

HOMELESS DÉPEINDRE (Cuando la extranjería nos habita)

FERNANDO CASTRO FLÓREZ

Los artistas radicales se enfrentan ahora a una elección –desesperar o recurrir a la última salida: la pintura. La naturaleza discursiva de la pintura es útil desde el punto de vista de la persuasión debido a que constituye una red de representaciones nunca concluida¹.

Más allá de los discursos funerarios (valdría decir mejor notariales) o literalmente reaccionarios (anclados en una “originariedad” de una cierta práctica artística), es oportuno recordar la idea de John Berger de que la pintura es una afirmación de lo visible que nos rodea y que está continuamente apareciendo y desapareciendo: “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 humanidad². La *corporeidad* de la pintura tiene un potencial expresivo difícilmente parangonable. Podemos pensar que la pintura tiene una condición de escenario de la expresión de la personalidad y la individualidad, provisto, como he indicado, por su enraizada naturaleza corporal; en última instancia, la pintura puede llegar a comportarse como una metáfora, incluso como el equivalente de la actividad sexual y, por supuesto, es el lugar de una proyección psíquica tremendamente enérgica³. Por otro lado, la *territorialidad* del cuadro experimenta en la modernidad una considerable transformación o, en otros términos, un *cambio de escala* (no solamente de tamaño o técnica) al mismo tiempo que comenzaba a deslizarse la cuestión tradición de la representación hacia la problemática del *acontecimiento*. Desde Pollock se plantea el problema de cómo asumir la transformación de la pintura en charcos en el cuadro, cómo mantenerse en el terreno de lo informe, allí donde el registro del trazo y del indicio son los acontecimientos fundamentales: la agresión que marca. “Llegado a un punto se hizo patente que el acercamiento a esta figura sólo podría acometerse por medio de la *bassesse*, agachándose, descendiendo por debajo de la figura hasta el terreno de lo informe. Y también se hizo claro que el mismo acto de agacharse sólo podría registrarse por medio de un trazo o indicio, es decir, a través de la mancha que atravesaría el acontecimiento desde dentro, transformándolo en un acto de agresión y marca, indicio o clave⁴. Alicia Monteagudo ha realizado una poética descripción de la actividad pictórica de Nadal que enlaza con el *desbordamiento de lo pictórico* que comienza en el expresionismo abstracto, subrayando la *dimensión escatológica*: “Todo quedó depositado sobre el suelo. Pedazos de papel minúsculos cohabitaban entre restos de telas semidobladas. Colillas, zapatos, herramientas, botes y clavos se habían ido anclando en este espacio; las maderas también iban perdiendo su primera función. Puñados de pigmento y polvo fueron la prolongación y el medio que constituía el nuevo nexo de unión. El desorden para poder componer, constituir desde lo sedimentado o ir elevándose por las paredes, en estas los chorretones de pintura los conectaban, grafismos y restos derivados del resultado, mitad del recorrido, palabras cómplices de las obras que sobre todo fueron presentes⁵. En el estudio ciertamente las superficies están marcadas por la suciedad, pero también por una *decisión personal*, como sucede con un papel que contemplé en su estudio en el que aparecían claramente las huellas de haber caminado por encima de ellos.

1 Thomas Lawson: “Última salida: la pintura” en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 164.

2 John Berger: *Algunos pasos hacia una teoría de lo visible*, Ed. Ardora, Madrid, 1997, p. 39.

3 “Painting at its best can become an expression of personhood and individuality –perhaps their last refuge- to the extent it becomes an original psychic art” (Donald Kuspit: *The Rebirth of Painting in the Late Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, p. 2).

4 Rosalind E. Krauss: “La transgresión está en el ojo del espectador” en *Creación*, n° 6, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, Octubre 1992, p. 44.

5 Alicia Monteagudo: “Saltos en el vacío” en *Nadal. Pasajes*, Espai d’Art A. Lambert, Xàbia, 1997.

Nadal manifiesta una fascinación por las superficies *enrarecidas* (ajenas a la ideología de la pureza del medio pictórico, legitimadora de una cierta idea de lo moderno), apropiándose de lo que Schnabel llamó *cualidad etnográfica* del material utilizado para pintar⁶: antes de comenzar a realizar ningún gesto, el espacio ya está pintado, la superficie que se ha dispuesto está dinamizada.

Este pintor, extremadamente lúcido y técnicamente muy dotado, despliega lo que podría llamarse una estrategia de *canibalismo cultural*: lo mismo utiliza imágenes de los medios de comunicación de fotografías personales, referencias a la tradición artística o elementos arquitectónicos, como sucedió en su serie sobre la catedral. Hay una actitud de infiltración y sabotaje en el flujo icónico pero también una especie de combate contra la represión cultural y, por supuesto, contra las convenciones que acotan la práctica de la pintura, lo que, de suyo, le conduce hasta una subversión crítica del formalismo. La maestría compositiva de Nadal consigue que su tendencia al barroquismo no sofoque a la obra, antes al contrario deja espacios de incertidumbre en los que contemplación y la interpretación puede derivar sin estar guiadas por una concreta articulación de “consignas” o efectos de sentido. En la práctica de *apropiación* asume, consciente o inconscientemente, posiciones que le acercan a las propuestas que se desarrollaron en los años ochenta en una estética que supuso una definición potente de lo *postmoderno*. “Las descripciones formales del arte moderno eran topográficas, organizaban la superficie de las obras de arte en orden a determinar sus estructuras, mientras que ahora se hace necesario pensar en la descripción como una actividad estratigráfica. Esos procedimientos de cita, extracto, encuadre y escenificación, constitutivos de las estrategias que utilizan las obras de las que he hablado antes, exigen el descubrimiento de estratos de representación. No hace falta decir que no buscamos fuentes u orígenes, sino estructuras de significación: debajo de cada imagen hay siempre otra imagen”⁷. Esa *estratigrafía*, fácilmente reconocible en Nadal y, por supuesto, en Sanleón con el que mantiene un diálogo constante, no conduce, en ningún sentido, hacia un cultismo pseudo-erudito, ni hacia una fosilización irónica, antes al contrario, revelan un ánimo artístico *rebeldé*, en el que lo diferente interviene en la obra sin que neutralice su diferencia. 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. Claude Lévi-Strauss recuerda como, en un sentido antiguo, *bricoleur* se aplica al juego de pelota y de billar, a la caza y a la equitación, pero siempre para evocar un movimiento incidente: “el de la pelota que rebota, el del perro que divaga, el del caballo que se aparta de la línea recta para evitar un obstáculo. Y, en nuestros días, el *bricoleur* es el que trabaja con sus manos, utilizando medios desviados por comparación con el hombre de arte”⁸. Cuando introduzco la noción de *bricolage* en el campo de la pintura estoy remitiendo a una actividad que implica un *arreglárselas uno con lo que tenga*, la necesidad de trabajar con un conjunto finito de instrumentos y de materiales heteróclitos.

Es indudable que Nadal tiene una capacidad extraordinaria para manejar distintos procedimientos plásticos⁹, sin por ello tender hacia el manierismo ni tampoco hacia una fascinación por los procedimientos técnicos. “La pintura de Nadal consigue desde su vertiente *poética* y gracias a los apropiados juegos combinatorios de materias y acabados (papel, tela, planchas; lisos, rugosos, oxidados), coloraciones (ocres, grises, negros, blancos) la posibilidad de sugerir, evocar y provocar otros juegos: tanto de índole perceptiva como de fundamentación psicológica, por no mentar siempre problemática y excitante relación

6 Cfr. Julian Schnabel entrevistado por Catherine Millet en *Art Press*, París, Enero de 1987, reproducido en el catálogo de *Julian Schnabel*, Palacio de Revillagigedo, Gijón, 1995, p. 81.

7 Douglas Crimp: “Imágenes” en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 186.

8 Claude Lévi-Strauss: *El pensamiento salvaje*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 35.

9 “Existe una variedad de procedimientos en el trabajo de Juan Carlos Nadal, situación que repite a la hora de observar los materiales empleados: madera, metal, cristal, 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” (Rafael Prats Ribelles: “El espacio como imagen del tiempo” en *Nadal. Pasajes*, Espai d’Art A. Lambert, Xàbia, 1997).

abstracción/figuración en el intrincado juego de ocultación/desvelamiento”¹⁰. En realidad, esas dicotomías corresponden a un tipo de problema artístico superado, siendo propiamente esa barra o espacio intermedio (hermeneútico) el que ofrece mayores posibilidades creativas y teóricas. Las junturas o bisagras de las polaridades y las periferias conceptuales o materiales van ganando importancia al mismo tiempo que proliferan poéticas que tienen mucho de reciclaje o, como he indicado, bricolage. Ahora bien, lo propio del pensamiento mítico, como del *bricolage* en el plano práctico, consiste en elaborar conjuntos estructurados, “no directamente con otros conjuntos estructurados, sino utilizando residuos y restos de acontecimientos; *odds and ends*, diría un inglés, o, en español, sobras y trozos, testimonios fósiles de la historia de un individuo o de una sociedad”¹¹. Nadal introduce, en uno de sus catálogos, una mínima consideración en la que enlaza la noción de resurgimiento con la sensación de que “el objeto reclama ser transferido de contexto”¹², lo que supone, ciertamente, una legitimación poética del método *collage*, que desde las vanguardias hasta la contemporaneidad ha determinado vertebralmente el sentido de lo artístico¹³. Nadal, sin caer jamás en el pastiche, ensambla, en el cuadro, materiales en apariencia incompatibles, pero también sedimenta toda clase de imágenes; podemos recordar, en relación con los planteamientos de este pintor, tanto la forma híbrida de impresión de Rauschenberg o lo que Ullmer ha llamada *poscrítica* (combinación de collage y montaje)¹⁴. Hablando de la serie de Nadal sobre la catedral señalaba Román de la Calle que “todo un diálogo virtual se abre así –interdisciplinariamente- entre el quehacer pictórico, la arquitectura, la fotografía y la escultura, en el seno de la propia representación. Y como enlace conceptual, -convertido en acicate de la reflexión estética- pasa a primer plano la conciencia del enigma que recorre el mapa de la conformación artística”¹⁵. Nadal cubría, con pintura, las imágenes fotográficas de la catedral, dotaba de mayor protagonismo, al independizarlas, a las monstruosas gárgolas, fragmentaba el espacio plástico con diferentes superficies en las que la mancha o el vacío eran determinantes. Este creador cobra conciencia de lo que lo insignificante puede mostrarse sólo dentro de una estructura muy vasta, al mismo tiempo que revela, plásticamente, que una notación (una vez citada) no es significativa ni insignificativa: le hace falta un contexto ya analizado. Pienso en obras más recientes en las que colocado, sobre el lienzo, una banqueta o una cartera y un rollo de cuerda, como contrapuntos objetuales a la imagen de un niño disparando o al trazo infantil de unas flores, en una disposición de *collage* o apropiación en la que las referencias están desmanteladas.

“La desintegración del signo –que parece ser el gran asunto de la modernidad- está ciertamente presente en la empresa realista, pero de una manera en cierto modo regresiva, ya que se hace en nombre de una plenitud referencial, mientras que, hoy en día, se trata de lo contrario, de vaciar el signo y de hacer retroceder infinitamente su objeto hasta poner en cuestión, de una manera radical, la estética secular de la “representación””¹⁶. No cabe duda de que Nadal comparte esa intención de *vaciar el signo*, sin perder, por ello, un potencial crítico o, por lo menos, la esperanza de generar *otro tipo de sentido*. Su actitud pictórica remite a una nueva *verosimilitud*, muy diferente de la antigua, puesto que en ella ya no interviene el respeto a las leyes del género, ni siquiera su máscara, sino que procede de la intención de alterar la naturaleza tripartita del signo para hacer de la anotación el mero encuentro entre un objeto y su expresión. Tenemos que tener en cuenta que

10 Wences Rambla: “La mirada que observa y es contemplada” en *Nadal*, Sala Municipal de Exposiciones, Alicante, 1995.

11 Claude Lévi-Strauss: *El pensamiento salvaje*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1984, pp. 42-43.

12 Nadal: texto en *Nadal. Pinturas*, Centro Cultural de la Generalitat Valencia, Sala Joven, Alicante, 1995.

13 “El paradigma de lo contemporáneo es el *collage*, tal como fue definido por Max Ernst, pero con una diferencia: 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” (Arthur C. Danto: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Ed. Paidós, Barcelona, 1999, p. 28).

14 Cfr. Gregory L. Ullmer: “El objeto de la poscrítica” en *La posmodernidad*, Ed. Kairós, Barcelona, 1985, pp. 125 y ss.

15 Román de la Calle: “Nadal: cuando los enigmas habitan la pintura” en *Nadal. La catedral, símbolo de una renuncia*, Centro Excursionista de Valencia, 1998.

16 Roland Barthes: “El efecto de realidad” en *El susurro del lenguaje*, Ed. Paidós, Barcelona, 1987, p. 187.

la *descripción*, entendida en la situación contemporánea, supone un copiar lo que ya está copiado¹⁷, una travesía entre los simulacros y la vertiginosa expansión de una cartografía fotográfica del mundo, en ese impulso a “captar el momento”. Nadal sondea los secretos ocultos de la cuestión fotográfica¹⁸, subrayando una opacidad “que nos incita a reflexionar sobre el misterio y la belleza o la fealdad aparente de las personas o las cosas, como si el dispositivo fotográfico hubiese fallado la toma, pero que al mismo tiempo nos provoca a concretarla voluntariamente ofreciendo una imagen más plástica al yuxtaponer lo que él denomina “ausencias y presencias”¹⁹. El *campo expandido de lo fotográfico* designa la capacidad para asumir lo diferente, para revisar su propia tradición y aludir a otras poéticas, manteniendo siempre un sutil espesor icónico. Las prácticas de *hibridación*, como las de Nadal, se inscriben en el interés surgido en los años noventa por la estrategia *intersticial* de lo fotográfico. Rosalind E. Krauss ha indicado que la noción de pluralismo estético debe ser reemplazada por una descripción más eficaz del arte del presente, atendiendo a la noción de *index*; se ha producido un pasaje de la categoría de icono a la de index, así como un desplazamiento teórico, donde una estética de la mimesis, de la analogía y de la semejanza da paso a una estética de la huella, del contacto, de la contigüidad referencial: transición del orden de la metáfora al de la metonimia²⁰. La fotografía *produce lo real*, crea unas condiciones fabulosas de visión²¹, pero también vela, en su enfoque, aspectos del mundo, inmediatamente declarados marginales. Nadal utiliza la fotografía, en sus obras recientes, para indicar lo que *debería tomarse en cuenta*, un universo de pobreza que es, literalmente, invisible.

Las *construcciones pictóricas transtocadas* de Nadal tienen una mezcla de presencia y, al mismo tiempo, una manifestación de una procesualidad que la socava. Derrida sostiene que sólo porque no hay presencia plena es posible la experiencia, entre otras cosas, de la obra de arte²². Hay una disolución consciente de la lógica, todavía moderna, del *original*²³, en beneficio de una estética híbrida en la que la referencia no es dogmática. “Si el arte posmoderno es referencial, lo cierto es que sólo hace referencia “a la problematización de la actividad de la referencia”. Por ejemplo, puede “robar” tipos e imágenes para desarrollar una “apropiación” de cariz crítico – tanto respecto a una cultura en la que las imágenes son mercancías, como a una práctica estética que permanece (nostálgicamente) apegada a un arte de originalidad²⁴. Sin duda, en la obra de Juan Carlos Nadal

17 “Describir [*dépeindre*] es [...] remitir de un código a otro y no de un lenguaje a un referente. Así, el realismo no consiste en copiar lo real sino en copiar una copia (pintada) [...] Por obra de una *mimesis* secundaria (el realismo) copia de lo ya está copiado” (Roland Barthes: *S/Z*, Ed. Siglo XXI, México, 1980, p. 46).

18 “El procedimiento más obvio para el desarrollo de esta tendencia que sondea los secretos ocultos de la cuestión fotográfica, el rastro público de la memoria confidencial, pasaría por utilizar los propios medios fotográficos, piezas aisladas de información, repitiéndolas, cambiando su escala, alterando o destacando sus colores, para así revelar las estructuras ocultas del deseo que condicionan nuestra forma de pensar” (Thomas Lawson: “Última salida: la pintura” en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 163).

19 Pedro Nuño de la Rosa: “Nadal” en *10 De cada*, Diputación de Alicante y Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2001, p. 53).

20 Cfr. Rosalind E. Krauss: “Notas sobre el índice” en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Ed. Alianza, Madrid, 1996, pp. 209-223.

21 “La fotografía, siempre situada entre las bellas artes y los medios de comunicación, es la herramienta privilegiada de una exigencia de realismo que no puede satisfacerse con una producción de objetos autónomos, ni tampoco con la reproducción, por muy distanciada y crítica que sea, de imágenes preexistentes. A través de la reactualización del modelo de la reproducción, como norma histórica de una descripción llamada “realista”, la cuestión de lo “real” es lo que se actualizado, puesto al día y restituido a la experiencia del que mira” (Jean-Francois Lyotard: “El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica” en *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Ed. Llibres de Recerca, MACBA, Barcelona, 1997, p. 211).

22 “La presencia significaría la muerte. Si la presencia fuera posible, en el sentido pleno en el que un ser que es ahí donde está, que se aparece pleno ahí donde está, si esto fuera posible no existiría ni Van Gogh ni la obra de Van Gogh, ni la experiencia que nosotros tenemos de esa obra” (Jacques Derrida entrevistado por Peter Brunette y David Wallis: “Las artes espaciales” en *Acción Paralela*, n° 1, Madrid, Mayo 1995, p. 19).

23 Comentando una obra de Sherrie Levine de 1978 en la que el perfil de Kennedy está ocupado por una madre con su hija en brazos, señala Douglas Crimp que no se puede, ahí, localizar la obra de arte *original*: “era precisamente este tipo de abandono del medio *en cuanto tal* lo que nos permitía hablar de una ruptura con la modernidad o, más exactamente, con lo que Michel Fried consideraba moderno” (Douglas Crimp: “Imágenes” en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 185).

24 Hal Foster: “Asunto : Post” en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 197.

hay un radical cuestionamiento de la pintura²⁵, tanto en el uso de ciertos materiales y procedimientos cuanto por la deliberada introducción de *citas* iconográficas, en las que no hay tanto una revisión histórica cuanto una preocupación formal²⁶. Con todo, este artista se agarra, obsesivamente, a un régimen imaginario que no pierde lo *concreto*, aspira a conseguir un *emplazamiento crítico*. A veces nos domina el miedo a perder todas las imágenes o incluso retorna la ansiedad infantil ante la pesadilla de la sustracción violenta de los ojos en el proceso de la dualidad monstruosa. La diferencia de lo idéntico supone también la manifestación de la disimetría, anclada tanto en el deseo cuanto en la lógica de la mirada²⁷. Kracauer señaló que nunca ha habido una época tan informada sobre sí misma, gracias a la fotografía, aunque propiamente ese aluvión de fotos derrumba los diques de la memoria y así “nunca ha habido un periodo que supiera tan poco de sí mismo”. Vivimos en el tiempo de la atrofia de la experiencia (extendiéndose el imperio de la amnesia) y, por ello, sufrimos una especie de *desgarro epidérmico* en el que todo queda reducido a nada. En *Más allá del principio del placer*, advierte Freud que la conciencia surge en la huella de un recuerdo, esto es, del impulso tanático y de la degradación de la vivencia, algo que la fotografía sostiene como duplicación de lo real pero también como un *teatro de la muerte*²⁸. En la edad de la ruina de la memoria (cuando el vértigo catódico ha impuesto su hechizo) el tiempo está desmembrado, “de ese desmembramiento surge la presencia de una reminiscencia”²⁹. Nuestra *dislocación* es, sin duda, demasiado cínica para comprender que hemos convertido al mundo en un lugar inhóspito en el que la pobreza es, antes que nada, algo *culpable*, una lacra que nuestros ojos no son capaces de soportar, acaso porque tiene una poderosa cualidad *especular*.

Nadal ha realizado la serie *Hogar dulce hogar* (2001) como resultado del taller que desarrolló en un centro de acogida de transeúntes en Alicante. En sus fotografías, de una cotidianeidad 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* y así ha reflejado situaciones de desigualdad en el mundo, como cuando pinta a unos niños de Senegal, moviéndose entre el juego y el horror, a una figura que lleva a un bebé a la espalda, meditando sobre el dolor y los efectos de la guerra. El conflicto no está solo más allá de nuestras fronteras: la violencia y los sistemas de exclusión comienzan *con nosotros mismos*. “Considerada la naturaleza del juego actual, la miseria de los excluidos –que en otro tiempo fue considerada una desgracia provocada colectivamente y que, por lo tanto, debía ser solucionada por medios colectivos- sólo puede ser redefinida como un delito individual”³⁰. Como acertadamente advierte Bauman, los pobres no son los marginados de la sociedad de consumo, derrotados por la competencia feroz, más bien son los enemigos declarados de la sociedad. En la lógica de la exclusión³¹ es determinante la figura del pobre como *aquel que no puede ajustarse a la norma*, sujetos frente a los que la sociedad reacciona con una mezcla de temor y repulsión pero también con misericordia y compasión. Nos

25 “En la práctica artística de Juan Carlos Martínez Nadal se tematiza justamente una especie de interno cuestionamiento del propio quehacer pictórico, a través del ejercicio de la representación pictórica” (Román de la Calle: “Nadal: cuando los enigmas habitan la pintura” en *Nada., La catedral, símbolo de una renuncia*, Centro Excursionista, Valencia, 1998).

26 Nadal introduce, por ejemplo, en sus obras de mediados de los años noventa, una preocupación por la mirada, rastreada en una especie de cita arqueológica, en la historia de la pintura: “También encontramos, en fin, en esta exposición citaciones de la historia de las artes plásticas, donde el ojo-mirada o el observador observado –Goya, Ingres, Agnolo di Cosimo o Bronzino, “La Gioconda”...- tuvieron un destacado papel en el juego semántico-formal entre tales fragmentos de iconicidad corporal humana” (Wences Rambla: “La mirada que observa y el contemplada” en *Nadal*, Sala Municipal de Exposiciones, Alicante, 1995).

27 “Desde un principio, en la dialéctica del ojo y la mirada, vemos que no hay coincidencia alguna, sino un verdadero efecto de señuelo. Cuando en el amor, pido una mirada, es algo intrínsecamente insatisfactorio y que siempre falla porque –*No me miras desde donde yo te veo*. A la inversa, *lo que miro nunca es lo que quiero ver*. Y, dígame lo que se diga, la relación entre el pintor y el aficionado [...] es un juego, un juego de *trompe-l’oeil*: un juego para engañar algo” (Jacques Lacan: “La línea y la luz” en *Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis. El Seminario 11*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1995, p. 109).

28 “Lo que las fotografías intentan prohibir mediante su mera acumulación es el recuerdo de la muerte, que es parte integrante de cada imagen de la memoria” (Benjamín H. D. Buchloh: “El Atlas de Gerhard Richter: el archivo anónimo” en *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas*, Libres de Recerca, MACBA, 1999, p. 147).

29 Eugenio Trias: *La memoria perdida de la cosas*, Ed. Mondadori, Madrid, 1988, p. 120.

30 Zygmunt Bauman: *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2000, pp. 116-117.

31 “Instalar y promover el orden significa poner en marcha la exclusión, imponiendo un régimen especial sobre todo lo que debe ser excluido, y excluyéndolo al subordinarlo a ese régimen” (Zygmunt Bauman: *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2000, p. 132).

complace pensar que la pobreza es un “destino” o una determinada relación (o falta de ella) con los bienes, cuando en sentido preciso es un *estatuto social*³². Necesitamos, en última instancia, volver a los excluidos, literalmente, invisibles³³, mantenerlos, permanentemente, fuera de lugar, ajenos a nuestro *efecto de club*³⁴. Al mismo tiempo, los medios de comunicación “se acercan” constantemente a la miseria, aunque como señaló Walter Benjamín hay en esa práctica “fotográfica” un afán en convertir en *objeto de consumo* el dolor ajeno y la desigualdad. Abundan los agentes o mercenarios “que montan un gran *tralará* con su pobreza y que se preparan para una fiesta con el vacío que abre sus fauces por aburrimiento. No podrían instalarse más confortablemente en una situación inconfortable”³⁵. Amparándose, a veces, es la necesidad de la *imagen documental* arrojan los medios de comunicación carnaza a la mala conciencia occidental, buscando conmovir ante espectáculos de dolor que incluso llegan a calificarse como “inexplicables” o inhumanos cuando pertenecen precisamente a nociones antagónicas a esas manejadas ideológicamente. Pierre Bordieu señaló que la fotografía misma no es, con mucha frecuencia, más que la reproducción de la imagen que fabrica un grupo de su propia integración³⁶, y por tanto podríamos señalar que las imágenes de la pobreza muestran lo que *está desintegrado*, aquello que sólo puede reaparecer en una “liturgia visual” que es, propiamente, un escamoteo. Nadal fotografía a los *homeless*, aquellos que están desplazados forzosamente en una sociedad adoradora del *turismo* (entregada a la movilización permanente), para *hacer visible lo olvidado*, sin por ello adoptar un punto de vista “representativo” o introducirse en las tendencias cínicas, nombradas anteriormente, que tratan con lo *otro* solo para reducirlo a lo mismo.

Podríamos aceptar, con Kracauer, que la planetarización de los medios de comunicación y la conversión de la mirada en “dispositivo fotográfico” abrieron una tendencia a la destrucción de los procesos cognitivos y mnemónicos. Frente a la *amnesia* de la modernidad o la complacencia en los escándalos pactados a los que llegó la rutinización de la estrategia del *shock*, surgen tipologías seriales que tienen carácter paratáctico, en las que se enfatiza la relativa homogeneización de fuentes y materiales, “y su ostentosa desdramatización y desespacialización de la dinámica del collage, el collage en cuanto archivo se define como una mera colección de imágenes-citas, ordenadas de acuerdo con el principio de la alineación archivística, con su colación lapidaria y monótona, con una cosa situada al lado, o después, de la otra”³⁷. El archivo necesita de una *domiciliación*, esto es, de una asignación de residencia; se trata de consignar reuniendo los signos, formas un *concepto en general*, capturar todos los sujetos en sus formas de habitar, hacer fotografías para apartar la *pulsión de pérdida*³⁸. Podemos aceptar que el archivo es una invocación, tiene lugar en el desfallecimiento originario y estructural de la memoria. Los *homeless* son, obviamente, sujetos que han quedado fuera de ese archivo (otro nombre como he indicado del domicilio) que ofrece legitimidad, su precaria existencia está sometida, simultáneamente, a la ficha y a la pérdida: a lo penal y a lo psiquiátrico. Nadal renuncia, por tanto, a una estructura serial o post-minimalista al tratar la imagen de aquellos que están en los bordes de la sociedad, apartándose, por supuesto, del discurso fotográfico “tipológico”, para atender más bien a una cotidianeidad no teatralizada, esto es, a una situaciones en

32 “Además (en economía), la abundancia es, por definición, un desequilibrio positivo. Es un concepto nacido justamente para eso y que no debería aplicarse a sociedades en las que se ha proclamado la victoria sobre la inadecuación entre medios y fines. Sahlins añade: “La era del hambre sin precedentes es ésta, la nuestra”; Rousseau decía: “Si no existiera el lujo no existirían los pobres”. Hay que insistir en el hecho de que la pobreza no se define teniendo en cuenta la escasa cantidad de bienes disponibles, ni la inadecuación entre medios y fines, sino primordialmente por la relación que se establece de hombre a hombre. “La pobreza es un estatuto social” (Remo Guidieri: *La abundancia de los pobres. Seis bosquejos críticos sobre antropología*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p. 101).

33 “No deseados, innecesarios, abandonados... ¿cuál es su lugar? La respuesta es: fuera de nuestra vista. En primer lugar, fuera de las calles y otros espacios públicos que usamos nosotros, los felices habitantes del mundo del consumo” (Zygmunt Bauman: *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2000, p. 143).

34 Cfr. Pierre Bourdieu: “Efectos de lugar” en *La miseria del mundo*, Ed. Akal, Madrid, 1999, p. 124.

35 Erich Kästner citado por Walter Benjamín: “El autor como productor” en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Ed. Taurus, Madrid, 1975, pp. 128-129.

36 Cfr. Pierre Bordieu: *Un Art Moyen*, Ed. Minuit, París, 1965, p. 48.

37 Benjamín H. D. Buchloh: “Fotografiar, olvidar, recordar: fotografiar en el arte alemán de postguerra” en *El nuevo espectador*, Ed. Fundación Argentaria, Madrid, 1998, p. 77.

38 Cfr. Jacques Derrida: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Ed. Trotta, Madrid, 1997, p. 17.

las que el voyeurismo está de más³⁹. Este artista sabe que está enfrentándose a una realidad inhóspita (insisto: carente de domicilio), vale decir, *sinistra*. Lo *sinistro* se da cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad, en la acepción de Freud es lo “íntimo-hogareño” que ha sido reprimido y ha retornado de la represión: algo incómodo, familiar, pero, simultáneamente, disimulado. Todo afecto de un impulso emocional, cualquiera que sea su naturaleza, es convertido por la represión en angustia: “lo siniestro no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar en la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión”⁴⁰.

La imagen fotográfica (una suerte de pantalla) tiene una relación explícita con el deseo y la memoria, pero también con aquello que no se quiere ver, con un inconsciente colectivo o con la *parte maldita*, con el reverso de aquella realidad que habitamos. Nadal ha hecho posible que la realidad reprimida, esa miseria culpabilizada, retorne como una *descripción pictórica*, aunque el soporte sea fotográfico. Siguiendo planteamientos cercanos a la idea de Darío Villalba de la *transmutación de la fotografía en pintura*, atiende a unas situaciones marginales en las que hay una hondura existencial extraordinaria. “Vindicación y reivindicación de lo excluido; de lo expulsado. De los residuos; del resto; de lo que falta... “Es en los residuos”, ha escrito Ernst Jünger, “donde hoy en día se encuentran las cosas más provechosas”. Allí, seguramente, encontraremos lo que falta: el *resto*, que por serlo, es *parte maldita*, parte excluida. A los críticos les toca buscar entre las basuras; los residuos, los restos. Lo que nadie quiere, ni siquiera para construirse una dudosa reputación de maldito...”⁴¹. Ciertamente, Nadal *crea a partir de los restos*, allí donde se ha producido la maldición social, pero también a partir de una superficie (la de la pintura) que parecería, por momentos, estar cercada por el anatema. Ha tenido que recurrir, en primera instancia, al testimonio fotográfico, para introducir una *distancia*: “La fotografía nos muestra una realidad anterior y aunque da una impresión de idealidad, no se la recibe nunca como algo puramente ilusorio: es el *documento* de una “realidad de la que nos hallamos fuera de alcance”⁴². Al mirar los ojos de un retrato sentimos un reto, ese *cuerpo intangible* reclama una proximidad emocional: una vez más la cualidad indicial sostiene el goce de la mirada. Pero cuando contemplamos a los hombres *fuera de lugar* tenemos que apartar la mirada o, como sucede en la obra de Nadal, advertimos que los ojos están tachados. Clandestinidad, violencia, miseria monumental: ese negro trazo que niega la visión es el signo de tiempo que, enfermo de narcisismo, se niega a contemplar el reflejo de sus estrategias de exclusión. Pero, precisamente, cuando la transgresión está completamente retorizada⁴³, es necesario encontrar nuevos *intersticios*, superar los tópicos que de una forma maniquea o pseudo-evolutiva piensan que ciertos lenguajes, como el de la pintura, están periclitados. Puede que sea la pintura misma ese último refugio del mito estético de la individualidad, una herramienta válida para deconstruir o, mejor, dismantelar, las ilusiones del presente: “Puesto que la pintura está íntimamente vinculada a la ilusión, ¿qué mejor vehículo puede haber para la subversión?”⁴⁴. Entre las obras últimas de Nadal está el cuadro con una superficie manchada al limpiar los pinceles y unos sujetos localizados, valga la paradoja, en un no-sitio, una

39 “Hay situaciones y lugares que escapan a la exhortación de la profundidad, que se conformaron con estar en la superficie y, así, ser los reservorios del carácter global, de lo cualitativo. Lo cotidiano y su “presentismo” son un buen ejemplo. El ambiente afectivo que lo caracteriza se basa en la apariencia, en una vida para ver. En este sentido, el “voyeurismo”, en el mejor y peor de los casos, es un buen vector de socialidad. Lo cotidiano no excluye la emoción o el afecto, no los aísla en la esfera de lo privado. Los teatraliza, hace de ellos una *ética de la estética*” (Michel Maffesoli: *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 127).

40 Sigmund Freud: “Lo siniestro” de E.T.A. Hoffmann: *El hombre de la arena*, José de Olañeta Editor, Barcelona, 1991, p. 28.

41 Ángel González García: “El resto” en *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*, Ed. Museo de Bellas Artes de Bilbao y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, 2000, p. 50.

42 Julia Kristeva: *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1999, p. 320.

43 “Después de recordar la fábula en la que un anciano escéptico se encarga de advertir a su antiguo discípulo, convertido en rabino ortodoxo, de que en su paseo sabático están a punto de transgredir los límites establecidos por la ley, apunta Magris: “Lejos de escarnecer la ortodoxia codificada, según la retórica de la transgresión cara a los espíritus banales que creen afirmar su originalidad tirando basura por la ventanilla sólo porque lo prohíbe un cartel, el gran hereje exhorta al discípulo a observar el sábado que, sin embargo, él no respeta” (Javier Rodríguez Marcos: “La esperanza del desencanto” en *ABC Cultural*, Madrid, 30 de Septiembre del 2000, p. 4).

44 Thomas Lawson: “Última salida: la pintura” en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, 2001, p. 162.

figura en cuclillas, marcada por esa negrura que le tacha los ojos, o una inquietante escultura realizada con una pila de periódicos entre la que están sedimentados cristales rotos. Entre la información que arroja al olvido todo lo urgente y la imagen artística que reclama la atención a un efecto global, el *punctum* de la fotografía el placer del dibujo, en la confluencia de los textos de los *desplazados* y la mirada mecánica de la cámara, allí donde objeto y pintura pueden fusionarse como *restos de un conflicto*, en ese espacio que es puro *desamparo* ha creado Nadal una obra que es sencillamente *ejemplar*: un testimonio pictórico que se adentra en el abismo tremendo de nuestra época.