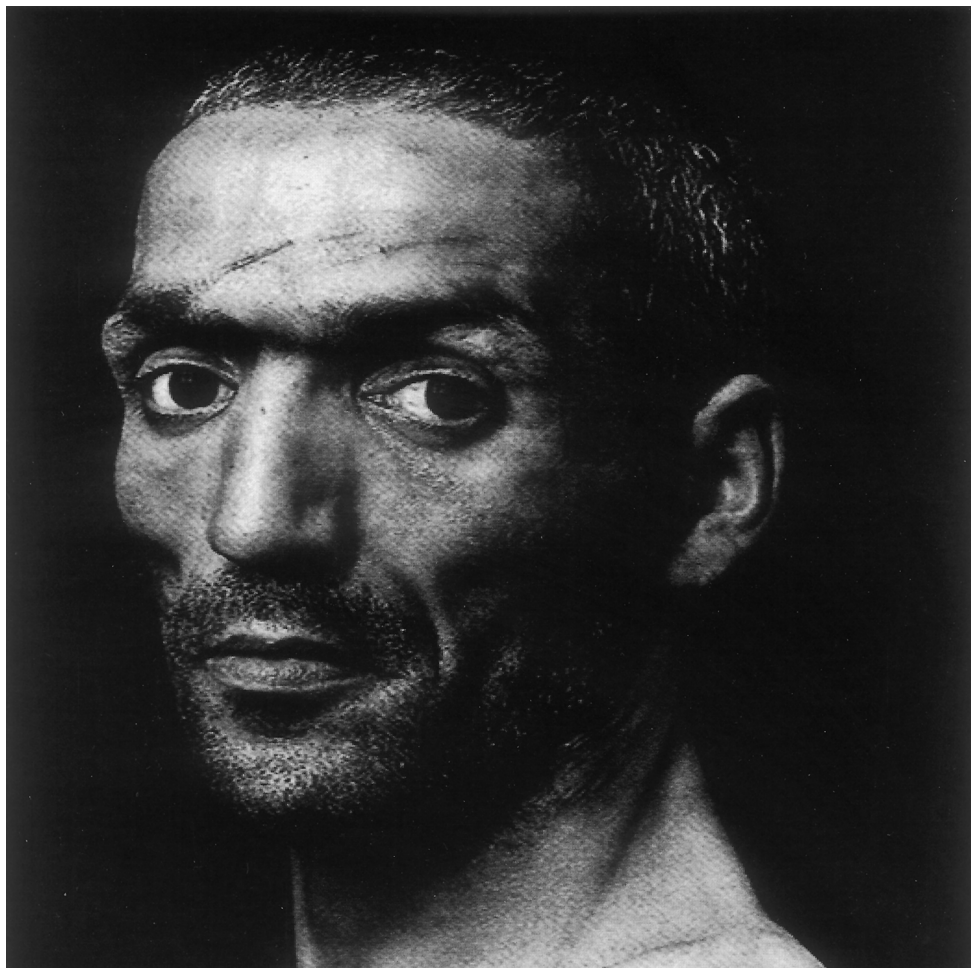


Fig. 3. «Alí» (fotografía). Pierre Gonnord, 2006.

Palma. Pero ¿es así? ¿Qué cuota de verdad poseen estas imágenes? ¿Hacia dónde miran? ¿Acaso descubren las huellas de esas punzadas? Miremos... Cuatro arpones desperdigados, algunos con cebos, en el panel de la izquierda; cuatro cuchillos clavados en diversos panes y frutas en el panel de la derecha; y cinco llagas en el Cristo del panel central. (Figs. 4 y 5) Arpones y cuchillos que horadan la superficie cerámica; armas blancas como la lanza de Longinos, que —lo mismo que a Cristo, los panes, peces y frutos— rasgan la imagen y la dotan de fuerza, violentándola. Armas blancas que denuncian que aún sangran las heridas de las víctimas, que su sangre sacrificial —como el vino en las bodas de Caná que se de-



Fig. 4. Detalle del panel izquierdo de la Capilla del Santísimo, de la Catedral de Palma de Mallorca (técnica mixta). Miquel Barceló. 2003.

rrama de las ánforas de la capilla—, sigue manando hoy, eso sí, transfigurada en una breve reseña de periódico que habla de muertos —esas cifras lejanas de imágenes excesivamente cercanas— sobre la que dejamos la mancha de nuestro desayuno. Esa misma mancha, tan idéntica —por humana— a la que el artista deja en la piel de sus lienzos, de su cerámica... Registro de vida. Abrupta obscenidad del ser y vivir sin más que se corresponde con ese deseo de no esconder nada, como el mismo Santoriello dice: «En este trabajo ni Miquel ni yo hemos ocultado nada. Todo lo que se ve en nuestro trabajo es auténtico. Nada ha sido manipulado artificialmente»⁵. ¿Nada artificial en un mundo donde la imagen es sinónimo de artificio, donde el arte antes que nada es *illusio*?... Porque Miquel Barceló se em-

⁵ BARCELÓ, Miquel. *Op. Cit.*, pág. 14.

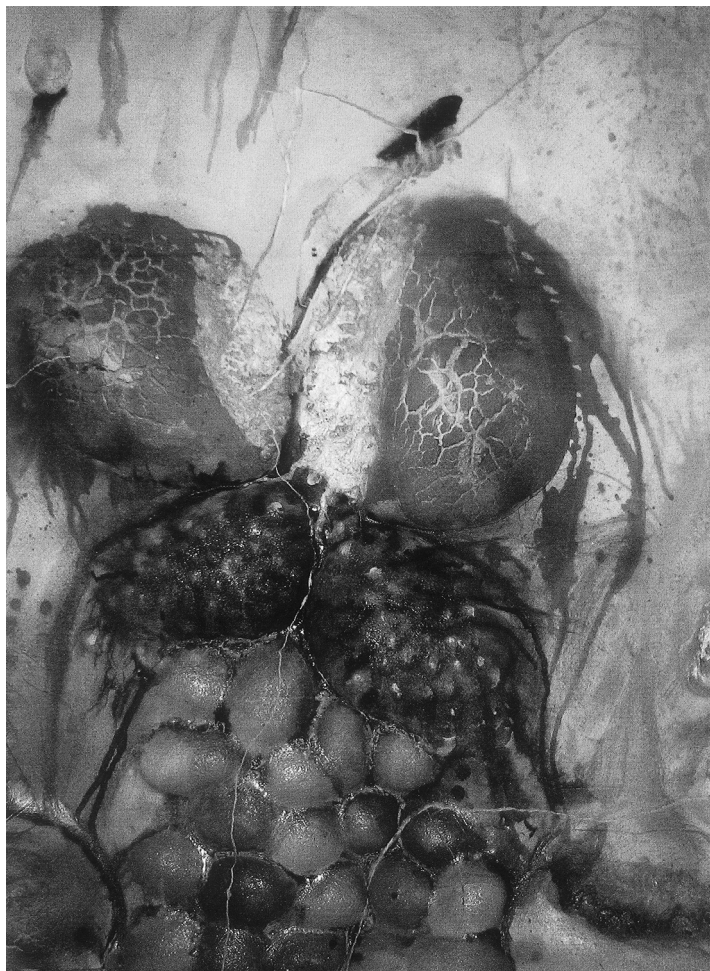


Fig. 5. Detalle del panel derecho de la Capilla del Santísimo, de la Catedral de Palma de Mallorca (técnica mixta). Miquel Barceló. 2003.

peñará en que nada hay de político en esto como afirma en el documental *Mar de fang*, pero ¿qué imagen no es política hoy en día?, ¿se puede ser franco sin tomar partido? Xavier Antich nos recuerda: «Todo conocimiento, como toda representación, es político»⁶, y ya desde Aristóteles sabemos que ver es poseer lo que se ve,

⁶ ANTICH, Xavier. *Ver para mirar. De la imagen-control a la imagen-deseo*, págs. 89-105, pág. 97. Catálogo de la exposición *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*, Fernández Polanco Aurora. MNCARS. Madrid, 2007.

apoderarse de ello, y con Derrida que mirar lleva implícito cierto pensamiento impuesto. Y si es así, ¿cómo van a estar libres las imágenes? Unas imágenes que además surgen con la guerra de Irak como escenario de fondo; una guerra que sólo es la primera capa de cebolla —imagen de la iconografía barceloniana— de tantos y tantos conflictos. «No es el tema, no es una obra que hable de la guerra; es el tema de la arcilla y el mundo. Pero fatalmente será una obra hecha en tiempo de guerra. De todos modos, siempre hay una guerra, pero en ésta hay cientos de televisiones y periodistas. Pero al mismo tiempo que esta guerra y su sombra, sigue habiendo guerra en Chechenia, en Palestina, el Congo, África, en tres, cuatro o cinco lugares»⁷, señala. «¿Acaso el ruido del mundo es tan cacofónico que sofoca el mío? ¡Sólo pido una persona! Con una persona que viniera en mi ayuda sería suficiente»⁸, pregunta Achak, uno de los Niños Perdidos de Sudán. ¿Lo oímos? De nuevo el poder y su sombra que quema. Sigamos buceando...

Acaso ese bajar al fondo tenga que ver con la pretensión bressoniana de buscar todo «lo que ocurre en las juntas»⁹; se tratará entonces de levantar el velo al monoteísmo icónico de nuestra sociedad contraponiendo las «(...) cosas que todavía no han sido contrapuestas y que no parecían predispuestas a serlo»¹⁰. ¿Quién no recuerda al viejo Lautreamont en estas palabras? ¿Aún estamos así? ¿Estaremos siempre así para ver y sentir? ¿Qué juntas —grietas— son esas que precisamos para comprender? Porque si se trata de indagar lo que ocurre delante y detrás de la imagen para verla mejor (nunca completa), habrá que asomarse a las resquebrajaduras donde se pierde. Y estas grietas —como los agujeros— aparecen desde los ochenta en los cuadros de Barceló. Los agujeros como lo único púdico y honesto que puede pintarse cuando las extremas condiciones climáticas de África y las personales permiten un único gesto, conciso. Unas fisuras nada inocentes, según él mismo: «También estaba la idea de la grieta que divide. Pensaba que los agujeros y las grietas son como injurias a la pintura... Como destrozarse un cuadro o como matar la pintura. Empecé a utilizar esta idea como imagen»¹¹. Y ¿no son una injuria estas pinturas para sus predecesoras?, ¿no asesinan su modelo icónico?, ¿no dice Barceló que la capilla es una especie de atraco o asalto? «Una cuchillada, un tiro, una explosión tienen el mismo efecto»¹². ¿Qué significa esto? Atracar es asaltar con propósito de robo, apropiarse violentamente de

⁷ ORTÁS, Luis y TORRES, Agustí. *Documental Mar de fang. Miquel Barceló a la Seu de Mallorca*. Producciones La Periférica. Palma de Mallorca, 2008.

⁸ EGGERS, Dave. *Qué es el qué*. Literatura Mondadori. Barcelona, 2008, pág. 168.

⁹ DIDI-HUBERMAN, George. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Piadós. Barcelona, 2004, pág. 201.

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, George. *Op. Cit.*, pág. 201.

¹¹ JUNCOSA, Enrique. *Miquel Barceló, sentimiento del tiempo*. Editorial Síntesis. Madrid, 2004, pág. 70.

¹² ORTÁS, Luis, y TORRES, Agustí. *Op. Cit.*

lo ajeno. Así que esta capilla y estos cuadros no son sino ojo con mayúsculas: enfatizan el poder inherente a ver. Pero, quién sabe, acaso ese poder pase en este caso por insuflar una visión originaria, cruda —violenta por su diferencia— en su propia exposición al mundo (ese asesinato en sí de lo que podría ser, como dice Rosset). Un atraco que asfixia la imagen, llevándola a su fondo de fango e incertidumbre, a esa flaqueza inherente —esa descodificación— que la fortalece y carga de energía; la desentumece. Imágenes cruentas, crudas, sin cocinar ni domesticar por el *environment* mediático. En 1990 Barceló escribía: «Voy a decir las cosas muy directamente, casi con crudeza, porque no hay por el momento, otra manera de decirlas»¹³.

Y hoy, en 2008, tampoco hay otra forma de expresarlas. Nuestras imágenes son incómodas, molestas, porque no ‘avisan de lo que traen’. Inesperadas en sí mismas, hallan en una revuelta virulenta contra lo preestablecido su plus de actualidad; contra la inmovilidad del fetiche, esa congelación de la imagen (que conlleva la del ojo que mira —y por ende la del pensamiento-) como lo define Lacan, son pura acción: guardan en su piel rastros de un proceso creativo plenamente activo, abierto al azar, a la «la incertidumbre de la elección»¹⁴, como dice Barceló. De ahí que puedan actualizar una puesta en escena, renovar el lenguaje visual de un hecho mil veces contemplado y, por eso mismo, desvirtuado, empobrecido de significado (no sólo ontológico sino también icónico). Y es que sustituir a Cristo por un asno supone desvestir a la imagen en dos sentidos. En primer lugar de los ‘ropajes convencionales’, de la forma de representación en sí misma, y en segundo lugar de las miradas sosegadas y autocomplacientes implícitas a ella; en definitiva, desnudarla de los estereotipos del modelo icónico y de los usos y costumbres que su código visual generaba. Por eso, este desnudamiento tiene mucho de limpia de estratos. No para llegar a una imagen real, que tal vez no exista (¿acaso no son reales las imágenes que nos rodean?), sino para acceder a otra forma de mirar; para diferenciar entre los diversos valores de uso e intercambio que hacemos. ¡El arte dándonos pistas de cómo manejar la balanza? Y no sólo eso, paradójicamente, nos hallamos ante una limpia de estratos que parte de su acumulación: «Siempre pensaba que tiene que ser un proceso de depuración, y lo sigo pensando. Es un trabajo muy largo, el trabajo de pintor. (...). La pintura es algo muy arduo, no sé, como la gran novela del siglo XIX, supongo. Sobre todo la pintura que me gusta a mí, que supongo que se hace por estratos y por acumulación de experiencias»¹⁵. Una acumulación de experiencias que se corresponde, en el plano formal, con la superposición matérica: «En mis cuadros pocas veces la imagen, digamos de

¹³ BARCELÓ, Miquel. *Cuadernos de África*. Galaxia Gutenberg. Madrid, 2004, pág. 40.

¹⁴ BARCELÓ, Miquel. *Cuadernos de África. Op. Cit.*, pág. 117.

¹⁵ SANTOS, Félix. «Entrevista Miquel Barceló. Para mí escribir es parte de la pintura». Revista *AENA Arte* n.º 22, verano 2007, págs. 59-67, pág. 66.

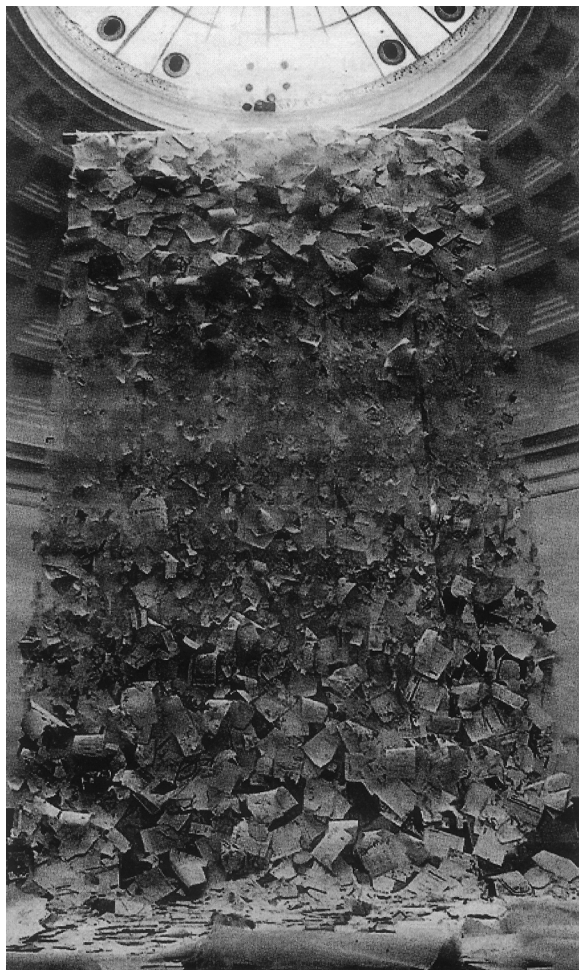


Fig. 6. «Home: a chant» (técnica mixta). Elena del Rivero, 2006.

superficie, está hecha directamente sobre la tela en blanco. Casi siempre se parece más a un juego de cartas con el as encima, que esconde, sin embargo, todo el juego de sietes y ochos y nueves»¹⁶. Acumulación de estratos, experiencias. Poso de fragmentos, desechos. De emociones des-hechas, como las de las víctimas del 11-S. Miles de papeles, cartas, de palabras que se colaron por la puerta de un domicilio cercano a la zona, el de la artista Elena del Rivero. Con ellos le-

¹⁶ BARCELÓ, Miquel. *Cuadernos de África. Op. Cit.*, pág. 131.



Fig. 7. Detalle del panel izquierdo de la Capilla del Santísimo, de la Catedral de Palma de Mallorca (técnica mixta). Miquel Barceló. 2003.

vantó una gran ola, *Home: a chant*. Para vivir, para curarse, como dijo. Olas de ausencia, olas de violencia. La ola de la capilla. (Figs. 6 y 7)

El asno en la cruz, los peces luchando en la capilla con sus bocas abiertas, enfebrecidos, los frutos explotando de vida y entrega —metáforas de las llagas de Cristo y de esas bocas asesinas—, las grietas mismas de la cerámica —las venas de un organismo vivo— quiebran la mirada, indican la sombra, los intersticios entre los que se abre paso lo imaginario mostrando la fractura entre lo real y lo que

vemos, entre la imagen impuesta y apriorística, que se adelanta incluso al mismo ojo (hinchida de significado en su autodeterminismo icónico), y lo que la mirada, en un giro sorpresivo y rebelde, puede descubrir. Por ejemplo, toda la información vetada. Por ejemplo, su ser atormentado de fragmento, de fisura... Sí, la mirada —y en última instancia el ojo— se quiebra y va siempre a la deriva cuando se separa del ver institucionalizado, ahito de poder y defensas. Un ir a la deriva en el que la imagen se deja inundar y avasallar por lo desconocido, por los flecos de las historias marginales que nunca recoge el relato oficial ni llega a esos bungalows. ¿Cómo si no iba a ser en una imagen acción? Barceló decía por 1994: «Temas míos: las afueras, la periferia, el torbellino, la sopa, la arena (la plaza), los márgenes, *ad-marginem*.»¹⁷. Y es que como Didi-Huberman supo ver acerca de la construcción de la historia relejendo a Foucault, el *environment* icónico actual se levanta sobre lagunas visuales que no afloran y que van formando ese poso-lodo, ese volumen de estratos soterrado que termina filtrándose por esas grietas, por estas imágenes guillotina —heridas por arpones y cuchillos, por la propia forma que recogen— que son *Somalia 92*, el *Cristo-raíz* o la misma capilla de Palma. Imágenes que se rasgan a sí mismas permitiendo que aflore en el espectador esa 'duda saludable' anunciada también por Didi-Huberman entre lo 'real histórico' y la 'escritura historiada', entre lo visto y lo no mostrado. Imágenes que 'se agrietan' abriendo una distancia enamorada, febril, entre lo que representan y la forma misma de representación. ¿Cómo es posible? ¡Ah, «sólo belleza insensata»¹⁸ diría Barceló!

Y así tal vez sea en esta distancia quebrada entre la imagen, como referente o forma de algo, y su capacidad para mostrarlo donde radique una de las diferencias, si acaso existen, entre una imagen no artística y una artística, porque esa distancia-grieta sólo puede darse cuando se duda, se piensa. Porque no puede llenarse ni obviarse. ¿Las imágenes de nuestro mundo activan nuestro pensamiento y, sobre todo, nos hacen dudar de él? Porque ya no se trata sólo de pensar sino de dudar de lo que se piensa, de atracar nuestras bases, sabedores de los resquicios que el pensamiento global encuentra para autoimponerse, sabedores con Foucault que todo es una reinterpretación.

Pero ¿qué significa ser una imagen pensamiento? Lejos de la imagen-velo o imagen-espejo que señala Didi-Huberman, idéntica al fetiche, y que sólo obedece a una imagen de sí misma que no cesa de exponerse incluso cuando anuncia algo diferente (típico del sistema de producción posindustrial), la imagen pensamiento incita a dudar, a discernir. ¿Por qué? Por la misma acción que recoge, por esa

¹⁷ BARCELÓ, Miquel. *Cuadernos de África. Op. Cit.*, pág. 118.

¹⁸ SUBIRÓS, Pep. *Miquel, Barceló. Regreso de África*. Catálogo de la exposición Miquel Barceló 1987-1997. MACBA. Barcelona, 1998. PP. 10-29, pág. 27.

huella del proceso creativo que sigue activa en ella, trastocada en esas fracturas que muestra en su ser objeto —fruto de ese pensamiento acción que se impone a una naturaleza pasiva según Rancière—. Sí, estas imágenes poseen esa ‘carga de pensamiento’ que el filósofo francés señala en la revolución estética, y aun insertas en un determinado discurso, no se someten sino que lo demuelen dentro de sí. Barceló escribe: «Mi pintura fabrica ideas, luego las barre y se depositan en torno al cuadro por el suelo, con las colillas y las mondaduras de naranja. Lo que hace que la pintura se aguante no son las ideas sino otra cosa, algo así como una especie de gran idea definitiva, indecible. Lo que hace falta es demolerla en el momento en que podría verbalizarse. Antes de ser dicha, antes de hacerse sistema»¹⁹. Pero ¿demolerla cómo? Gracias a su propia incongruencia, su carácter ficticio, liberan precisamente no un halo irreal, sino un efecto de realidad que somete a juicio lo real de la propia realidad. Un efecto que afrenta lo incomprensible; sí, lo imaginario, lo ficticio al fin y al cabo, puede señalar el falso ensamblaje entre la realidad vista y su carga de ‘positividad’ o vida. ¡Tanta y tanta herrumbre! Si lo real es el carácter orgánico, en estado crudo siguiendo a Rosset (sin domesticar por la mirada ni el discurso), de los hechos, lo que sucede sin más..., ¿qué carga de este carácter posee la realidad que vivimos? ¿y cuánto de esa carga nos acercan las imágenes del *environment*? ¿No actúan, así, como un agente colonizador al dejar al otro fuera clasificándolo precisamente como ‘otro’?

La imagen pensamiento, impura y bastarda, encuentra en su propia impureza, en esa duda que mancha, un subterfugio al código. ¡Oh, cómo nos gusta mancharnos! Porque para saber es imprescindible la impureza, como indica Didi Huberman, dado que sin pasar por las capacidades sensibles —nunca exentas de ensuciarlos— no podemos aprender ni conocer según Aristóteles, o al menos no se nos convence (hijos de santo Tomás, hemos de introducir el dedo en la llaga...). Porque es imposible la pureza en la pintura, como dice Juncosa, porque no la deseamos aquí, en estas imágenes que se ensucian abrazando la otredad. Porque la acción es mancha, signo, palabra y —cuando está de más— silencio herido, roto, ante la realidad que nos supera. Mancha que precipita una voz polisémica, tal vez atroz pero nunca restrictiva, ¡pura metáfora que resuena con un eco eterno! Sí, el asno en la cruz es *Cristo-raíz*, es el burrito de la entrada en Jerusalén, el animal sacrificial del animismo de los dogones, es *Somalia 92*, la carne del mercado que Barceló desperdiga por el taller para basarse en ella, la naturaleza salvaje de su infancia en Felanitx. Metáfora de la ausencia, del hacer artístico. Y así también la mano de Barceló, que deja su huella en la capilla y el cuadro, acoge en su impronta al hombre que pinta en las cuevas prehistóricas, a la termita y el ciempiés africanos que horadan el lienzo, al artesano renacentista que se sueña artista e im-

¹⁹ BARCELÓ, Miquel. *Cuadernos de África. Op. Cit.*, pág. 46.



Fig. 8. «Cristo-radice» (técnica mixta). Miquel Barceló. Santa Eulalia dei Catalani. 1998.

prime su sello de orfebre en sus cacharros, a ese Dios que siempre se evade y que jugueteó con el barro... (Figs. 8 y 9)

Y así que, de esa mano múltiple, surjan estas imágenes sabotaje que fuerzan al ojo a mirar enajenado, apostando por esa definición schelliana del arte como un espíritu apátrida y fuera de sí que busca su manifestación en una materia que se le opone. ¿Qué otra cosa si no es el pensamiento en el arte para Rancière? Pensamiento —profuso— que —erotizado por la naturaleza y la materia en la que se vuelca— incita todo un combate con el yo que desnuda a la imagen artística de la

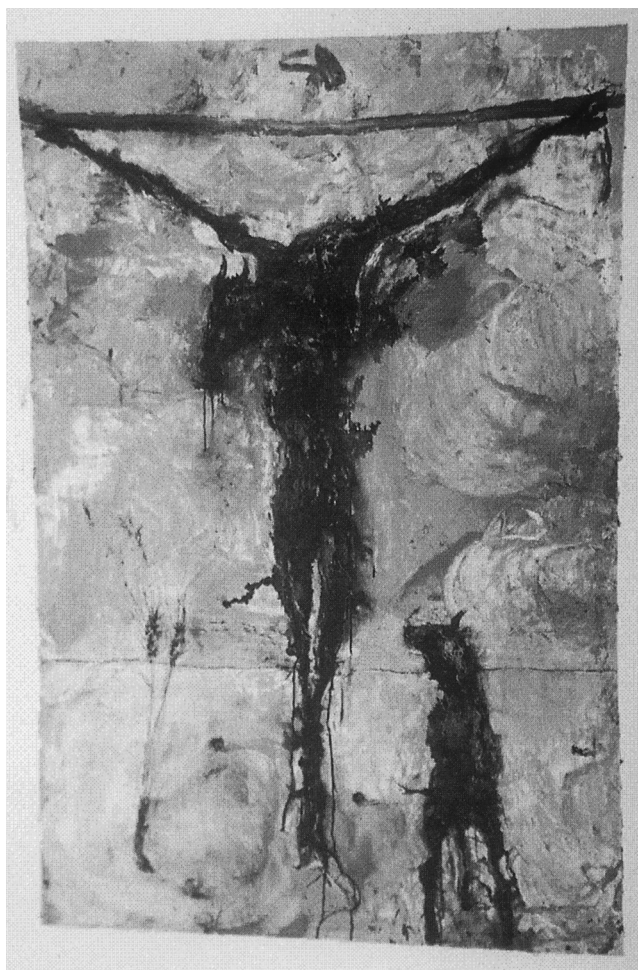


Fig. 9. «Somalia 92» (técnica mixta). Miquel Barceló, 1992.

sobreabundancia expositiva de sí misma. Una lucha a muerte como el del pulpo y la anguila del panel izquierdo de la capilla; un estrangulamiento de personalidades que terminarán perdiéndose en una máscara sin rostro más de la cueva de al lado, donde el aglutinamiento barroco de formas insinúa la imposibilidad de conocer ese rostro último, primigenio de ser, del Cristo callado que aparta sus ojos —ese «silencio con el que toda mirada mira»²⁰, en palabras de Antich—. (Fig. 10) ¡Qué lejos

²⁰ ANTICH, Xavier. *Op. Cit.*, pág. 100.



Fig. 10. Detalle del panel derecho de la Capilla del Santísimo, de la Catedral de Palma de Mallorca (técnica mixta). Miquel Barceló. 2003.

este silencio de la interesada palabra publicitaria que siempre acompaña a la imagen audiovisual! Y qué cercano a la poesía, a esa palabra precisa y única —sintética como estas imágenes—. «La poesía siempre me ha parecido que era el quehacer más cercano al mío, más incluso que el de la gente que trabaja con la imagen. Los pintores y los poetas trabajamos casi con lo mismo (...)»²¹, explica Barceló. No es extraño que ocurra así cuando la *poiesis* señala el paso del no ser al ser (una fractura también entre dos potencias), cuando el *poietai* es el creador de vida (ese gesto artesano que modela el barro, la cerámica-palabra-idea). Y Barceló, aquí, de nuevo removiendo la pintura y las ideas: «Para mí, pintar, trabajar la

²¹ SANTOS, Félix. *Op. Cit.*, pág. 59.

arcilla, esculpir el yeso y escribir es lo mismo. La escritura también es una técnica pictórica porque me sirve para explorar cosas donde no podría llegar de otra forma»²². Explorar, dudar, en busca de la imagen concisa, del gesto que concentre todo el pulso creativo y el pensamiento. «Expresar lo máximo con lo mínimo. Hacer un pez con una sola pincelada (...). Sería extraordinario hacerlo con una mano gigante, extraordinario para ver, vivir y sentir»²³, dice acerca de la capilla. Y Chantal Maillard, en un eco maravilloso, corrobora: «¡Aspiro a la pobreza extrema del entendimiento!»²⁴ ¿Cómo si no? ¿No es esta pobreza la concisión de estas imágenes sintéticas, extremas? ¿No es esta pobreza de entendimiento una especie del 'momento pregnante' que señala Rancière, una comunión profunda entre acción y significación? ¿Y qué si no es el poema, metáfora-ánfora de la vida y del sentir humano? El poeta Yu Chi-Hwan escribe:

«¡El cosmos es pensar!
En un rincón del infinito se instala una pequeña red
plateada
un pescador silencioso que protege un diminuto
pensamiento de brillantes escamas»²⁵

Silencio, poesía... Imágenes que echan las redes. Nosotros, los peces. Ese Cristo con un prurito humano (psoriasis de materia acumulada, memoria del tiempo, como dice Barceló), que el artista hizo a su escala (este demiurgo adolescente...), que no nos mira, que nos deja en suspense... ¡Qué bello en su gesto! ¡Qué doloroso! ¿De qué se evade cuando aparta el rostro? ¿Qué indica ese negar la mirada directa, del tú a tú? ¿No es este mismo gesto entre el espectador y él una fisura? ¿No es acaso una imagen que no pretende ser total, sino que se reconoce en el resto, la fractura? Tal vez su gesto concentre el deseo de estas imágenes, ese alejamiento del prototipo que evidencia «la catástrofe del saber insoportable, del saber que obliga a apartarse del mundo de lo visible»²⁶. Tal vez abra así de nuevo un espacio descentrado, propicio al encuentro entre diferencias e identidades. Tal vez apartando su mirada, no cerrándola en un tú a tú concreto, incite la participación del espectador. Porque en esta capilla, cuya temática oficial es la multiplicación de los panes y los peces y las bodas de Caná, faltan precisamente los fieles que participaron en ambos banquetes. ¿Quién sacia su hambre con el 'pan de vida' de estas pinturas? ¿Quién es el invitado? ¿No puede ser acaso el propio pensamiento del espectador? ¿No puede ser una forma de propiciar una contem-

²² SANTOS, Félix. *Op. Cit.*, pág. 59.

²³ ORTÁS, Luis y TORRES, Agustí. *Op. Cit.*

²⁴ MAILLARD, Chantal. *Op. Cit.*, pág. 10.

²⁵ CHI.HWAN YU. *Imágenes del tiempo*. Editorial Verbum. Madrid, 2005. Poema Telaraña, pág. 72.

²⁶ RANCIÈRE, Jacques. *Op. Cit.*, pág. 34.

plación activa en el juego del arte? ¡Cuánto poder demuestra la imagen artística en esta elipsis evocadora! ¡Cuánto poder tienen estas imágenes que llevan a la mirada a dejar de ser ese ojo que recibe, para ser ojo que indaga y piensa! Un ojo arpón capaz de secuestrar.

2. SEGUNDO ASALTO: LA MIRADA ARPÓN

«A quien mire el mundo de modo racional, el mundo lo mirará de modo racional»²⁷, dice Hegel. «Nadie mira desde el espejo»²⁸, contesta Dostoyevski. Y ¿nosotros? Nosotros seguimos detrás de nuestra Moby Dick visual (eternamente como el capitán Ahab...). Y estamos cansados de la carga de racionalidad de todo lo que nos mira y miramos, cansados de que el espejo nos devuelva nuestra mirada ignorante y jerárquica. Porque no se nos ha herido de muerte pero, desde que nos dimos contra la bronca crudeza de este mundo, se empeñaron en que necesitamos de la ortopedia para ver. Y nos han dejado estrábicos. ¡Ignoran que nuestra Moby Dick es lo único que tenemos? ¿Qué las imágenes que nos rodean son, sin más, 'lo que hay'? Por eso hemos de agotarlas del todo, bajar a su fondo, para ver, para dotar de legibilidad al mundo. Pero ¿qué clase de mirada es ésta capaz de adentrarse en las profundidades? Földényi escribe: «Tratamos de escrutarnos; nuestra mirada se clavará en un ojo extraño que, sin embargo, mira sin vida a la nada. No sólo no mira hacia fuera, sino que tampoco hacia dentro. Está muerto, rígido, y para colmo, si lo miramos fijamente, es fantasmal. Sin embargo no podemos desprendernos de la idea de que vive; al mismo tiempo, nuestro saber no coincide con nuestra visión. Tratamos de captar la mirada de nuestro ojo y vivimos, en cambio, el fracaso de nuestro saber»²⁹. Nuestro ojo mira sin vida a la nada, sí. Porque no se puede escrutar la realidad si no se está despierto, sin ejercer la propia función sabiendo que se realiza. Y para eso hay que reconocerse parte de un contexto concreto que no deja de modelar en cierta medida la forma en que se ve. De ahí que ese mirar no sea limpio, ni inocente, sino que esté predeterminado. Pero hay más. Mirar con vida significa que se aporta algo a dicha vida a pesar de la participación en el juego-discurso, a pesar de seguir las mismas pautas que se desdeñan. Sólo así el ojo es capaz de arremeter contra el montaje artificial de lo que se nos da a ver, eso que tanto ansiaba Kracaver. Sólo así, tal vez, adentrándose por las fisuras de ese montaje, manchándose de vida y soltando vida a su vez, sea capaz de comprender lo que le rodea. Ojo arpón, violento, capaz de se-

²⁷ FÖLDÉNYI, László. *Dostoyevski lee a Hegel en Siberia y rompe a llorar*. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2006, pág. 13.

²⁸ FÖLDÉNYI, László. *Op. Cit.*, pág. 13.

²⁹ FÖLDÉNYI, László. *Op. Cit.*, pág. 13.



Fig. 11. Imagen de Madrid (fotografía). C. Sabaleta, 2008.

cuestrar la realidad, de llevarla a su campo... Mirada que no se agota en una recepción de lo visible, sino que, fruto del pensamiento, duda de lo que ve, aporta datos, desbarata ideas, exaspera el código en el que se encuentra. Pero ¿qué información agrega esta mirada al objeto, a la realidad? Tal vez este ojo arpón lance un señuelo en lugar de un anzuelo y la información que añade sea un eco, un rebote del ser de ese objeto. ¿Sería posible entonces lo que sugiere Didi-Huberman? ¿Puede una imagen contener la imaginación que la suscita o que es capaz de levantar? «¿Cómo podría poseer un objeto de una vez por todas las características de la mirada que se posa sobre él y la comprensión que de él se obtiene?»³⁰, se interroga. No sabemos bien. ¡Los rastros de los osos que devoran los restos de comida son tantos y tan deformes! ¿Quién sabe? Tal vez en la respuesta se en-

³⁰ DIDI-HUBERMAN, George. *Op. Cit.*, pág. 185.

cuentre otro quid de la cuestión en torno al arte actual. Ante todo, no podemos creer que existe una sola respuesta. Porque no nos llega bien ni con claridad ese diálogo entre el asno y Cristo pero sí sabemos que estamos ante él, y acaso esa falta de claridad nos otorgue por el contrario la comprensión necesaria que una recepción total sólo dificultaría por su exceso mismo de palabra, de charlatanería como dice Frankfurt, y quién sabe si es bueno —y mágico y hermoso— no entenderlo todo y volvernos sordos y tercos como 'Goyas' de nuestro siglo. Quién sabe si así podemos descubrir ese diálogo —carente de forma y sospechoso— pero que siempre está ahí, presto a asomar. (Fig. 11) ¿Cómo sería? Antes de nada, provocando un solivianto interno, siendo canallas con nuestros sentidos. Barceló escribía en 1994: «Mis sentidos que, como quiere el poeta, desorden y luego estiro y martilleo en todos los sentidos. Progresiva y retrospectivamente»³¹. ¡Oh, el salvaje Rimbaud y su desorden de todos los sentidos! Un desbarajuste perceptivo tanto por parte del artista como del espectador, un desacierto afortunado al hacer y al ver que se encuentra en esa encrucijada, en esa 'casa de filósofo que siempre está entre las demás' del arte; es decir, que hace dudar, pensar. De ahí que esta mirada desajustada tenga algo de clásico porque, en el fondo, pese a no negar su carga de programación y lucha contra ella, no hace sino remitir a esa contemplación desinteresada, gratuita, de Kant y que precisa para poder darse cierto detenimiento, silencio, demora. Pero ¿es posible hoy? Tal vez no. Y sin embargo ¿este distanciamiento no puede ser producido por el extrañamiento mismo de la imagen? ¿Por ese no 'avisar de lo que traen'? ¿No es acaso un símil de la distancia entre significativo y contenido, de la solución de continuidad entre ambos? ¿No es esa distancia-desinterés de Kant una fractura misma, de nuevo? Hoy, en este mundo líquido y evanescente en el que los sentidos están en constante distracción como supo adelantar Benjamin, la percepción estética no puede dejar de sentir este corrimiento de tierra. ¿Será por eso que la obra de arte —que sabe de este mundo lo que nosotros ignoramos y no atisbamos ni a imaginar— vuelve a una catedral? ¿Por eso se aparta de la exposición museística? ¿Intenta conseguir una contemplación más honesta y menos programada? ¿Lo consigue? Tal vez la respuesta se encuentre, como decimos, en el objeto contemplado, en el tipo de ojo que solicita y en la imagen de sí que es capaz de generar. Habrá que ver si la obra solivianta y provoca prurito emocional e intelectual (esa psoriasis matérica del Cristo de la capilla). Y esto también sucede en esa duda-fisura-grieta-pensamiento nuestra, ahora entre el objeto y la mirada. Porque uno y otro se construyen en un entrelazamiento de identidades y sólo cada uno puede suscitar el propio peso vital del otro. Sólo así se puede percibir críticamente. Fernández Polanco nos dice en este sentido: «Creo que se da hoy en nuestra experiencia estética un entrelaza-

³¹ BARCELÓ, Miquel. *Cuadernos de África. Op. Cit.*, pág. 124.

miento constante tejido de restos de hábitos muy arraigados entre nosotros, posos inconscientes (...). La obra, ya sólo por su presencia, ¡su existencia!, puede funcionar en el fluir espectacular a modo de shock, de interrupción. O de 'desviación' como prefiere decir Rancièr»³². ¿Qué otra cosa que una desviación son estas imágenes? La obra funcionando como un golpe de boxeo, un latigazo, un hachazo; el ojo voraz, capaz de secuestrar la obra del discurso en el que está inscrita a su pesar. Ambos llenos de poder, casi corrosivos.

Pero no pasemos por alto algo entre chapuzón y chapuzón. Este movimiento fortuito y errático, casi elíptico —otra de las formas recurrentes de Barceló— entre el ojo y la obra nunca es completo (si fuese completo no daría lugar a la desviación). Este movimiento, capaz de recoger la ausencia, está lleno de grietas como sabemos, de esos huecos de la mirada inquisitiva por los que Sartre veía perderse el yo, vaciarse. Y no es sólo que la fisura se dé en la obra, sino que el ojo arpon —al asomarse a ésta— se hiere a sí mismo en su intento de ver, se atraca. Sólo así puede, sólo así. ¿Cómo? Producto de la obra herida-cuchillo, del objeto contemplado, que rebota en el mismo ojo que al mirarla la hiere; ambos hiriendo el uno al otro, 'dialogando violentamente', 'abriendo experiencia'. Barceló escribía en Gao: «El cuadro sería la guillotina de cuatro filos que refleja, entre huellas de sangre, el corte de la cabeza que acaba de seccionar. Como un telón que cae entre la cabeza y el cuerpo: ¡se acabó la comedia! ¡Un buen hachazo! Estos cuadros que muestran el interior, el corte presentado al mismo nivel que la hoja de la guillotina, más bien por ambos lados. (...) Esa hoja afilada es el cuadro y eso es todo. En absoluto cuadros ventana. Cuadros espejo, espejitos de bolsillo que constatan los errores del maquillaje de sus autores»³³. Una cuchillada para ver que hay detrás de la imagen y el lienzo. ¡Oh, esa cruz de Cristo que comparte con el cuchillo su esquema formal, ese hermoso *Cristo crucificado* de Velázquez que rasga la oscuridad de su escena y que siempre nos asalta cuando pensamos en cuchillos, tan cercano sin saberlo a nuestro *Cristo raíz, a nuestra Somalia 92!* Un arponazo al ojo para que vea, para que registre lo que queda detrás de ese fondo negro, para que se asome a la ausencia... (Fig. 12)

Tal vez estas imágenes —que nunca lo muestran todo, que conocen que falta algo— «(...) saben mostrar la ausencia desde el no todo que constantemente nos proponen»³⁴. Quién sabe si al apartar los ojos de nosotros, el Cristo de la capilla de Palma no hace sino indicar nuestra falta de visión; quién sabe si las grietas mismas de la capilla no son una metáfora de esa solución de continuidad entre su

³² FERNÁNDEZ-POLANCO, Aurora. «Otro mundo es posible. ¿Qué puede el arte?». *Revista Estudios visuales*, n.º 4, págs. 126-142, pág. 138. CENDEAC. Murcia, 2006.

³³ BARCELÓ, Miquel. *Cuadernos de África. Op. Cit.*, págs. 22 y 23.

³⁴ DIDI-HUBERMAN, George. *Op. Cit.*, pág. 169.

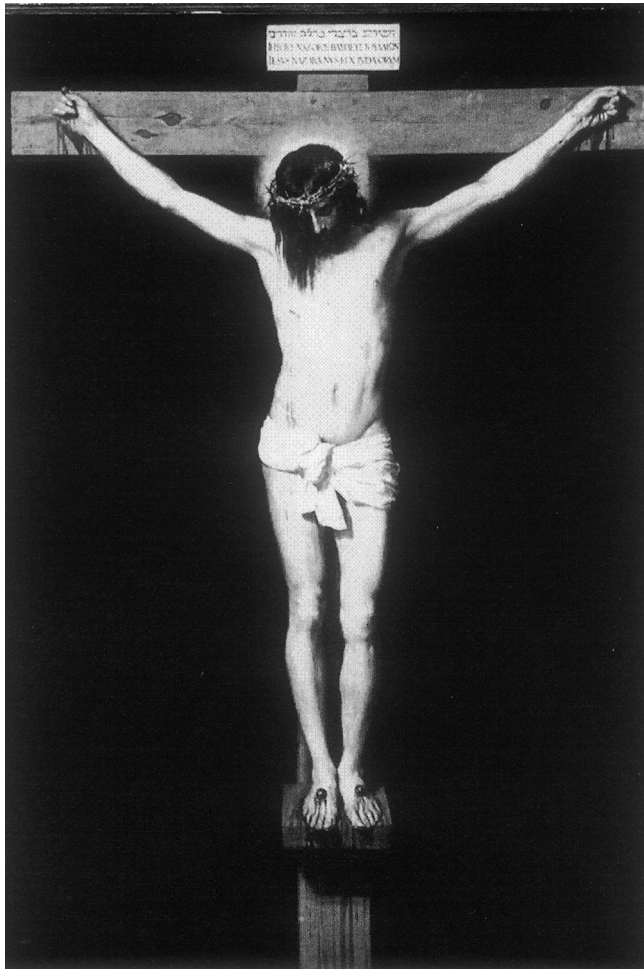


Fig. 12. «Cristo crucificado» (óleo sobre lienzo). Diego de Velázquez. 1631-32. Museo del Prado.

mirada y nuestros ojos, entre la obra de arte y el lugar en el que se ancla, entre el artista y el espectador, entre la palabra y la imagen, entre la realidad y lo mostrado... «El arte no puede nunca disolverse en la comunicación porque contiene un núcleo incommunicable»³⁵, dice Perniola.

Sí, creemos que sí, que este ojo arpón tiene mucho de capitán Ahab, como nuestras imágenes de Moby Dick, persiguiéndose, buscándose sin cesar, necesi-

³⁵ PERNIOLA, Mario. *El arte y su sombra*. Cátedra. Madrid, 2002, pág. 28.

tándose. Abriendo espacios, flujo de identidades que terminan abocando en nuestro interior. Por eso, estas imágenes polisémicas son la huella-sombra de ese otro desconocido nuestro, ese que nos sucede mientras fantaseamos y dormimos como dice Pardo. El fantasma de nuestra carne que se apropia de nuestra piel, de nuestros sentimientos y experiencias más íntimos (metáforas de las grietas y los agujeros en nosotros), para encontramos, desnudos y frágiles, en nuestra soledad de adultos, en nuestra sed de niños que desean seguir jugando, en nuestra necesidad de la fantasía, del arte que nos desdice para vivir. Chantal Maillard evoca esta cacofonía de la otredad solitaria de nuestro interior, que vive aplastada por el concepto del yo, por el discurso mediático al fin y al cabo: «Soledad de los muchos que soy bajo el uno que soy en el concepto de lo que soy, de lo que me soy frente a la soledad de los muchos que son cada uno de los otros creyéndose uno bajo todos los conceptos»³⁶. Multiplicidad orgánica que sólo el ojo arpón puede reconocer en esa obra rota-resto que jamás puede alcanzarse por definición, como señala Lacan al hablar de ese 'objeto (pequeño) a', y que tanto de palabra fundente (poesía) —transformadora— tiene. Porque ese resto, como dice Perniola, esa obra fragmento, irrumpe «no ya como trauma, sino como esplendor»³⁷ generando experiencia, vida. Turbulencias de ser. Ese inmenso pez espada a la izquierda del Cristo de la capilla, herido en un costado —como el mismo Cristo—, con su desafiante espada y boca ¿qué es si no una metáfora de la cruz? Una imagen hermosa, una profunda lanza directa al inconsciente colectivo, que nos hiere y conmina. «No hago nunca símbolos ni citas sino que mis imágenes son referentes de cosas mucho más antiguas de lo que imaginamos, como las granadas o los peces»³⁸, explica Barceló. Citaciones múltiples, evocaciones constantes, cuyo último sustrato es el pensamiento o una imagen de él, como la idea de laberinto, metáfora del cerebro y del destino humanos, que esconde la coliflor de la cueva de la derecha: «(...) la imagen de la coliflor, laberinto. Cerebro (...). Autorreferencia infinita, como una coliflor, un cerebro, una nube, una galaxia. Cosas que se alimentan de ellas mismas. Remolinos grandes provocan remolinos más pequeños... (...)»³⁹. (Figs. 13 y 14) Imágenes enamoradas del eco referencial que incitan —erótico como la grieta—; porque en última instancia la imagen resto no hace sino evocar lo que le falta, deseárselo. Porque ese referente que se evade y escapa siempre es el abrazo, la unión. Y así Juncosa puede hablar de las grietas como de sexos femeninos: «Una grieta para Barceló es, casi siempre, una fruta abierta, unas nalgas o un sexo femenino»⁴⁰. Y Barceló indi-

³⁶ MAILLARD, Chantal. *Op. Cit.*, pág. 19.

³⁷ PERNIOLA, Mario. *Op. Cit.*, pág. 29.

³⁸ MESQUIDA, Biel. Barceló. «Por los siglos de los siglos». Magazine de *La Razón* (7-enero-2007), págs. 44-54, pág. 54.

³⁹ BARCELÓ, Miquel. *Cuadernos de África. Op. Cit.*, págs. 38 y 65.

⁴⁰ JUNCOSA, Enrique. *Op. Cit.*, pág. 111.



Fig. 13. Detalle del panel central de la Capilla del Santísimo, de la Catedral de Palma de Mallorca (técnica mixta). Miquel Barceló. 2003.

carlo en la capilla: «Yo uso en mi trabajo las sensaciones terriblemente sensuales y terrestres»⁴¹.

Y metamorfosis tras metamorfosis, a pesar de la materia —esa ‘materia irresponsable’ de Auden—, no es extraño que Barceló se vea sorprendido por estas imágenes en plena oscuridad: «A mí, mis imágenes se me aparecen a veces de

⁴¹ MANRESA, Andreu. «La catedral de Barceló». *El País Semanal* n.º 1.421 (domingo, 21 de diciembre de 2003), págs. 60-74, pág. 62.

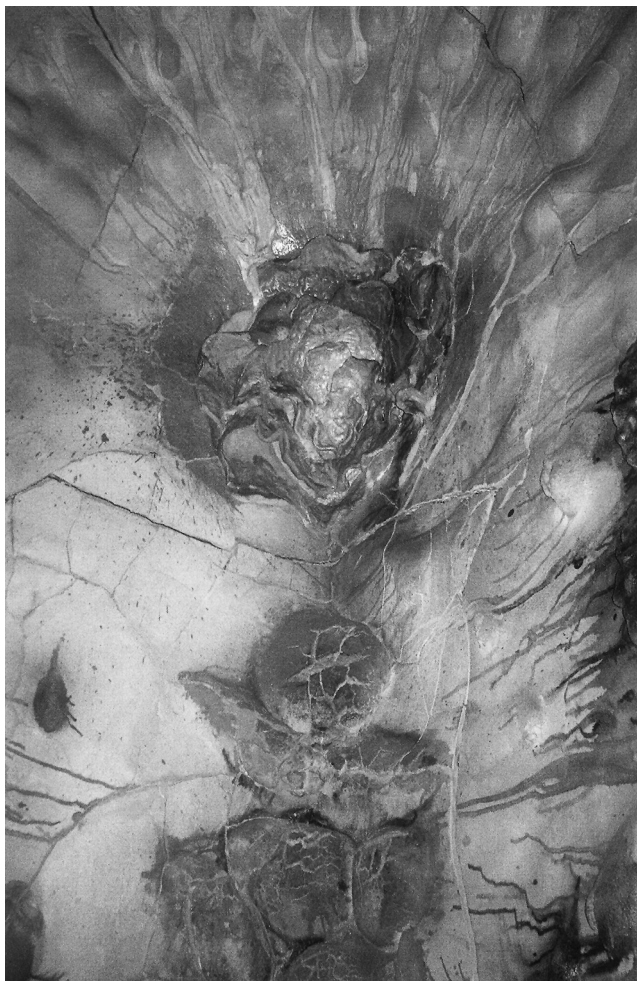


Fig. 14. Detalle de la cueva de la derecha de la Capilla del Santísimo, de la Catedral de Palma de Mallorca (técnica mixta). Miquel Barceló. 2003.

noche como espectros, sí. Es un ejercicio como soñando, pero por las mañanas siempre pienso en los cuadros que deseo pintar. Y en ese momento aparece una inquietud que puede ser una inquietud muy positiva o muy angustiada ¿verdad? (...)»⁴². Angustia de ver. Ese blanco del Cristo de la capilla, el de los fondos fantasmales de las crucifixiones de Santa Eulalia dei Catalani, que ahogan las noticias

⁴² SANTOS, Félix. *Op. Cit.*, pág. 64.

de los periódicos como una sábana; noticias —política, no lo olvidemos— que conforman el fondo matérico, el sustrato del cuadro (¿y dice que no hay nada de político en su arte?). Blancos que vacían los escenarios, que anuncian esa ausencia lacaniana: «como el lagarto, cada vez que lo miramos está en otra parte con su sombra»⁴³. Lagartos o mono, no se sabe bien, pero espectrales, sombras que brincan en los bordes más altos del panel derecho de la capilla. «Me veo a mí mismo como un mono persiguiendo a las chicas en los bordes de un tapiz. Tal como decía el viejo poeta español»⁴⁴, escribe Barceló. En los bordes, en los márgenes. Como nosotros, con nuestro desierto a cuestas. «(...) Cómo escapar de esta edad moderna y aprender a respirar de nuevo»⁴⁵. ¡Ay, nos dejamos mirar por la obra, como Steiner! Nos dejamos abrir en canal. Lo necesitamos.

3. TERCER ASALTO: ¿EL ESPACIO AGOTADO?

Pero ¿y la obra de arte? ¿Cuál es su espacio? ¿Qué lugar facilita su visión o corresponde a su naturaleza? O quién sabe, tal vez sea mejor que no corresponda a su naturaleza para poder verla realmente, para no encasillarla como obra de arte. Antes que nada, el museo es un artificio, como la obra es una *illusio* (el reto a lo real de Baudrillard), precisamente para aportar a ésta su escena, ese campo de saber y acciones de Bourdieu. Una interrelación de semánticas y diálogos. Un artificio que, en este sentido, posee esencia de fantasmagoría (como los espectrales blancos...); es decir, está preparado con una intención más artificial que la de cualquier otro espacio. ¿Por qué? Porque el museo solicita cierta suspensión de la realidad, y por ende del torbellino vital que la impulsa; una diferenciación en las actitudes que se desarrollan en él, que como Perniola ve, se emparentan en cierta medida con el ritual al implicar todo un proceso diferente de comportamiento. Pero ¿qué sucede? Que el museo pertenece al *environment* mediático, que está inscrito en la normalización del código visual impuesto, y eso desde el momento mismo en que fue designado como lugar en el que sucedía 'algo elevado'. Pero adentrémonos de nuevo en las aguas. Otra zambullida. ¿A qué se debe ese 'deseo de catedral' de Barceló? Según Baudrillard el espectáculo denunciado por Debord —que se corresponde con la democratización del arte, con esas filas de masas interminables haciendo cola para 'consumir exposiciones'— ha terminado suplantado por lo obscuro. Y es que vivimos en un hundimiento de lo real, en un escalón por debajo mismo de la realidad que deriva, precisamente, del exceso de está. Y

⁴³ BARCELÓ, Miquel. *Cuadernos de África. Op. Cit.*, pág. 125.

⁴⁴ BARCELÓ, Miquel. *Cuadernos de África. Op. Cit.*, pág. 125.

⁴⁵ WILLIAMS, Carlos William. *Cuadros de Brueghel*. Lumen. Barcelona, 2007. Poema «Un ejercicio», pág. 185.

aquí según él es imposible que se dé la ilusión estética, pues si acaba esta *illusio* también se agota la escena; es decir, el escenario —museo— imprescindible para que algo ficticio cobre sentido (pueda ser contemplado y comprendido; generar pensamiento). La escena hoy en día es proliferación masiva, exceso de exposición; todo está ya en lo que se ve y así no puede darse ningún diálogo íntimo, de tú a tú. Obscenidad de la mirada que se queda en mera visión, que no abre lo mirado sino que lo mantiene en su ser de objeto, en su etiqueta de obra de arte. Y es más, excesivamente expuesto, lo obsceno acaba con la sensualidad, con ese mirar a medias que se filtra y se atreve a colarse por las fisuras, las afueras... Algo totalmente contrario a esa erótica del mundo de Barceló. «Cuando las termitas hayan devorado los museos, cuando mis obras se hayan reducido a polvo, si algún fragmento se ha de sobrevivir, o ser hallado de nuevo, ruego a los dioses que sea una papaya abierta o la redondez de un vientre, y sobre todo que, después de tanto tiempo, conserve un poco del calor, del fuego que me abrasa»⁴⁶. Esa papaya hendida que es un vientre femenino, cálido y jugoso, de un amarillo casi veneciano, que aparece en el panel derecho de la capilla...

¿Qué diría de esta obscenidad Zola, que ya en 1867 describía a la muchedumbre del Salón como ‘pueblo ciego que ríe’? ¿Estaba desvirtuada la mirada, comprometida, desde el momento en que surgió la noción de museo? En este sentido, Baudrillard supo señalar la autoburla de la experiencia estética. Veamos. Al igual que la imagen, el ojo y la mirada han experimentado una profunda metamorfosis, el museo ha sentido un corrimiento de tierra, provocado en gran parte por la ironía malvada —tan necesaria en su momento— de Duchamp con sus *ready made* y de Warhol. Según Baudrillard, Duchamp hizo un gesto de ilusionista (¡metáfora de la *illusio!*) al afirmar que cualquier objeto era una obra de arte, con lo que derribó de un golpe de chistera la unicidad de la obra, la escena, de la representación misma. El mundo entero podía ser un *ready made* si se quería. ¿Y Warhol? Él acudió con sus fluorescentes y neones y lo puso todo patas arriba: comercializó el museo al situar, entre las obras de arte, un producto industrial, una lata de conserva. Y estas actitudes no hicieron sino subrayar el carácter artificial del museo, destacarlo aún más, echar confeti. Algo se iba desgastando en este pliegue de rizoma... Algo que le chirriaba a Barceló —con afán de clásico, que se quiere heredero de la gran tradición pictórica— ya por 1988: «¿Exposiciones? El aburrimiento.»⁴⁷. Para subrayarlo más tarde, en 1994: «Mis obras no serán nunca un divertimento de fin de siglo. Una ROCA como Victor Hugo, o Rodin, o Caravaggio. O un terrón de azúcar en la absenta como Verlaine»⁴⁸. ¿Es, entonces en contra de

⁴⁶ BARCELÓ, Miquel. *Cuadernos de África. Op. Cit.*, pág. 112.

⁴⁷ BARCELÓ, Miquel. *Cuadernos de África. Op. Cit.*, pág. 16.

⁴⁸ BARCELÓ, Miquel. *Cuadernos de África. Op. Cit.*, pág. 127.

esa autoburla, que lleva a un rincón sin salida al arte según Baudrillard, por lo que se regresa a la catedral? Barceló dice: «La catedral puede ser mejor que un museo, una obra de arte siempre estará bien acompañada y además la verá más gente. En las iglesias se descubría el arte, sin el espectáculo comercial museístico»⁴⁹. ¿Tiene sentido el gesto? Chantal Maillard susurra en sus escritos: «Necesidad de templo. Des-templada. Fiebre de ausencia en los dedos que crujen, rígidos. Ausencia en los huesos. Me florecen angustias en los dedos»⁵⁰. Necesidad de templo, de hueco, cuando las imágenes gritan esa misma ausencia dejándole espacio en su propio ser, cuando ésta es imposible en la sobreexposición museística. Angustia creativa de Barceló. Necesidad de templo porque en este hoy fluido tal vez necesitamos una cobertura matérica, algo que nos resguarde con la rotundidad corpórea de una cueva prehistórica, de un pecio boca abajo en el fondo del mar, como el artista se imagina la capilla. Barceló escribe sobre ella: «(...) toda una obra con este grueso de barro era una manera de entrar en una organicidad absoluta. (...) Creo que la piel cerámica era una necesidad de la dinámica de mi obra, iba hacia aquí. Mis piezas eran cada vez más grandes, entraba en ellas, las trabajaba con todo el cuerpo. (...) Mi experiencia de trabajar con fango siempre la he visto como una extensión de mi pintura, literalmente esto: el barro es una rama de mi pintura»⁵¹. Ese gesto que tanto tiene de revisión del *ut pictura poiesis*, en un afán de volver a lo artesano, a lo hecho con la mano, y olvidar lo virtual; ese deseo de regresar a ese 'objeto (pequeño) a' lacaniano, a ese resto mudo que no dice todo y olvidar la magnífica 'obra de arte bien etiquetada'. La necesidad del barro, de la materia.

Necesidad de templo cuando se siente el arte como algo espiritual, trascendente. Barceló vuelve a decir: «Pensaba que las iglesias cumplen la función espiritual mejor que los museos, que se han convertido en Disneyandia. Cada vez son más mercado y el arte es como un negocio. Y creo que la función de espiritualidad es una condición del arte y me parece que está bien»⁵². Y continúa: «(...) Creo más en la obra de arte que en la historia del arte. La técnica y la ciencia progresan, las obras de arte, no. Son frutos del espíritu. Desde Altamira a China, a través de siglos y conflictos, las obras de arte surgen como un afán de trascendencia, y más allá de las miserias, nos conciernen ahora y siempre»⁵³. Y bien está bien, ¿quién puede negar que es hermoso? ¿quién puede salvarse de esta belleza tan profunda, tan humana? Pero hemos de señalar el peligro, el simulacro. Porque la mirada

⁴⁹ MANRESA, Andreu. «El 'barceló' de la catedral de Palma no ve a luz». ElPaís.com, 29-7-2005, págs. 1-3, pág 1.

⁵⁰ MAILLARD, Chantal. *Op. Cit.*, pág. 12.

⁵¹ MESQUIDA, Biel. *Op. Cit.*, pág. 49.

⁵² ORTÁS, Luis y TORRES, Agustí. *Op. Cit.*

⁵³ ORTÁS, Luis y TORRES, Agustí. *Op. Cit.*

engaña al ojo y a la imagen. Arrojadiza, temeraria, suele caer presa del contexto en el que se da, variar su sentido; no se mira igual en un sitio que en otro, es la gran lección que hoy en día podemos dar los ciudadanos de a pie a Duchamp y Warhol. No se ve igual una conserva en un museo que en un supermercado; el objeto impulsa la mirada en cierto sentido y ahí entra el poder de persuasión del contexto... Y si todo puede ser un *ready made*, y en la Tate Britain ha tenido lugar una carrera de atletas como una obra más; si las obras se exponen en unas bodegas francesas de champán buscando un seno subterráneo que las acoja, la catedral también puede convertirse en museo por un exceso de mirada, porque la capilla ha provocado lo contrario: ha trasladado las colas masivas del museo a la catedral. Y la ha colmado de voces. *Ready made* inverso. Y mientras un oriental hace fotos que gritan con sus *flashes*, un hombre mayor se arrodilla y reza frente a este banquete de seres destripados y feroces que no entiende. Y, para colmo, también estamos nosotros, que amamos el arte, que deseamos zambullirnos en ese *tsunami* levantado por Barceló en el lateral izquierdo y que avisa de la superposición, de la doblez, tal vez intencionada, del artista. Hacer pensar, provocar la duda. La piel que se superpone a la catedral, el arte sobre lo religioso y los resquicios para ver entre los huecos de esa relación. Y al final nos quedamos sin gesto, sin mirada, anhelando que Cristo nos mire pero que también continúe esa ausencia delicada suya que tanto nos emociona, que tanto nos desnuda, que nos lleva al *Asno crucificado*, al *Cristo raíz*, a *Somalia 92*. Ese silencio evanescente entre los *flashes*, que se sube al cayuco, a la patera, y emigra mar adentro, experiencia humana adentro, sin fuerzas, sin abrazo, sin regazo materno, y que se mueve sin cesar en oleadas constantes, en un abrir y cerrar entre sístole y diástole (¡oh metáfora de vida, materia orgánica!) de la cueva barroca de la izquierda a la cueva con frutos y panes de la derecha abarcando la catedral, abarcando el arte, dudando, pero sin cesar. Y leemos a Perniola, que dice sobre Lacan: «En 1973 introduce la noción de semblante (*semblant*). Define 'objeto (pequeño) a' como un semblante de ser y, al afirmar que el amor se dirige hacia un semblante, lo pone en relación con el goce»⁵⁴. Ese goce es el mismo que sentimos ante el Cristo que nos niega su rostro, que nos deja sin semblante. Misterio del arte. Duda de vida. Exorcismo para Barceló: «Haciendo el retablo he hecho un exorcismo. Ya me he curado»⁵⁵. Es el poder de esa imagen que redime según Didi-Huberman. Catarsis artística pese a todo. Y nos quedamos así, sin saber. Y, al final de todo, es el poema —con su voz hermosa y frágil— el que da veracidad a la pintura, al arte, como referente de la experiencia del mundo:

⁵⁴ PERNIOLA, Mario. *Op. Cit.*, pág. 29.

⁵⁵ MESQUIDA, Biel. *Op. Cit.*, pág. 54.

«a punto de curarme de una enfermedad
hubo una lámina
probablemente japonesa
que me atrapó por completo

una imagen absurda
excepto porque era lo único que yo podía reconocer
la pared cobró vida para mí en esa lámina
y yo me así a ella como una mosca.»⁵⁶

Igual que nosotros, como moscas pegadas al cristal de la experiencia estética. Dudando pero navegando también pese a los naufragios. Porque, como Chantal Maillard dice, «morir es un exceso»⁵⁷.

⁵⁶ WILLIAMS, Carlos William. *Op. Cit.* Poema «El mundo reducido a una imagen reconocible», pág. 139.

⁵⁷ MAILLARD, Chantal. *Op. Cit.*, pág. 21.