

## EXPERIENCIAS DEL DESORDEN; nuevas poéticas de lo entrópico en Juan Carlos Nadal

VICENTE GÓMEZ

*La tarea del arte hoy es introducir el caos en el orden*

THEODOR W. ADORNO, "Mínima Moralía"

Tal vez se encuentre en lo cierto Gerard Vilar<sup>1</sup> cuando indica que la tarea del arte quizá sea señalar, en el imperio de lo racional y del perfecto orden de *lo mismo* —siguiendo la estela que marcara Adorno—, la irrupción del *desorden*; un desorden que lleve nuestro lenguaje y nuestra experiencia hacia nuevas fronteras de nuestro conocimiento y aprehensión de la radical inconmensurabilidad del *mundo de la vida* y de nosotros mismos. En un tiempo como el actual, en el cual el signo de distinción parece consistir en un estado radical de *entropía estética*<sup>2</sup>, pudiera ser que el arte señalara un necesario *espacio donde pudiera habitar un singular estado de producción de lo sublime desde la miseria de la experiencia que caracteriza nuestro tiempo*. Los mejores autores de nuestra época son, quizá, aquellos que, de un modo singular y mediante la consecución de una experiencia estética, han sido capaces de aludir a lo *indeterminado* de nuestro momento y a la radical necesidad *expresiva* del ser humano por continuar intentando articular — como describiera Adorno— lo inarticulado, lo disparatado, lo inconexo, sin traicionarlo y reificándolo bajo el reinado de *lo idéntico*.

La *entropía de lo estético* se dibuja, así, como señal o imagen que pretende, cuando menos, detectar el actual estado de la *experiencia*, sin aparentes direcciones ni centros, en el seno de las actuales sociedades virtuales, en las cuales el hecho del arte actual puede detectarse a modo de *índice*<sup>3</sup>; Una situación esta del arte y las sociedades actuales que, tal vez, no hace sino señalar la *miseria del gusto*<sup>4</sup> imperante, esto es, la absoluta impotencia para determinar la posibilidad de un juicio estético consensuado alrededor de una particular caracterización de lo bueno o de lo bello, lo cual, al mismo tiempo, puede señalar el camino de una *radical libertad*<sup>5</sup>, un punto cero alejado de los parámetros de los

---

1 "En la medida en que siga existiendo verdadero arte, ese que nunca se sabe dónde puede surgir, así en Hollywood como en el bar de la esquina, ese arte no nos aporta paz ni armonía, al contrario, destruye el viejo sentido común, desafía nuestra sensibilidad, nuestro lenguaje y los límites de nuestra experiencia. Trae *el desorden*, un desorden que, en ocasiones, se convierte en un nuevo orden que se impone a nuestro modo de ver las cosas". Vilar, Gerard, *El desorden estético*, Idea Books, 2000, p. 9.

2 Asimismo, Vilar ha definido sintéticamente en esta expresión, que tomo prestada de él, la situación actual que caracteriza el arte contemporáneo tras el agotamiento de las neovanguardias y el fin de los grandes metadiscursos historicistas del discurso clásico de la Historia del Arte. Vilar, Gerard, *El desorden estético*, Idea Books, 2000, p. 10.

3 Para Rosalind Krauss, el índice como signo lingüístico permite determinar un determinado paradigma sobre el cual entender la producción escindida del Arte Posmoderno. Si atendemos a una cierta posibilidad de entender las expresiones culturales como potencialmente analógicas de los códigos normativos y la psique colectiva determinantes en un singular momento histórico, el arte posmoderno podría asimismo ser singularizado como índice o señal que indicara una determinada condición de la experiencia estética contemporánea. (Krauss, Rosalind, "Notas sobre el índice" en Krauss, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, pp. 209-223.)

4 Vilar, Gerard, Vilar, Gerard, *El desorden estético*, Idea Books, 2000, pp. 10-11.

5 "Decir que la historia terminó es decir que ya no existe un linde de la historia para que las obras de arte queden fuera de ella. Todo es posible. Todo puede ser Arte, Y porque la presente situación no está esencialmente estructurada, ya no podemos adaptarla a un relato legitimador. Greenberg está en lo cierto; nada ha pasado en treinta años, esto es, quizá, lo más importante para decir sobre el arte de los últimos treinta años. Pero la situación está lejos de ser tan

grandes discursos legitimadores. Sorprenden aquí —si esa radical libertad es auténticamente la señal del proceso de homogeneización del *valor* de la expresión artística— las voces cacofónicas que celebran, paradójica y simultáneamente, esa singular condición descentrada de los discursos y los medios expresivos pero, al mismo tiempo, se regocijan señalando la muerte (o, mejor diríamos, agonía sempiterna) de algunos de esos medios expresivos como singulares *anacronismos* portadores de una supuestamente *falsa conciencia* centrada en la expresión de lo individual, lo singular o lo simplemente sensible; es aquí, en la *auténtica aceptación* de la singular condición entrópica de lo contemporáneo que nos invade, donde, a pesar de los gurús de la muerte de la pintura, ésta aún contiene una singular vitalidad, determinada en virtud de su condición de singular *islote de resistencia*<sup>6</sup>.

La obra de Juan Carlos Nadal se inscribe plenamente en lo anterior como expresión signica, o señal, de esa condición entrópica de la contemporaneidad. Se trata de un autor singularmente atento a esa condición *heterogénea* que habita lo contemporáneo; y no sólo a través de la radical conciencia de la necesidad del artista actual de contaminar los parámetros del *estilo*, a través de una constante búsqueda expresiva, mediante la *reapropiación* de cualquier elemento o vehículo necesario para la adecuación a la construcción del discurso, sino también por medio de una singular *conciencia simbólica* de esa condición fragmentaria e inarticulada expresada en tanto constructo visual o imagen.

Sin duda, a cualquier seguidor de la obra de Juan Carlos Nadal que, por razones de uno u otro cariz, no hubiera continuado atento a la consecución de su trabajo pictórico en los cuatro últimos años, no puede por menos que sorprenderle en un primer momento el *desplazamiento paradigmático* en las coordenadas estéticas y de índole conceptual producidas en la obra posterior a su exposición en el MUA de Alicante en 2002. Median cuatro años entre esa última exposición del artista alicantino en un espacio público y la muestra que hoy nos ocupa. Durante este tiempo, Juan Carlos Nadal ha experimentado en su trabajo un *deslizamiento* consecuente, tanto en los intereses de *significación* que mueven en los últimos tiempos su proyecto artístico como en la práctica pictórica que anima a resolverlos.

No es Nadal autor que se deje encerrar fácilmente en la búsqueda estilizante de un determinado gesto procesual reconocible por la galería; el *nomadismo* caracteriza su discurso pictórico hasta hacerlo señal identificativa de su idiosincrasia proyectual. Pero, si, hasta aquel momento, su práctica artística se había movido siempre cerca al menos de una cierta tendencia contemporánea, definida tanto procesual como conceptualmente por la incorporación de lo *fotográfico* y lo *objetual* al plano de lo pictórico —en lo que Ricardo Forriols, siguiendo la expresión del pintor alemán Sigmar Polke, definía en nuestro autor como una voluntad constante de “castigar al arte” a través de la dispersión y contaminación de las reglas, los medios y los estilos<sup>7</sup>—, quizá lo que ahora sorprende es su particular *giro copernicano*<sup>8</sup> hacia una

---

deprimente como indica la expresión “decadencia” de Greenberg. Mas bien inaugura la época de mayor libertad que el arte haya conocido”. (Danto, Arthur, *Después del fin del arte; el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Madrid, 1999, p. 136.)

6 “Frente a una mentalidad que injusticia la pintura por su inactividad, podría considerarse que es propiamente esa condición “intempestiva” la que puede ofrecer, elípticamente, ejemplos de libertad (...) Sabemos que la experiencia contemplativa está siendo sometida a una feroz ofensiva por parte de ciertas estrategias teóricas actuales (...) en ultima estancia la textualización, o mejor la interpretosis, produce una ceguera o revela, casi con cinismo, que, no hay *nada que ver*. (Castro Flórez, Fernando, “Zarabanda (teórica) para Broto”, en *Broto, rever*, Arte para el exterior, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 2003.)

7 Ricardo Forriols, “Fragmentos, ruinas, reflejos en el cristal”, en *Nadal, hogar, dulce hogar*, Circuit d’art contemporary; any 2002, p. 11.

apropiación de códigos decididamente *pictóricos*, en lo que podríamos catalogar como un *ensimismamiento* en el medio “*pintura*”.

Este deslizamiento hacia la preeminencia del código y el medio “pintura” podía comenzar a vislumbrarse, singularmente, en algunas de las piezas que determinaron su producción de principios de década<sup>9</sup>. Partiendo de sus inicios en los primeros años noventa, es posible detectar una cada vez mayor atención hacia la materia pictórica como vehículo de construcción del cuadro; sin embargo esa incorporación se veía siempre justificada y subsumida en una voluntad *de hibridación* de los lenguajes y los medios plásticos en una constante dialéctica entre lo objetual y lo fotográfico<sup>10</sup>. Lo heteróclito de los medios empleados era una condición inicial constante en su producción de esos años. La vitalidad poética, alcanzada a través de la descontextualización constante de códigos y medios expresivos gracias a la articulación entre pintura, objeto y fotografía, quedaba reflejada en la expresión del propio autor que señalaba cómo “el objeto reclama ser transferido de contexto”<sup>11</sup> en búsqueda de un *cortocircuito* de la experiencia mediada por la constante dispersión de los elementos empleados.

Sin embargo, desde su exposición en la galería Valle Ortí, en 2003, se desliza en Juan Carlos Nadal una voluntad decidida de acercamiento al medio “pintura” como único código y medio expresivo a la hora de conformar el espacio del cuadro. Las complejas estructuras simbióticas anteriores entre medios plásticos son reemplazadas por una absoluta preeminencia del medio pictórico puro y de sus fonemas básicos; la mancha, el gesto, el impasto, y toda la amplia gama de recursos expresivos que ofrece el código pictórico pasan a definirse como el lenguaje con el que conformar los sintagmas significantes del cuadro. Quizás haya percibido Juan Carlos Nadal un cierto *agotamiento*, no sólo en su práctica artística anterior, sino incluso en la deriva hacia la preeminencia *de lo discursivo y de lo textual* de gran parte del arte que se exhibe en la actualidad; una deriva que limita conscientemente la mirada *estética* en cuanto mirada predispuesta a la captación de lo *sensible*. Utilizando un tropo semántico, parece como si Nadal percibiera ciertas peligrosas inclinaciones, latentes en su obra, hacia la hipertextualidad o la simple recodificación de expresiones visuales singularmente tematizadas; el peligro de caer en lo *edificante* o lo *ilustrativo* de cierto arte politizado (que no político), recodificado y fácilmente asumible en las estructuras de la esfera “arte”, aceptando el peligro —ya detectado en la crítica de arte más consciente— de reduplicar la lógica inherente al propio capitalismo avanzado, sin que ello altere o modifique su propia estructura<sup>12</sup>.

---

8 He de señalar, sin embargo, algunas excepciones, como en piezas en la línea de “Pasos en el aire” de 2005, o “Sueños de cristal” del mismo año, en las que el artista realiza un paso de baile manierista de reapropiación de sus propios códigos pictóricos anteriores, lo que señala, sin duda, ciertos hilos de Ariadna que recorren su trabajo prestándole una necesaria coherencia interna.

9 Ricardo Forriols ya detecta ese giro hacia lo pictórico que se da en Nadal en esas series de “Fragmentos, ruinas, reflejos en el cristal”, en *Nadal, hogar, dulce hogar*, op. cit., pp. 10-12

10 “Existe una variedad de procedimientos en el trabajo de Juan Carlos Nadal, situación que repite a la hora de observar los materiales empleados; madera, cristal metal, etc. Se trata una vez más de establecer una amalgama de lenguajes autónomos que, en el momento de interactuar, terminan por confeccionar un lenguaje único que sería, a la postre, el lenguaje plástico del autor”. Prats Ribelles, Rafael, “El espacio como imagen del tiempo”, en *Nadal, pasajes*, Espai d’Art Lambert,, Xàbia, 1997.

11 Nadal, texto en *Nadal, Pinturas*, Centro cultural de la Generalitat Valenciana, Sala Jove, Alicante, 1995

12 pese a que loamos lo híbrido y lo heterogéneo, debemos recordar que estos términos son también los preferidos por el capitalismo avanzado, y que el multiculturalismo social coexiste con el multinacionalismo económico”. Pérez, David, “Del arte autorreflexivo al arte transitivo, del arte transitivo al arte recíproco”, en Pérez, David, *Del arte impuro, entre lo público y lo privado*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997, p. 26

En sus últimas obras producidas para la serie *Hogar, dulce hogar* (2002), Juan Carlos Nadal desarrollaba su acercamiento más encarnizadamente desnudo hacia un determinada *textualidad discursiva, posponiendo lo pictórico*<sup>13</sup>, hacia un marco dentro del cual inscribir una serie de prácticas determinadas por una voluntad decidida de desgarrar de códigos a través del uso determinante del *collage* para un desplazamiento desde lo *poético hacia lo político*<sup>14</sup>. Apuntando a la terminología definida por Arthur Danto, hablaríamos de un arte de lo *no-puro*<sup>15</sup>, entendiendo este concepto analítico como “la voluntad de exceder los marcos físico-formales de la pureza del medio artístico a través de lo objetual-escultural”. Era posible entonces definir la obra de Juan Carlos Nadal dentro de los parámetros de una deriva consciente hacia lo *teatral*, tal como lo hiciera negativamente Roger Fry<sup>16</sup>, como *aquello que se encuentra “entre” las artes*, y que contamina la voluntad autocrítica moderna de *pureza* del medio plástico, en este caso del medio “pintura”. Esa *integridad* de los distintos medios, determinada por la voluntad formal de autocrítica materialista de aquello que le resultaba propio a cada una de las artes y definida determinantemente en el metarrelato del desarrollo de lo moderno, cuyas coordenadas definiera Clement Greenberg<sup>17</sup>, como lo que queda en entredicho tras el desbordamiento de los lindes excluyentes dibujados por la crítica formalista moderna que se produjo con la irrupción de lo *minimal* en los años sesenta<sup>18</sup>.

La desconstrucción de los códigos —que caracterizaron el desarrollo de toda la teología de la consecución escatológica de la proyección histórica de lo moderno— se convertía en el signo distintivo no

---

13 Es recursiva en estas etapas de la obra pictórica de Juan Carlos Nadal una evidente voluntad de supeditar el gesto y la mancha como códigos propiamente pictóricos a una preeminencia del *collage* y lo *fotográfico*. Pero esa voluntad se halla, conforme su obra se sucede, cada vez más determinada a una lenta recuperación del marco de lo pictórico en su obra. Podría, incluso, determinarse una línea consecuente de evolución en su trabajo en la que es posible advertir cómo lo puramente pictórico en cuanto tal pasa, desde un papel absolutamente secundario, a asumir otro cada vez más relevante; y lo anterior, hasta el momento actual, en el cual el desplazamiento hacia lo pictórico parecería haberse consumado. Sin duda, esto no es un proceso lineal, pero sí puede determinarse como una línea de fuerza que vertebró su obra.

14 Ricardo Forriols, “Fragmentos, ruinas, reflejos en el cristal”, en *Nadal, hogar, dulce hogar*, Circuit d’art contemporany; any 2002, p. 16.

15 Danto, Arthur, “Lo puro, lo impuro y lo no puro; la pintura después de la modernidad”, en *Nuevas Abstracciones*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 22.

16 Roger Fry, citado en Douglas Crimp, “Imágenes”, en *Arte después de la modernidad, nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001, p. 176.

17 “La modernidad equivale a una búsqueda de la pureza (...) se pretende que el concepto de arte (...) sólo es significativo, o plenamente significativo, dentro de las artes particulares, y que el propio objeto artístico puede sustituir (metafóricamente) a su referente”. Craig Owens “El impulso alegórico; contribuciones a una teoría de la postmodernidad”, en *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001, p. 235.

18 “El arte minimal podría considerarse el último episodio de la historia de las vanguardias (...) consistiría en una última etapa de la tarea auto reflexiva de la modernidad, de búsqueda de la autonomía y las condiciones mínimas y específicas de lo artístico (...) Ahora bien, para Greenberg como para Michael freid, suponía precisamente el fin de la vanguardia entendida como la evolución crítica y en búsqueda de su autonomía de los diversos géneros artísticos (...) Según Fried, más radicalmente, investigar los elementos mínimos de la escultura habría conducido de la mano de estos artistas a la producción de meros objetos, no de obras de arte escultóricas, y, por ello, el arte minimal no formaría parte del arte moderno en sentido estricto”. Pérez Carreño, Francisca, *Arte minimal, objeto y sentido*, La Balsa de la medusa, Madrid 2003, p. 114.

sólo del nuevo arte posterior a la irrupción del pop y lo minimal, sino de toda la crítica de arte posterior<sup>19</sup>; como plantea Danto, el arte deja de ser un constructo que puede entenderse y estudiarse como una evolución consecuente e intrahistórica de sus propias condiciones materiales de producción hasta llegar a un estado de máxima *pureza*<sup>20</sup> y, con ello, de máxima realización para, en lugar de lo anterior, estallar en lo que el mismo autor define como el *fin del arte*, en tanto que es el fin de un determinado relato de la historia del arte que, iniciado por Vasari y toda la historiografía posterior hasta Greenberg y su teoría histórica de asunción de lo moderno, se basaba en el desarrollo progresivo de las artes hacia la consecución de su propia *autoconciencia*<sup>21</sup>. El arte que surge a partir de los años sesenta destruye ese relato, despojando a la historia de un sentido o dirección determinados hacia los cuales el arte debiera dirigirse. Y ese abandono del gran relato del modernismo se produjo por una contaminación consciente, por parte de los artistas, de esos mismos códigos y paradigmas de significación a través del desbordamiento de sus límites, básicamente reintroduciendo en sus prácticas artísticas lo excluido por el discurso de lo moderno: a) lo híbrido —que descaracterizó las fronteras entre los diferentes medios— y b) la introducción explícita de lo textual —fuera a modo de recuperación de la expresión de lo personal o de lo individual, como ocurriera en el arte neoexpresionista de los años ochenta, fuera para establecer una función desconstruccionista de los códigos que conformaban los discursos que definían históricamente la esfera Arte, como en las prácticas del Apropiacionismo y el Simulacionismo, o fuera para establecer un diálogo abierto con otras áreas de la vida y el saber, como la política, la sociología o la antropología, a través de estrategias de significación puestas en entredicho mediante las sucesivas estrategias conceptuales, que recibieron en general el nombre de *postmodernidad fría*<sup>22</sup>—.

Esa *asunción de lo teatral* y de lo *no-puro* —a través de la dispersión de medios, géneros y estilos mediatizada por una voluntad *híbrida* del ejercicio estético— se tornaba código estructural determinante en el seno del discurso pictórico de Juan Carlos Nadal, asumido a menudo mediante una determinación de preeminencia de lo *táctil* sobre lo *óptico*<sup>23</sup> en estas obras; Juan Carlos Nadal asumía plenamente una

---

19 Como sintetiza acertadamente Brian Wallis, la contemporaneidad artística se identifica a sí misma, negativamente a menudo, como el *reverso* del discurso de lo moderno sintetizado en la historiografía moderna de la escuela crítica formalista de Clement Greenberg y Roger Fry. En gran medida, toda la construcción de la contemporaneidad en el seno de la crítica del arte se centra en un ataque frontal a los parámetros de un cierto discurso del arte que se apropiara para sí de la condición de lo moderno, y que entrara definitivamente en crisis con el agotamiento de las neovanguardias; “Necesariamente, toda comprensión de la crítica y del arte contemporáneo está estrechamente vinculada a una reflexión sobre la modernidad, pues la modernidad es aún la norma cultural que aún hoy rige nuestra concepción de lo que es el arte (...) la modernidad como *institución*”. Wallis, Brian, “Qué falla en esta imagen”, en Douglas Crimp, “Imágenes”, en *Arte después de la modernidad; nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001, p. X.

20 “La pureza se convierte en un objetivo y el decoro en un efecto; el historicismo es el modo de intervención y el museo su contexto: el artista ha de ser original y la obra de arte única; éstos son los elementos que la modernidad privilegia y a los que se enfrenta la postmodernidad”, Foster, Hal, “Asunto: post”, en *Arte después de la modernidad; nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001, p. 189.

21 “La historia del arte terminó una vez que el arte mismo se planteó la verdadera forma del problema filosófico, esto es, la cuestión de la diferencia entre las obras de arte y los objetos reales; el momento filosófico se había alcanzado (...) Decir que la historia terminó es decir que ya no existe un linde de la historia para que las obras de arte queden fuera de ella. Todo es posible. Todo puede ser arte”. Danto, Arthur, *Después del fin del arte*, Paidós, 1999, p. 136.

22 Sigo aquí la categorización que realiza Anna María Guasch en *El arte último del siglo xx. Del postminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, 2000, pp. 379-398.

23 Señalo como *táctil* la voluntad de señalar o apuntar a un *desbordamiento* de la pura superficie planimétrica del lienzo a través de una superación *física* de sus límites en una contaminación consciente del gesto pictórico hacia lo

voluntad *transitiva*<sup>24</sup> del medio pictórico mediante la contaminación de lo *fotográfico y de lo objetual*<sup>25</sup> como mecanismos que promovieran una aserto necesario de estas obras hacia lo explícitamente *narrativo como vehículo de inscripción en lo discursivo de lo político*, estableciendo una dialéctica consciente en el seno de las mismas obras entre *representación y acontecimiento*<sup>26</sup>. Desde la dispersión y la reapropiación de lo *desplazado*, del *resto*, de la *ruina*<sup>27</sup>, establecía un mapa de lo *excluido*<sup>28</sup> en el seno de nuestras sociedades ultradeterminadas por una consciente voluntad de *ocultamiento* de sus contradicciones, de sus *desperdicios*, en el circo de lo *espectacular*; *voluntad doblemente polítizada*, como una piedra lanzada contra el *mundo del arte*, pero asimismo como una piedra lanzada contra el *mundo de la vida*.

Sin embargo, desde su exposición individual en la galería Valle Ortí, en Valencia, en 2003, Nadal parece establecer un *abandono* —que aún me atrevería a definir como *deslizamiento* por razones que emitiré después— de algunas de las estrategias formales y temáticas más características de su anterior periodo. Sorprende en cualquier autor, por más que el imperativo del nomadismo aparezca como religión en el seno del mundo del arte, esa voluntad decidida de abandonar caminos conocidos y trillados en pos de un desplazamiento consciente de temperaturas, condicionantes y procesos formales. En un mercado (el del arte, en el que, al fin y al cabo, termina vendiéndose una determinada *marca*, que algunos definirían como estilo y otros como coherencia procesual—, parece cuando menos arriesgado para el propio artista el establecer violentos saltos dentro de la coherencia que, aparentemente, ese mercado le

---

*objetual y escultural*, mientras que lo *óptico* caracterizaría la voluntad puramente *planimétrica* de adecuación a la superficie del lienzo a través de un ajuste a la pureza del espacio de la representación pictórica.

24 “Cabe recordar que el arte de la década de los noventa ha renunciado de una manera generalizada a su ensimismada herencia y a su autorreflexivo proceder. Con ello, no se está volviendo a reafirmar su idealizada supeditación a códigos externos, sino, por el contrario, a reconocer la incidencia del propio lenguaje plástico dentro de su contexto más próximo e inmediato. En este sentido, podemos señalar que la citada autorreflexividad ha cedido el paso a una transitividad por medio de la cual la actividad artística ha recuperado el objeto directo de su acción (...) nos encontramos, por ello, con un predicado plástico en el que coexisten múltiples objeto e hibridaciones y en el que, asimismo, la acción artística se proyecta y dirige hacia el exterior de quien utiliza esa habla”, Pérez, David, op. cit, p. 26.

25 “Todo quedó depositado por el suelo. Pedazos de papel minúsculos cohabitaban entre restos de telas semidobladas. Colillas, zapatos, herramientas, botes y clavos se habían ido anclando en el espacio; las maderas también iban perdiendo su primera función (...) el desorden para poder componer, constituir desde lo sedimentado o ir elevándose por las paredes”, Monteagudo, Alicia “Saltos en el vacío”, en *Nadal, pasajes*, Espai d’Art Lambert, Xàbia, 1997.

26 La obra como *acontecimiento* señalaría, siguiendo una particular genealogía deleuziana, a aquello que excede el marco estricto del *sentido* para acercarse al marco de la *experiencia, de lo real*, como espacio inabordable a la lógica de la *identidad*.

27 El decidido interés de Juan Carlos Nadal en señalar la *irrupción de lo fragmentario* mediante la des-articulación constante del marco de la representación a través de la recurrente apropiación y uso del *collage* y el *object trouvé* ha sido acertadamente señalada por Ricardo Forriols: “Estas ‘piezas’, símbolos del desbordamiento de la pintura (...) son una manera de abrir los parámetros de su obra, antes de la aparición del dibujo —quizás a la par— y en ellas vemos potenciados sus materiales, sus estrategias; esa manera de castigar al arte, ese empleo de *collage*, esa objetualidad premeditada”. Ricardo Forriols, “Fragmentos, ruinas, reflejos en el cristal”, en *Nadal, hogar, dulce hogar*, Circuit d’art contemporany; any 2002, pp. 18-19.

28 “En sus fotografías, de una cotidianidad abismal, se hace visible la pobreza, esa temporalidad sofocante en la que los sujetos carecen de todo y, sin embargo, encuentran cada día una pequeña esperanza a la que aferrarse. Este artista ha demostrado que tiene una honda preocupación política (...) la violencia y los sistemas de exclusión empiezan por nosotros mismos”. Castro Flórez, Fernando, “Homeless depeindre (cuando la extranjería nos habita)”, en *Nadal; Hogar dulce hogar*, Circuit d’art contemporani, Valencia, Generalitat Valenciana, 2002, p. 14.

exige para poder ser fácilmente etiquetado y digerido en su seno. Nadal es de esos artistas que, indefectiblemente, están siempre dispuestos a caminar *por la cuerda floja* del cambio de medios y discursos si su evolución interna como artista así se lo exige.

Es mi función en este texto establecer tanto aquello que, creo, distancia significativamente la práctica actual de Juan Carlos Nadal de su práctica anterior, como aquello otro que, subsumido en una primera mirada por el fervor del cambio, mantiene lazos de conexión sensitiva y conceptual con sus principios. Por ello, para determinar los ejes sintácticos que determinan ese proceso, prefiero utilizar el término *desplazamiento* mejor que el de *ruptura*. Ese cierto sentimiento de agotamiento —del que, creo, Juan Carlos Nadal es consciente en determinado momento— no sólo de una determinada práctica personal, sino de una serie de coordenadas estético-conceptuales de las cuales bebe para desarrollar su trabajo lo sitúa, conscientemente, en la senda de la *recuperación de lo pictórico* como vehículo válido de expresión y desarrollo conceptual en el seno de la práctica artística contemporánea. En ese sentido, la lección de los múltiples desarrollos de la pintura postmoderna en su búsqueda de un *punto y seguido* con la práctica del ejercicio de la pintura —tras los discursos mortuorios que gran parte de la crítica postmoderna desarrollara en los años setenta y ochenta— es sanamente aprendida por Juan Carlos Nadal, para quien el potencial de lo pictórico para articular lo *visible* sigue siendo determinante<sup>29</sup>. Y esa recuperación de lo pictórico lleva a Juan Carlos Nadal a un lúcido replanteamiento de las limitaciones de la deriva hacia lo *discursivo* y lo *textual* en el decurso de su propio proyecto, para retrotraerlo a una celebración del lujo de la *membrana* pictórica en nuevos desarrollos enfáticos de una particular *poética de lo entrópico*.

La validez de la pintura como medio para determinar desarrollos consecuentes de los abanicos de problemas actuales en el seno de la práctica artística sólo puede ser atacada actualmente desde un distanciamiento reaccionario motivado por una ceguera consensuada alrededor de la paráfrasis y el textualismo. Determinar el agotamiento de tal o cual medio como medio en sí no hace sino alimentar y continuar los viejos excesos inquisitoriales dibujados por la historiografía moderna, pero de la misma manera que la mirada simplista de la inversión marxista del idealismo hegeliano: dándoles la vuelta para dejarlos intactos en su estructura profunda. Como señalaron en su momento críticos como Tricia Collins o Richard Milazzo, la pintura posmoderna desarrollada por autores como Ross Breckner, Peter Halley, Jonathan Lasker, Ghünter Forg, Terry Winters entre muchos otros sirvió, en determinado momento, como compensación a los excesos de una práctica semiótica que amenazaba con reificarse a sí misma en el seno de las estructuras de lo artístico a través de su propio proceso de integración en lo institucional<sup>30</sup>. Movimientos como el Neogeo o el Simulacionismo Abstracto venían a determinar, en la década de los ochenta y principios de los noventa, la emergencia y validez de un medio desfenestrado por su determinante afiliación al discurso formalista moderno, del cual tanto interés se tenía en escapar. Estos

---

29 "Posiblemente, sin la desaparición no existiría el impulso de pintar; pues entonces lo visible poseería la seguridad (la permanencia) que la pintura lucha por encontrar. La pintura es, más directamente que cualquier otro arte, una afirmación de lo existente, del mundo físico al que ha sido lanzada la humanidad", Berger, John, *Algunos pasos hacia una teoría de lo visible*, Ardora, Madrid, 1997, p. 39.

30 "En los últimos años hemos asistido a una erosión de la teoría (...) Cuando la apropiación se hizo institucionalmente viable como práctica crítica generó, siguiendo un doble eje, una reificación endémica, expresada en la práctica de la fotografía como "texto" moralista y, más recientemente, en la práctica de la semiótica decorativa (...) la desilusión del moralismo fotográfico nos condujo a una teoría general de la indagación que, a su vez, nos condujo al plano de la pintura crítica, y, en parte, a una reformulación de la abstracción crítica y conceptual". Collins, Ticia y Milazzo, Richard, "El arte al término de lo social", en *los manifiestos del arte postmoderno*, Guasch, Anna María (ed), Akal, Madrid, 2000, p. 115.

movimientos y sus autores vinieron a recuperar la capacidad no agotada de la pintura para plantear nuevamente espacios de reflexión y conocimiento, tanto desde una práctica que se reapropiaba de la validez de la misma como medio expresivo y potencialmente único para expresar la psique de lo individual y lo pulsional, como por su validez para materializar visual y simbólicamente conceptos y discursos que afectaran al marco de lo social, lo antropológico o lo histórico.

Juan Carlos Nadal, en virtud de una profundización en su propio devenir artístico, no ha tenido miedo de continuar articulando en su obra la práctica definida por Sigmar Polke de “castigar el arte” mediante la continua trasgresión de los géneros y los estilos; pero eso en virtud siempre de una consecuente vehiculización de sus propias inquietudes estéticas, demostrando no sólo no tener miedo al miedo, ni al vértigo de los desplazamientos, ni a la caracterización *entrópica* del artista contemporáneo, tan libre como indeterminado en sus múltiples posibilidades y direcciones, sino incluso asumirlos todos en el seno de su *problemática significativa* como eje determinante que expresa su propia condición fenomenológica implantada en el mundo. Lo *entrópico*, en Nadal, no sólo se ha convertido en una condición necesaria de su devenir artístico, sino en un *emblema y problema estético en el seno de su propio proceso-discurso*.

Es aquí, en la caracterización de un *acaecer de lo entrópico, tanto a nivel formal como a nivel discursivo y poético*, en donde encuentro el hilo de Ariadna que da visos de continuidad a la trayectoria artística de Nadal desde sus series más fotográfico-objetuales a las últimas donde se produce ese desplazamiento hacia lo pictórico como recurso y como discurso. En última instancia, lo que une ambas prácticas es una singular *conciencia de lo fragmentario y lo escindido como señal o signo determinante de nuestro tiempo estético*. En consecuencia, para referirme a la obra de Juan Carlos Nadal yo hablaría de una constante alusión fragmentaria a una personal *poética de la entropía*.

Esta onda preocupación que, creo, subyace en toda la obra de Nadal, lo conecta, profundamente, con una de las pulsiones existenciales que catalizan el sentir de lo contemporáneo en la psique de lo colectivo: la ausencia de centros, la pérdida de núcleos de referencia, el fracaso de los grandes metadiscursos, la asunción, incluso en la ciencia de la física, del *principio de incertidumbre*<sup>31</sup> no sólo como teorema fundacional, sino como condición de posibilidad. Incluso en la titulación de algunas de sus piezas, por ejemplo “Pacto con el caos” o “Apertura caótica”, ambos de 2006, Nadal refleja su intento poético de plasmar visualmente lo *entrópico como paradigma*.

El *deslizamiento* metodológico en la práctica de Nadal queda articulado conceptualmente por esta progresión en su discurso de continuar expresando una particular *conciencia* de lo entrópico. Pero si, en la obra más profotográfica y objetual, esa digresión era recalcada a través de la propia metodología de hibridar diferentes medios en el espacio-cuadro convertido en *pieza*, ahora el retorno a una práctica ensimismada de lo propiamente pictórico cambia radicalmente las estrategias; si Juan Carlos Nadal se esforzaba, en su obra anterior, por enfatizar el cuadro en cuanto *presencia*, la obra actual enfatiza singularmente su carácter de *representación*. Este deslizamiento se consuma en Nadal en un *distanciamiento de lo real* para articular una particular *visión de lo imaginario* a través de la apertura a un *espacio ilusorio*.

Desde piezas como *Solsticio* (2004) o *Oikos*(2004), la obra de Nadal se articula como una *expeditación de lo visual*, donde los elementos objetuales y representativos desaparecen para dejar su

---

31 Podríamos enfatizar la importancia filosófica que el desarrollo de escenarios como los descritos por las teorías de la relatividad general de Albert Einstein o el desarrollo de la mecánica cuántica por Werner Heisenberg en el terreno de la física tienen en el inconsciente colectivo de nuestro tiempo. Ambas teorías, en su estudio de las leyes que gobiernan lo muy grande y lo muy pequeño, nos sitúan en un marco donde se dibuja un universo móvil, sin centro, limitado pero sin fronteras, en el que los principios rectores que lo gobiernan a menudo desafían los de la lógica humana.

lugar a la pura materia pintura distribuida en toda su gama de posibilidades expresivas; manchas, goteos, marcas, restregados, diluciones alternadas con gruesos empastes, y toda la amplia gama de acciones y posibilidades de aplicación de la materia pictórica. Nadal establece el cuadro como un marco donde sintetizar una particular *dialéctica entre lo ordenado y lo caótico* a partir de confrontar semánticamente en el espacio pictórico un conjunto de signos o fonemas plásticos que aluden significativamente en la historia de la pintura a uno u otro de los extremos; lo informe del accidente, la pintura abandonada a un fluir y expandirse a través de la superficie pictórica como *signo* de lo desordenado, lo informe o lo caótico es dialécticamente confrontada a una voluntad estructurante, a través de la recursividad a sujetar el gesto mediante la estructuración geométrica de los diferentes planos de representación. Esa estructuración en planos geométricos actúan a modo, asimismo, de *signos* de lo ordenado, del control o de lo racional. Esa dialéctica perenniza la práctica artística anterior de Nadal, donde lo inarticulado y lo informe, el accidente y el azar, siempre venían a ser determinados dentro, o bien de estructuras compositivas particularmente ordenadas y estructuradas a partir de un sabio uso de la verticalidad y la horizontalidad, bien a través de la disposición articulada del accidente dentro de un recurso a la unidad formal y temática de la obra. Si bien el desplazamiento puede situarse en ese despojamiento de lo fotográfico-objetual, la preeminencia de la *estructuración paradójica del gesto y el accidente* predominan y enlazan unas series con otras. Es, sin embargo, determinante ese desplazamiento señalado, pues *enfatisa* esa dialéctica como *poética central* en la nueva práctica pictórica de Nadal. Y para ello, Nadal se desliza, siguiendo la terminología de Danto, desde su práctica anterior de una *pintura no-pura* a una particular asunción de los códigos puramente pictóricos formalista, con la intención de cargarlos de una determinada *connotación discursiva* hacia la práctica de una *pintura impura*<sup>32</sup> en donde lo puramente pictórico se enfatiza para *contaminarlo de significación*. La voluntad de trascender el propio espacio de la pintura-pintura mediante un ejercicio consecuente del ejercicio de la *alegoría*<sup>33</sup>, subrayada, por ejemplo por la titulación, a menudo metafórica, otras íntima o alusiva, de las piezas, señala la asunción de la posibilidad *de semantizar la pintura* más allá del ejercicio materialista formal de la misma, en la cual la pintura se articula como un poderoso vehículo de *connotación* de aquello que *excede* los límites de la pura materialidad de la pintura en el seno de lo puramente pictórico.

Ese desplazamiento de lo no-puro a lo impuro se traduce en un desplazamiento de lo *táctil u objetual* hacia lo puramente *visual u óptico*, en una línea direccional que nos llevaría de una poética de la pieza construida y reconocida como *objeto-texto* a una poética contaminada por una voluntad de trascendencia significativa de la pintura-pintura. Lo pictórico pasa a ser medio preeminente de construcción del espacio de la obra bidimensional; desechando progresivamente las contaminaciones

---

32 Recordemos al respecto la distinción que hace Danto de lo impuro u lo no-puro, en virtud de su aplicación a ciertas nuevas prácticas contemporáneas de lo pictórico; para Danto, lo no-puro se sitúa en la contaminación de lo pictórico a través de su deslizamiento hacia lo objetual-escultórico, como ocurría en la pintura minimalista más consecuente, mientras lo impuro se caracterizaría por la inclusión de lo narrativo o lo simbólico a través de la recuperación de la pintura como vehículo de significación. Como ocurriría en la pintura de Philip Guston o Carroll Durham. Danto, Arthur, "lo puro, lo impuro y lo no puro; la pintura después de la modernidad" en *Nuevas Abstracciones*, Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p 20-22

33 Craig Owens señala a la alegoría como uno de los principales vehículos de lo postmoderno en su socavación de lo moderno en el seno de la práctica artística de la contemporaneidad; La alegoría, como figura retórica que caracteriza una voluntad intrínseca del objeto estético a exceder su propia condición material en el mundo para ejercer una función de *signo o señal* de alguna otra cosa, es caracterizada por Owen como un impulso que recorre al arte contemporáneo. Owens, Craig "el impulso alegórico, contribuciones a una teoría de la posmodernidad", en *Arte después de la modernidad, nuevos planteamientos en torno a la representación*, ed Akal, Madrid, 2001, p 203-235

objetuales que tan distintivamente caracterizaran la práctica anterior, para centrarse en las posibilidades expresivas de un cierto *ensimismamiento* en lo pictórico. las fotografías de Gárgola, mendigos o directamente extraídas de la cotidianeidad de la prensa diaria, así como los objetos cotidianos incorporados al espacio del objeto pictórico son substituidos por la preeminencia de la pura membrana pictórica, que pasa a ser único medio significante en la construcción del cuadro.

Nadal realiza, hasta la serie *Hogar dulce hogar*(2002) una investigación programática centrada en la *consecución material* de la practica del collage<sup>34</sup>. Para Nadal, el collage como estrategia de apropiación de un *summun* de elementos heterogéneos integrados a través de su simultaneidad visual en el espacio plástico del cuadro le servía para, asumiendo las estrategias de apropiación propias de ciertas prácticas potentes del arte de mediados de los ochenta<sup>35</sup> conformar potentes piezas visuales cuyo objeto era desbordar cualquier lectura lineal del hecho de la representación, así como problematizar sus propios mecanismos de producción, no sólo en la propia obra de arte, sino asimismo en los propios *mass media*, a través del uso de la fotografía. El collage era *usado*, en este conjunto de piezas, como una *práctica material* que remitía a una fractura *conceptual* de la pieza como vehículo autónomo de significado para enfatizar su condición de *acontecimiento*. Aparentemente, el nuevo énfasis que la obra reciente de Nadal tiene en el vehículo de la pura materia pictórica para construir el cuadro, destilando progresivamente los elementos objetuales(telas, objetos, etc) y fotográficos, parecieran declinar el uso del collage, hasta su desaparición. Creo esto es así en cuanto lo que refiere al collage como práctica material de superponer elementos heterogéneos extraídos de la realidad cotidiana para reapropiarlos en el espacio de la obra, *pero creo existe una perseverancia del collage, traducida en un desplazamiento del collage en cuanto estrategia material a una particular investigación pictórica del collage en cuanto signo*<sup>36</sup>. *El collage pasa de estrategia procesual a ser definido en cuanto signo representado en el espacio ilusorio del cuadro.*

Estratégicamente Juan Carlos Nadal persiste en construir sus imágenes a partir de un principio de *estratificación* o *sedimentación* de diferentes planos de presencia-representación plásticos; si anteriormente asistíamos a la acumulación de elementos pictóricos y no pictóricos en el seno de la imagen-cuadro mediante la estrategia del collage como *proceso*, *en su obra reciente asistimos a una misma práctica de acumulación y estratificación de planos de representación puramente pictóricos regulados mediante el collage en cuanto signo estructural*. Nadal construye una *estratigrafía* de planos

---

34 La preeminencia de la práctica del collage como estrategia material que remite a un desbordamiento conceptual de subvertir la codificación de lo puramente pictórico en la trayectoria artística de Nadal ha sido señalada constantemente a lo largo de su trayectoria; "El bricolage plástico de este creador, esa yuxtaposición deliberadamente problemática de estilos heterogéneos e imágenes, confluye con planteamientos contemporáneos que intenta desbordar la pintura en una dialéctica muy intensa tanto con lo fotográfico como con lo objetual"; Castro Flórez, Fernando, "Homeless Dépeindre(cuando la extranjería nos habita)", en catálogo de exposición , *Nadal, Hogar dulce hogar*, Circuit d'art contemporani, 2002, p 8

35 Esta genealogía ha sido señalada asimismo por Fernando Castro Flórez . Castro Flórez, Fernando, "Homeless Dépeindre(cuando la extranjería nos habita)", en catálogo de exposición , *Nadal, Hogar dulce hogar*, Circuit d'art contemporani, 2002, p 7

36 Es enormemente importante para mi argumento la caracterización que del collage hiciera Max Ernst y sobre la que reflexiona Arthur danto; "El paradigma de lo contemporáneo es el collage. Ernst dijo que el collage "es el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas" la diferencia es que ya no hay un plano diferente para distinguir realidades artísticas, ni esas realidades son tan distantes entre sí. Esto se debe a que la percepción básica del espíritu contemporáneo se formó sobre el principio de un museo donde todo arte tiene su propio lugar, donde no hay ningún criterio de cómo el arte deba verse, y donde no hay un relato al que los contenidos del museo se deban ajustar" , Danto, Arthur, op-cit, pg 28

pictóricos determinados por una voluntad intransitiva entre sí. Si observamos un cuadro como impresión fugaz(2006) nos apercibimos claramente de que esta superposición entre diferentes planos parecen haber sido contruidos con una voluntad no dialógica entre sí; existe una evidente separación, ratificada por la fractura consecuente con su estructuración geometrizada y lineal, entre los planos, que son trabajados autónomamente según principios pictóricos y perceptivos que no se regulan necesariamente en virtud de una supuesta superestructura homogeneizante del cuadro. El principio collage actúa aquí como estrategia que permite *articular* una fractura consentida entre esos mismos planos de representación, con objeto de cortocircuitar la aparente unicidad visual de la imagen; Nadal construye diferentes planos de aplicación de la materia pictórica, enfatizando su *ensimismamiento* o *unicidad* a través de su perfilado geométrico que asimismo establece las fronteras visuales entre los diferentes planos pictóricos; cada plano de acumulación-representación pictórica es asimismo aislado y puesto en juego en la estructura arquitectónica del cuadro; Nadal articula, así, diferentes planos de representación pictórica que enfatizan un particular juego entre ensimismamiento y permutabilidad; cada plano de representación es ejecutado de tal manera que responde a ese doble principio de aparecer ensimismado sobre su propia recursividad plástica y de establecer un diálogo con el resto de planos de representación.

Con esta práctica, Nadal realiza un inteligente ejercicio de *representación del principio collage en tanto signo desde la práctica de la pura pictoricidad*. Nadal construye una estratigrafía de planos pictóricos, fragmentados geoméricamente, y contruidos visualmente a partir de la recursividad a una amplia gama de procesos abstractos de aplicar la materia pictórica, en una *práctica conscientemente historizada*<sup>37</sup> de la pintura abstracta. Pero, lejos de integrar visualmente tales estratos, con el objeto de sellar la unicidad visual de los diferentes planos y elementos pictóricos, parece enfatizar una dialéctica activa entre mimesis y fractura visual entre los mismos. Cada plano funciona *autónomamente* como un espacio de representación que parece articularse con los demás de una manera problemática. Nadal construye una *imagen* que es producto de un diálogo *problemático* entre diferentes *ventanas pictóricas mediante su articulación a través del principio collage*;

Esta estratificación de diferentes “ventanas” de representación pictórica se articula como una *deconstrucción*, tanto del principio pictórico de la imagen-superficie, a través de la multiplicación de planos ensimismados de representación, como del *signo collage*, a través de su *simulación* mediante el puro trompe-oeil de la materia pictórica. El cuadro aparece como una expeditación del principio de suma y acumulación que gobernara el ejercicio del collage en su anterior producción, pero ejecutado *paródicamente* mediante la pura materia pictórica.

En piezas como *síndrome urbano* (2004) o *Urbanitas Red Collars*(2004) hasta piezas como *contraluz*(2005) hay una voluntad visual de construcción de la imagen a partir de enfatizar una particular *arqueología* de construcción del espacio pictórico; los diferentes *estratos* se articulan en una superposición estructurada determinada por una voluntad de confrontar dos *espacios de representación*; un espacio-fondo, donde se desarrolla lo que podríamos denominar el espacio *signico* de lo *indeterminado*, a través de la acumulación de planos determinados por el ejercicio del gesto y el fluir del *magma* pictórico, y otro espacio-figura, enmarcado por la superposición dialéctica de planos geometrizarantes que estructuran vertical y horizontalmente la composición, donde el óleo, con su untuosidad y sus diferencias de calidades táctiles, se superpone al acrílico a modo de tinta uniforme. El

---

37 Recordemos como toda la crítica estructuralista y deconstruccionista de la escuela de Nueva York subraya el énfasis en la caracterización del gesto originario y atemporal como esencia y principio de lo moderno en el discurso formalista de Clement Greenberg y Roger Fry, y como se encarga de cuestionar estructuralmente esa pretensión teológica subrayando la *radical historicidad* de un particular retórica de la inmediatez contruida a partir de la negación o expulsión estructural del signo “copia” del par originalidad-repetición.

cuadro se conforma a modo de singular constructo visual donde la alternancia de espacio-fondo y espacio-figura señala una particular *dialéctica* entre lo indeterminado y lo construido, entre lo abierto y lo cerrado, entre caos y orden.

Sin embargo, en piezas como *Impresión fugaz*(2006) o *Esquix*(2006) la estructura diferenciada forma-fondo pasa a cuestionarse visualmente; la *superficialidad visual* del espacio se *radicaliza* en virtud de un énfasis de la desestructuración de lo *estratigráfico* en pos de una acentuación determinante de lo *entrópico*. Las diferentes capas que componen la obra, aún respetando el principio constructivo anterior de sedimentar una capa tras otra, remiten sin embargo en su consecución procesual a un principio de buscar una absoluta sensación óptica de superficialidad tanto *sígnica* y *material*; Todos los elementos parecen situarse, indefectiblemente, en el *mismo plano visual*. La práctica acumulativa, sedimentada, que dan a las obras anteriores cierta apariencia, merced al uso estructurado de efectos de traslapo de planos visuales, de constructo de un espacio tridimensional marcado por cierta jerarquía fondo-forma forma se desliza hacia el constructo visual de una *disgregación del orden* arquitectónico del espacio visual; no hay una posibilidad de determinar lo que se sitúa “delante” de aquello que pudiéramos situar espacialmente como “detrás”; la jerarquía fondo-forma se deconstruye pedazos ante al asunción *horizontal*<sup>38</sup> de todos los planos pictóricos. Lo *superficial*<sup>39</sup> se afianza señalizando visualmente una extrema complejidad procesual que *diluye sin destruirlo* el juego de las diferencias posibles para radicalizar la desjerarquización de los diferentes planos de representación. Esta estrategia determina el énfasis en lo *puramente visual* de las últimas piezas de Nadal; si la superposición estratigráfica de planos visuales fondo-figura aparecían en las anteriores piezas como *representaciones* de un determinado espacio pictórico tendente hacia un cierto concepto de lo *profundo*, señalizada expresamente por diferencias incluso de espesor entre las diferentes capas, *Impresión fugaz*(2006) o *Esquix*(2006) asumen la deconstrucción visual de los propios parámetros que animaran la estructura visual de sus precedentes; esta estrategia *semánticamente* sirve para señalar una *tabula rasa* en el ejercicio de construcción de lo pictórico; ningún plano tiene más importancia visual y textual que cualquier otro, ningún plano determina una posible estructura *temporal*, en cuanto la dificultad manifiesta de determinar el supuesto *orden* arquitectónico que estructura la consecución de la obra, de la diferentes capas pictóricas para el ojo del espectador. *Lo entrópico como signo visual se radicaliza al señalar la absoluta disfuncionalidad de señalar un orden, una dialéctica posible y legible fondo-figura, en la lectura visual de la imagen*. Pero esa imposibilidad no viene propiciada por un abandono a la pura codificación de lo *abierto-abstracto* a través del abandono a una práctica del gesto o la mancha como signos de lo informe; por el contrario, la *estructuración planimétrica del cuadro llega a su paroxismo hasta hacerla entrar en crisis*; Los planos de representación se multiplican hasta la extenuación. El extremo barroquismo de la imagen llega a diluir las diferencias en la dialéctica interna visual entre lo homogéneo y lo heterogéneo; lo abierto no logra expandirse hasta su desaparición en una homogeneidad de lo informe; lo cerrado no desaparece aún a riesgo de casi fallecer de pura reverberación. Nadal, inteligentemente, subvierte los códigos de lo pictórico que aluden a la posible

---

38 Tomo, apropiándome, en cierta medida del espíritu Deleuziano que anima su descripción de lo horizontal. *Lo horizontal* remite no a una voluntad de supuesta *igualdad* de los planos pictóricos, sino a la consecución del establecimiento del *cuasi-orden de la diferencia radical*; la determinación de la *permeabilidad* de los límites y las fronteras; en este caso, la lectura visual de estas obras se vuelve problemática a través de una voluntad de enfatizar pictóricamente la permeabilidad de las fronteras visuales entre diferentes estratos o capas.

39 Lo superficial, en este caso, hace referencia a la absoluta desjerarquización óptica ejercida en la acumulación sedimentaria de capas pictóricas; “delante” o “detrás” dejan de ser conceptos aplicables a la lectura de la imagen, descomponiendo una posible lectura tridimensional o profunda basada en una adecuación temporal al ojo del espectador de los efectos de traslapo

representación abstracta de formas cerradas y de formas abiertas; diluye los límites entre ambas, mediante el ejercicio visual de activar las diferencias en su propio seno, señalando a las formas abiertas en el seno de la concreción de lo lineal y el plano cerrado, empujando a la forma cerrada hacia su desestructuración mediante su multiplicación paroxística y la hiperpresencia de la diagonal visual como límite lineal que señalara las fronteras entre planos visuales. El cuadro se transforma en un hervidero visual donde las líneas de fuerza pluridireccionales se multiplican hasta la extenuación, enmarcando una multiplicación paroxística de planos visuales que multiplican *ad nauseam* los planos semánticos de significación y representación; Lo *energético* se impone merced al *desbordamiento* de lo fronterizo y lo estructurado. Forma, gesto y plano visual se deconstruyen hasta determinar una homogeneización de las diferencias; sus fronteras se tornan móviles, sus límites imprecisos. La energía lúdica resultante de la vehiculación masiva hacia la entropía de la imagen hace estallar en pedazos cualquier atisbo de una *paz visual*, de un equilibrio paralizante pero gratificador al ojo del espectador.

El resultado es un cuadro abstracto que al mismo tiempo es una *analogía* que remite a la construcción de un signo visual de lo entrópico; la representación abisma la presencia pictórica para subsumirla en un mosaico de significados. Estos, como los planos visuales de representación, se multiplican cacofónicamente; del principio de incertidumbre a la teoría fractal, de la ciudad como emblema de la desestructuración de lo humano en el seno de lo hipertecnologizado al gesto pictórico autónomo deconstruido en virtud de la paráfrasis y la analogía visual.

Piezas como *Por culpa de un fragmento de tierra visto en un relámpago de tiempo*(2006) o *Atractor extraño*(2006) se sitúan como un brillante ejercicio plástico que habita las fronteras móviles entre la *presencia y la representación*; Mediante la *deconstrucción pictórica* del principio collage en su propia obra a través de su pura representación, Nadal construye cuadros *abstractos* que remiten *tanto a las propias condiciones intrahistóricas de la pintura* como asimismo se presentan como *imágenes que remiten a elementos de lo real*, pero que señalan su pérdida en el magma del libre juego de los significantes mediante una práctica pictórica abierta a la posibilidad de *alusión a lo sublime*, pero desde un espíritu *no nostálgico, sino postmoderno*<sup>40</sup>. Determinada a *señalar* visualmente aquello que excede a la propia imagen, y con ello alegar o señalar lo *irrepresentable* a través del libre juego de formas, pero desde un ejercicio *lúdico que celebra esa imposibilidad de cerrar la significación*<sup>41</sup>.

Nadal prosigue, en sus últimas obras, trazando un proyecto estético que creo marcado íntimamente por una continua voluntad de *trasgresión* como un ejercicio constante de situar la crítica visual y el nomadismo entrópico como auto principios estéticos. Si la trasgresión en el seno del arte actual puede aparecer como completamente retorizada, convertida en sí misma a menudo en un gesto vaciado de

---

40 "Si es cierto que la modernidad se desenvuelve en la retirada de lo real y de acuerdo con la relación sublime de lo presentable con lo concebible, en esta relación se pueden distinguir dos modos(...)Se puede poner el acento en la impotencia de la facultad de presentación, en la *nostalgia* de la presencia que afecta al sujeto humano(..)O si no se puede poner el acento en la potencia de la facultad de concebir, es su inhumanidad, por así decirlo(...) poner el acento sobre el acrecentamiento del ser y el *regocijo* que resultan de la invención de nuevas formas de juego, en la pintura, en el arte, en lo que sea.". Lyotar, Jean François, *La postmodernidad(explicada a los niños)*, edGedisa, Barcelona, 1987, pg 24-25

41 *Ibid* pp 25 ; "Lo postmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no parea gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable".

contenido y reificado a sí mismo en la economía política del signo-mercancía<sup>42</sup>, es de señalar el esfuerzo de Juan Carlos Nadal por auto afirmar, en el seno de su propia obra, una voluntad manifiesta de encontrar los intersticios que señalan la posibilidad efectiva de ir *mas allá* de los discursos reiterados hasta el paroxismo y de las formas reificadas que los acompañan, a través de la propia capacidad nómada de reinventar lenguajes y perseverar en la puesta en juicio continua de los propios auto presupuestos y los propios medios de significación y expresión. De buscar, en los márgenes permeables de las fronteras de los lenguajes, nuevas posibilidades para conseguir, en la época del abotargamiento virtual y la penetración de la economía visual del simulacro en todas las áreas de la psique colectiva social, despertar los mecanismos desencadenantes para la lejana posibilidad de hacer relampaguear aquella *iluminación profana* donde se encuentra la *posibilidad de conocimiento* que encierra la experiencia estética moderna, posibilidad aparentemente olvidada en la disolución de lo estético en su propia apoteosis postcapitalista.

---

.42 "Practicaba Warhol la ironía química o la razón cínica? Desde luego simuló esquizofrenia como defensa mimética contra las contradictorias demandas de los vanguardistas en la sociedad del espectáculo , pero es difícil distinguir su defensa contra el espectáculo de su identificación con él. En la pintura de simulaciones y la escultura de bienes de consumo esta distinción se hizo casi imposible de trazar, y en la omnipresente práctica del nihilismo capitalista hoy en día parece absolutamente desdibujada.", Foster, may, *el retorno de lo real, la vanguardia a finales de siglo*, Ed Akal, Madrid, 2001, pg 125