

FRAGMENTOS, RUINAS, REFLEJOS EN EL CRISTAL

RICARDO FORRIOLS

Se puede pintar con lo que se quiera, con pipas, con sellos de correos, con postales, con naipes, con candelabros, con trozos de hule, con cuellos postizos, con papel pintado, con periódicos. A mí me basta con ver el trabajo, hay que ver el trabajo, se evalúa el valor de una obra por la cantidad de trabajo realizado por el artista. Contrastes delicados, las líneas paralelas, un oficio de obrero, a veces el objeto mismo, en ocasiones una indicación, en otras una enumeración que se individualiza, menos suavidad que rudeza.

GUILLAUME APOLLINAIRE

Después de ensayar distintos enfoques acerca de la obra de Juan Carlos Nadal, pensando qué y cómo debía ser este texto, he ido perdiendo el tiempo sin darme cuenta, tomando notas aquí y allá, organizándolas sin llegar a nada concluyente. Sin embargo, tras un prolongado reposo, en el mejor de los casos, hay algunas ideas que permanecen; ideas singulares como la que apuntaba Sigmar Polke cuando dice que es necesario *castigar al arte* a través de la dispersión de géneros y estilos.

En realidad, la rotundidad de Polke es sólo un detonante que me conduce siempre, una y otra vez, a través de las palabras de Apollinaire¹, a referirme al *collage*, término de origen francés que hace alusión al encolado y, en un sentido más amplio, al conjunto de materiales de distinto origen y naturaleza adheridos, mezclados, sobrepuestos en un soporte en el que se combinan elementos pintados y pegados, en una amalgama de papeles, fotografías, telas y pinceladas que se complica con la inclusión de maderas y objetos tridimensionales haciendo de la pintura un *assemblage*.

La objetualidad se convierte por este camino, el del *collage*, en una afirmación de la pintura transformada en *pieza* a partir de la hibridación de disciplinas, de materiales, de la pintura con objetos cotidianos recontextualizados. Un desplazamiento que a lo largo del siglo XX se consolida y llega a extremos radicales con el desbordamiento del contorno y la ocupación del espacio, en la quiebra definitiva de la representación renacentista: el *Proun* de El Lissitzky, considerado como *trasbordo entre la pintura y la escultura* o, en un sentido similar, Kurt Schwitters y el desarrollo completo de la idea de *Merz* en su propia casa de Hannover (el *Merzbau*), sobre las paredes de la cual fue depositando diversos materiales hasta conformar una construcción fantástica, *una gran gruta abstracta*².

Pero antes, el *collage* adquiere su sentido a partir de la aparición de ciertos detalles —texturas, tipografía de imprenta, números estarcidos— en las obras de los pintores cubistas, una estrategia para recuperar la representación de la realidad, atajando un proceso de análisis que les había conducido a las puertas de la abstracción. Se trataba de signos de lo real que hacia el verano de 1912 ya no se pintan sino que directamente se incorporan a los cuadros, se pegan papeles pintados, hules estampados, recortes de periódicos, etiquetas, etc., dando lugar a los primeros *papiers collés* de Braque y Picasso³.

1 Guillaume Apollinaire, *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, Visor, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1994, pág. 43-44.

2 Ver Javier Maderuelo, *El espacio raptado*, Mondadori, Barcelona, 1990; y AA.VV., *Kurt Schwitters*, IVAM, Generalitat Valenciana, 1995.

3 Ver Douglas Cooper, *La época cubista*, Alianza, Madrid, 1993; y Herta Wescher, *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

Efectivamente y resuenan las palabras de Apollinaire, en la obra de arte cabe todo, de todo, asumidos los parámetros de una obligada interdisciplinaridad que se debe en buena medida a aquella provocación de la vanguardia histórica —especialmente el dadaísmo y el surrealismo—, a su compromiso social y político dirigido hacia la formulación de un cambio revolucionario⁴; incluso, a cierta noción de lo azaroso fundamentada en la introducción del automatismo en nuevos procedimientos, más o menos inconscientes, que sustituyeron las recetas académicas para la realización de obras maestras. Provocaciones que se materializan en una estética de lo *cutre* que responde a esa otra utopía vanguardista de que todo el mundo es o puede ser artista y, porqué no, a cierta implantación del *bricolage*, donde se puede descubrir la (im)pericia manual y caprichosa muchas veces, las imperfecciones y la improvisación, en obras de fabricación casera que plantean una ruptura con el acabado, con el mismo proceso⁵.

Lo que subyace a esta práctica es también una acumulación de preguntas directas sobre el significado y la función del arte, preguntas camufladas, metamorfoseadas en la experimentación de los procesos artísticos, de su límite. Ese límite que dibuja en sus bordes una aparente ruptura con la historia del arte, remarcando con entusiasmo el proceso de liberalización y autonomía de los valores plásticos que se iniciaba en el siglo anterior, a través de un enfrentamiento radical y decidido —anarquista— desde esa supuesta dejadez impelida por la necesidad de llegar a los límites en la representación, del propio arte, de su misma idea.

Surge entonces el *objet trouvé* como un intento de elevar lo cotidiano, los objetos de desecho, a una categoría estética que busca una conciliación entre el arte y la vida, desmitificando la realidad. El paradigma se sigue encontrando, desde 1913 y por más que nos pese, en los *ready made* de Marcel Duchamp —sus *cositas*—, en los que se funde el trabajo artesanal y el gesto creativo, insólito, que supone la denominación artística y voluntaria de un objeto *ya fabricado* sobre el que se interviene mínimamente, intelectualmente.

Un tiempo después, a mediados de los años cincuenta, es Robert Rauschenberg quien insiste en esta idea desde las operaciones neodadaístas de sus *combine paintings*, mezcla de pintura, imágenes reproducidas mecánicamente y objetos. Rauschenberg declaraba: «*Cuando he empleado objetos reales, nunca he pretendido trascender su propio sentido ni obligarle a parecer otra cosa. Desplazo la forma habitual de ver un objeto mediante un nuevo contexto, pero no intento transformarlo en otra cosa. Si los objetos o las imágenes que empleo poseen una carga simbólica, ésta debe ser distinta para cada uno de*

4 El *collage* pero sobre todo el fotomontaje, desde los años veinte, han tenido un componente importante de crítica social desde su visión particular del entorno. Como escribió Hans Richter: «*El estilo imperante y una presentación convencional no resultaban adecuados para las revistas, los manifiestos, las cubiertas de los libros, los carteles y los impresos. Hacía falta alguna cosa nueva. Todo el mundo recortaba fotos para unirlos en collages agresivos; se les añadían dibujos, también recortados; se enganchaban trozos de periódicos, cartas viejas o todo lo que caía en sus manos... y todo esto estaba destinado a hacerle tragar a un mundo enloquecido su propia imagen*»; en *Historia del dadaísmo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, pág. 119.

5 Esteban Pujals Gesalí nos ofrece una visión de las obras de vanguardistas *domingueros*, como dice, en las que «*aparecen clavos y no tornillos porque era de noche y estaban cerradas las ferreterías, donde la obra registra en el corte de un listón, en la palidez de una tabla, que su autor no tuvo ganas o tiempo o dinero para procurarse un serrucho o para darle al fondo una segunda capa de pintura.*» 'Prólogo. Decir contra los fantasmas', en Juan Antonio Ramírez, *Papel marmolado (33 sueños)*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1992, pág. 11-12.

nosotros. No pretendo despertar en el público la conciencia de mi propio arte, sino hacerle tomar conciencia de su vida»⁶.

Recapitulando: una suma razonable de lo dicho hasta aquí nos aporta argumentos válidos, quizás marginales, para contextualizar y aproximarnos a una deriva —la de Juan Carlos Nadal, de regreso a la pintura— que surge con obras de apariencia dura, fuertemente estructuradas, en las que el hierro como soporte se funde con la fotografía, con insistencia en la mirada, en el motivo de unos ojos que reclaman nuestra atención; que cambia, después, los armazones de hierro oxidado por composiciones geometrizaras de retales pintados y pegados, de nuevo entretejidos con imágenes fotográficas del cuerpo; y que madura, abocada al paisaje, a la arquitectura, en una propuesta heterogénea donde confluyen las fotografías en blanco y negro, las maderas deterioradas, los papeles desgarrados, los cristales, cualquier fragmento, todo ello hilvanado por pinceladas sutiles pero efectivas, intuitivas, que a través del gesto reencuadran y completan las imágenes.

Así, al recorrer sus márgenes, las mismas dudas, es posible advertir que las estrategias esgrimidas por Juan Carlos Nadal no son otras que cierto *castigo al arte* —como decía Sigmar Polke— desde una dispersión, comedida, de fondo, contra la aparición de imágenes que se sienten superadas, ya hechas; por otro lado, el *collage*, el ensamblaje de soportes y materiales diversos así como la mezcla y corrupción de lenguajes en la confección de cuadros-objeto; incluso, frente a la potencial presencia de la fotografía, las últimas incorporaciones de 'objetos encontrados' y los montajes de piezas tridimensionales que habría que poner en relación, también, con los procesos de hibridación definidos a finales de los setenta⁷.

Haciendo acopio de telas, fotografías, papeles y pigmentos, maderas y cachivaches, de las huellas y restos que en cualquier momento acaban formando parte de una obra, parece que se nos olvida uno de los argumentos que quedaban apuntados al principio y que sirven para centrarnos, más si cabe, en una segunda deriva en la obra de Juan Carlos Nadal: la de lo poético —aquellas gárgolas en la noche, las arquitecturas góticas, sus filigranas desgastadas— a través de lo político, desde cierto compromiso social que se materializa en el reflejo de esa otra realidad, la de los inmigrantes, los excluidos, la de las víctimas de conflictos de todo tipo, extraídas de las páginas tramadas de la prensa.

Se trata de imágenes elegidas por su crudeza a partir de vínculos emotivos, de impacto, entre la mirada y el conocimiento de la realidad, de lo que ocurre⁸. La emulsión paradójica del resultado final —la incorporación de esas fotografías, ampliadas, en los cuadros— revela personajes anónimos y desdibujados sobre los que Nadal mancha y perfila, quizás rescribiendo su historia, apropiándose para devolverla a nuestro *mundo enloquecido*, incidiendo en un sentido simbólico del que participan, a su vez, las mismas imágenes y objetos: abandonados a su suerte como las pateras en el Estrecho, recuperados en cualquier playa.

Sin embargo, en las obras más recientes, el ejercicio del dibujo adquiere un protagonismo importante en ese intento de recuperar las calidades pictóricas, llegando a reemplazar con sus materiales

6 Citado por Fernando Huici en 'Robert Rauschenberg, la ruptura', *El País*, 9 de febrero de 1985; artículo reproducido en *Libertad de exposición. Una historia del arte diferente*, Ediciones El País, Madrid, 2000, pág. 183-187.

7 Ver Mau Monleón, *La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*, Diputación de Valencia, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1999.

8 Incluso, teniendo en cuenta esa condición de la fotografía que nos devuelve la realidad de una manera muchas veces impúdica, señalando que aquello que vemos ha ocurrido, demostrando la evidencia que nos obliga a reconocer la fatalidad *natural* de que lo fotografiado es/fue/ha sido real, vivo; tal y como acertó a señalar Roland Barthes en *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1992.

insignificantes, tan esenciales, a la fotografía. Un dibujo, un grafismo sensible en el que llama la atención la calidez del trazo, la expresividad y gestualidad de la línea, de la mancha y el borrón que, con todo y recordando algunos de los trabajos de Arnulf Rainer, quizás no alcanzan a imponerse a la presencia un tanto fantasmal de lo fotográfico, todavía como esbozo, como referente y punto de partida documental, fragmentario, subjetivo, sobre el que se ensayan escenas, encuadres o formatos.

Figuras fotográficas o siluetas dibujadas, los personajes de Nadal parecen denunciar el plano que ocupamos como espectadores —la ubicación de la cámara—, nos reclaman y espían como aquellos ojos entrecortados por las planchas de hierro. Y, quizás, la mirada más dura de sostener sea la de esos niños que nos increpan detrás de las alambradas, en el regazo de sus madres o solos, en el medio de la calle, apuntándonos con su fusil de madera. Los niños —*meninos da rúa*—, sus rostros y miradas forzadas a hacerse mayores, adultas y duras, a fuerza de la violencia, del conflicto, de tantos abusos.

El niño, una vez más, que «*se siente inmortal; mejor dicho, está fuera de eso de la muerte y la inmortalidad: se siente eterno. Se siente eterno porque vive por entero en el momento que pasa. Oye hablar de la muerte, ve acaso morir, mata animales, pero no comprende la muerte. Si habla de ella es como habla de tantas otras cosas que tampoco comprende*»⁹; el niño también está presente en esos montajes de estilo póvera y *chabólico*¹⁰ en los que, a mi parecer, la producción de Nadal adquiere su punto más atractivo, amueblando el espacio como ruinas de lo que nunca fue o acaso sí.

En estas *piezas*, símbolos del desbordamiento de la pintura, de su pintura contaminada, ha estado trabajando Juan Carlos Nadal en los últimos dos años, intermitentemente. Fueron 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 del *collage*, esa objetualidad premeditada.

Armadas con maderas y cristales, con fotografías, dibujos y *collages*, a caballo entre la pintura y la escultura, entre el *assemblage* y la instalación; en estas *piezas* encontramos, puntualmente, los restos de un cubo decorado con motivos infantiles, el macuto polvoriento de ir a la escuela o un pupitre, ese pupitre, escenario de tantas historias, soporte y 'mundo' de buena parte de nuestra vida.

Sobresale en el esquema la presencia repetida de la escalera, alrededor de la cual se ordena todo; de esa estructura compartimentada, geométrica, que sirve de soporte sobre el que ir componiendo, contra la pared, vertical u horizontalmente, los distintos elementos y ciertos fragmentos de pintura —cada vez más—, todo ello visible tras sucesivas capas de cristal sujetas por clavos y tornillos que presionan hasta ese punto en que podrían quebrarse; de cristales superpuestos, con sus efectos de transparencia y fragilidad, con su carácter protector —casi como una última capa de barniz, desigual—, que devuelven nuestra imagen en un juego de imposibles que nos incorpora, nuevamente, a la obra.

En este sentido y para acabar, detengámonos ante la evidencia de ese pupitre apoyado sobre cristales rotos, encerrado entre cristales, en la particular prisión de un espacio intransitable —quién sabe si eso que no se comprende cuando niño—; un espacio vacío de imágenes, presidido por el ojo, siempre el ojo, ese ojo que es ahora sólo un trazo oscuro, negro, que nos mira, pintado, que todo lo ve.

Detengámonos pues en aquel pupitre, la *Gran madre*; y en ese espacio en el que nos introducimos siquiera a través de nuestro reflejo, teatralmente, como fantasmas; y en ese ojo de mirada frágil, evocador

9 Miguel de Unamuno, 'Recuerdos de niñez y de mocedad', en *Recuerdos e intimidades*, Tebas, Madrid, 1975, Pág. 43.

10 El término está tomado del texto Juan Ugalde 'Del bloque a la chabola... (and back again)', publicado en el catálogo de su exposición, con el mismo título, en la Galería Soledad Lorenzo, Madrid, octubre-noviembre de 2000.

y violento. Sin duda, una de sus composiciones más refinadas y en la que suceden verdaderos encuentros, donde confluye a su manera mucho de lo señalado aquí sobre Juan Carlos Nadal.