



David Barro

XS/ esp. JOSÉ SPANIOL
Vuelva usted mañana o espere en el espejo

‘Vuelva usted mañana’, titulaba Mariano José de Larra uno de esos conocidos artículos de costumbres que tan bien reflejan la actitud y tipologías de una época. En éste, el autor comienza reflexionando sobre la pereza para dar paso posterior a la anécdota, supuestamente coprotagonizada por el propio Larra. El otro protagonista del cuento es Monsieur Sans-délai, un francés que llega a España por quince días para reclamar unas propiedades. Larra, le advierte que necesitará quince meses y, desde el primer momento, comienza el declinar de las intenciones del francés a partir de la escueta respuesta de los funcionarios de la administración: ‘vuelva usted mañana’.

Creo que ese concepto de tiempo, de insistencia, de anécdota, de falta de respuestas y de viceversas irresolubles, o más concretamente, ilegibles, palpita en el mundo de resonancias y divagaciones que lega José Spaniol. En sus obras, siempre nos movemos dentro (o fuera) de un espacio indefinido, con signos que, antes de situarnos, acaban por ahogarse en una ausencia de límites. Porque su trabajo busca un espectador capaz de experimentar dislocaciones y energías; en definitiva, capaz de valorar más el ‘entre’ que el ‘antes’ o el ‘después’. En ese sentido, Spaniol resuelve como un escultor de ‘formas perdidas’, de esos que se dejan atropellar por un tiempo capaz de desdoblar nuestra mirada, por esa propiedad espectral de la memoria que señalaría Bachelard.

Imagino, por tanto, que Spaniol se siente atraído por el mundo de la sombra, por la mirada aparente, por el cruce de gestos. Por eso, en muchos casos, recoge la idea de espejo más que como límite o representación plana –que se torna invisible cuando devuelve la vida que tiene delante–, como intervalo para imaginar un infinito, como duplicador de formas.

José Spaniol resuelve desde la tensión poética, potenciando lo genérico, la expansión del momento, la viceversa del objeto. El acontecimiento es entendido así como devenir, como tiempo en el que aparentemente nada sucede. Ahí sitúa su lugar como inventor de posibilidades narrativas. En el fondo todo obedece en torno a una estrategia de intensificación de lo real cercana a la experimentada por Mark Boyle en *Street* [1964], cuando improvisó un teatro y sentó

a una serie de personas frente a una cortina. Cuando la cortina se abría, el público no veía nada más que lo que sucedía en la calle a través de un escaparate. Ese experimento en tiempo real, ese enfrentamiento, permitía engrandecer el acontecimiento más nimio. Como en los relatos de Berger, el primer acontecimiento, el que llama nuestra atención, es más obvio que los que le siguen y todo consiste en sumergirse en esa experiencia, en un tiempo narrativo capaz de valorar esa expectación. Por eso, seguramente, nos concede el derecho al descanso en la sala. Porque la escena es interminable y la verdad y la ficción se enroscan en una irresoluble banda de Moebius. Así, entiendo sus sillas, sus muros, y toda esa suerte de reflejos virtuales, como un agotador plano secuencia, de esos capaces de crear un clima psicológico producto de trabajar los tiempos muertos, un estado de equilibrio inestable.

Pero habría que matizar ese concepto de virtual, porque lo virtual es lo que existe en potencia y no acto, y en Spaniol, en muchos casos, lo que semeja virtual es precisamente lo contrario. Virtual, del latín *virtualis*, no es más que un derivado de *virtus*, fuerza, o lo que es lo mismo, potencia. En un diccionario, virtual sería aquello que tiene virtud para producir un efecto aunque no lo produzca, en otras palabras, que tiene existencia aparente y no real. Hablamos, por tanto, de algo que sólo existe en potencia y que, sin embargo, emparejamos con desacertados sinónimos como eventual, que no deja de significar algo casual o sujeto a una contingencia, o posible, algo que puede ser o suceder. Pero lo posible, equivale a lo estático, a lo ya constituido, a una suerte de realidad disimulada, ya que, como lo virtual –afortunado reciclaje de posibles– no acaba de existir lejos de su condición de respuesta o suma de conocimientos de lo real. Lo virtual imagina y construye posibilidades desde un punto cero, desde la fisura mínima, desde un espacio intersticial que media entre contrarios. Y en esa zona de conflicto, configurando distintos equilibrios entre opuestos, se encuentra José Spaniol, ¿o no?

Pensemos en su obra *Mirante (Mirador)*. Cuatro paredes dominan y conforman una planta cuadrada en el vacío de un paisaje plano. Las paredes no sustentan, como si fuesen un precario ready-made de la arquitectura misma. Abiertas por sus esquinas sólo permiten la sombra, o medir el tiempo, como un reloj de sol. Los relojes de sol más

antiguos datan de la época de los faraones y se han seguido construyendo hasta hoy, si bien por motivos más decorativos que prácticos, como esa mirada irónica y nihilista que siempre perfila José Spaniol. Pero, ¿por qué titula *Mirador*? Seguramente porque Spaniol mira el mundo como una suerte de pliegue, como una disfunción que permite el desdoblamiento irónico. Spaniol practica una contemplación introvertida, una misantropía como penetración, como contaminación o expansión, como ruptura del espejo en tanto que frontera entre lo real y lo virtual. ¿Qué imagen es la verdadera? ¿Por qué es preciso delimitarnos para mirar al cielo? Pues porque ese espejo es sueño, utopía, espera donde proyectar nuestras fantasías antes de volver mañana.

Hablamos de intersecciones, de conflictos que nos acercan a la escritura derridiana, interpretando cada pausa como duda o momento dinámico que dificulta la lectura al tiempo que la nutre de un sinfín de interpretaciones y significados. Con esta sintaxis, es de comprender que todo permanezca abierto, sin concluir ni cerrar, dificultando el resultado. Porque como señala Tassinari en su texto, en las obras de Spaniol casi nunca hay respuestas. Tal vez porque las letras hayan huido de su lugar, porque el discurso es envoltura y la envoltura discurso.

Detengámonos en las palabras de Jacques Derrida en *Dissémination* (1972): "Un texto no es un texto si no esconde a la primera mirada, al primer alcance, la ley de su composición y la regla de su juego. Un texto, además, resulta siempre imperceptible. La ley y la regla no se cobijan en la inaccesibilidad de un secreto, sencillamente no se entregan jamás, en el presente, a nada que se pueda rigurosamente denominar una percepción (...) El ocultamiento de la textura puede en cualquier caso tardar siglos en deshacer su tela. La tela que envuelve a la tela. Siglos en deshacer la tela. Reconstruyéndola también como un organismo. Regenerando indefinidamente su propio tejido por detrás de la huella que corta, la decisión de cada lectura. Reservando siempre una sorpresa a la anatomía o a la fisiología de una crítica que creería dominar su juego, vigilar todos los hilos a la vez, engañándose asimismo al querer mirar el texto sin tocarlo, sin poner la mano en el 'objeto', sin arriesgarse a añadirle, única posibilidad de entrar en el juego pillándose los dedos, algún nuevo hilo. Añadir no es aquí sino

dar a leer. Hay que arreglárselas para pensar esto: que no se trata de bordar, a menos que se considere que saber bordar es también seguir el hilo dado. Es decir, para que se nos siga, oculto. Si hay una unidad de la lectura y de la escritura, tal como se piensa fácilmente hoy en día, si la lectura es la escritura, dicha unidad no designa ni la confusión indiferenciada ni la tranquila identidad: el que une la lectura con la escritura ha de descoserlas en parte. Sería pues preciso, con un solo gesto, pero desdoblado, leer y escribir. Y quien se creyese, por eso mismo, autorizado a añadir, es decir, a añadir cualquier cosa, no habría entendido nada del juego. No añadiría nada, la costura no se mantendría”.

Tejido y texto comparten significado etimológico: ambos nos hablan de cruces, de nudos que históricamente llegan a funcionar como lenguaje. Muchas de las obras de Spaniol consisten en desanudar ese nudo. Posiblemente así lleguemos al otro lado, a ese cielo teñido de velada utopía capaz de desvelar la exégesis de nuestra historia. Por algo el cielo era llamado ‘el velo’ en tanto que vestido de los dioses, nos cuenta Porfirio.

En esta suerte de engaño y distorsión bien podríamos rescatar un fragmento de un texto de S.Giedion en *Espacio, tiempo y arquitectura*, a propósito del Palacio de Cristal de Joseph Paxton para la primera exposición universal (1851): “Podemos entrever una delicada red de líneas, sin poseer clave alguna para juzgar su distancia al ojo o sus varias dimensiones. Las paredes laterales están demasiado lejos para poderlas abarcar en una sola mirada. En lugar de correr de una pared final a la otra, la mirada se pierde en una perspectiva sin fin que desaparece en el horizonte. No podemos afirmar si este edificio se levanta cien o mil pies encima de nosotros, o si el tejado es liso o está compuesto de una sucesión de nervios, ya que no existe juego de sombras que ponga nuestros medios ópticos en situación de apreciar las medidas [...] todo elemento natural se difumina en la atmósfera”. En las obras de José Spaniol precisamos de tiempo para orientarnos, para concretar en que lugar estamos en esta suerte de juego de escalas.

Pero hablábamos de grafías, de escritura. En Spaniol los libros se ahogan en el lodo de un ring de boxeo, las letras escapan de los muros como si fuera la misma Alicia de Carroll la que decidiera atravesar, otra vez, el espejo, y antes todo permanecía críptico en aquellas bolsas que guardaban rollos de dibujos en sus primeros trabajos de mediados de los ochenta. Jamás veremos que esconde todo eso; como la mierda de Manzoni, el valor será una cosa de tiempo y que conformará el nivel de preciosidad estética de esos valores ocultos.

Los ready-mades de Spaniol nunca podrán ser monumentos. O por lo menos dentro de lo que entendemos como noción de monumento tradicional. Las palabras de Lewis Mumford continúan siendo las más significativas al respecto: "Si es un monumento, no es moderno; y si es moderno, no puede ser un monumento". Pienso en *Mirante* y su condición inútil, en su *Balão*, en sus *Ringues*, en sus muros que se caen, en sus sillas desdobladas; la escultura de Spaniol es más que nunca, gesto, actitud, imposibilidad. Ese gesto habitualmente se reduce a una simple extrapolación de la autonomía del arte respecto a la vida, pero mucho más allá, como aquel gesto de Manzoni -en 1959 creó sus esculturas neumáticas realizadas con globos blancos inflados por él mismo- contiene la problemática del presente fugaz, aquello que preocupaba a Mumford respecto al concepto de monumento. La presencia viva, el tiempo letal y los guiños irónicos con forma de ready-made hacen de su trabajo algo vivo. Aclaremos que los ready-mades de Duchamp son objetos que, antes de que el artista se apropiara de ellos, tenían cierta utilidad y no eran productos típicos de la cultura consumista contemporánea; los ready-mades de Warhol eran absolutamente contemporáneos, pero también tenían cierta utilidad. Los ready-mades de Koons son contemporáneos, pero no tienen la menor utilidad: son objetos de lujo basura, es decir, ejemplos de lo kitsch. Spaniol trabaja con ideas consciente de que el ready-made golpeó directamente a la escultura, o cuando menos, a lo que tradicionalmente se entendía como escultura hasta el punto de que uno asume la historia de la escultura como un universo de desencuentros o, tal vez, como una repetida traición a sí misma, como un collage de revoluciones. El ready-made es un comentario metalingüístico, una crítica directa que, posiblemente, pudo haber comenzado con Manet, pero nunca será tan efectiva como en esta operación duchampiana. El portabotellas de Duchamp deja de ser portabotellas

anunciando una segunda crítica implícita: el portabotellas ya no funciona como tal en un momento donde todo diseño tiene una utilidad, porque el mundo del design es el que domina, y ahí radica la segunda operación iconoclasta de Duchamp. Duchamp atacó a las dictaduras pictórica, escultórica y objetual, a partir de un acto performático que no semeja muy lejano de la habitual costumbre de derribar una estatua cada vez que hay un cambio de poder; un ejercicio de iconoclastia colectiva que semeja inevitable. Spaniol hereda esa actitud irónica, ya sea para esconder la función de los objetos o para discutir problemas derivados con el soporte y la superficie de la pintura, como en sus varas de madera que dejan ver esa misma textura.

Spaniol juega con lo conocido, aunque no lleguemos a identificarlo completamente. Lo vemos en sus objetos de cerámica de colores puros, como la arquitectura brasileña del interior. Todo consiste en dar un giro, como en *Rayuela* de Cortazar, donde un personaje camina por París y al doblar la esquina aparece en Londres. Por eso a la hora de colocar unos carteles en la calle, lejos de ser de fácil lectura comercial, son relatos personales de estructura lírica. Todo es cotidiano y, a la vez, extraño. Y siempre con el espacio como protagonista, como devenir.

Diremos así que los trabajos de Spaniol son esculturas con tiempo. Pensemos en la excelente exposición que abrió las salas de la galería Oeste bajo el título de *O descanso da sala*. En ésta, las sillas de enormes dimensiones se desdoblaban como si obedeciesen a la precipitación de un sueño. Agnaldo Farias hablaba en su texto de delirio y de cómo Spaniol no es el primero en percibir que los objetos descansan. Farias comparaba la osadía babélica de Spaniol con los textos de Clarice Lispector y su personaje de nombre/palíndromo: Ana. Así, pienso otra vez en Alicia y en *Why do Things Get in a Muddle* [*Come on Petunia*], un trabajo de Gary Hill donde invierte la dirección del tiempo a partir de un texto de Gregory Bateson, acerca de la relación entre un hombre y su hija cuya conversación acaba de un modo confuso y caótico; Hill juega con la reversibilidad del lenguaje, construyendo un metálogo aliciante. Así, como Spaniol, cuestiona el orden de las cosas. Lo que sucede en realidad es que los personajes recitan su diálogo y representan las acciones hacia atrás, pero la cinta vuelve a invertir el discurso y los movimientos, de modo que todo

parece suceder en la dirección correcta, sólo que un poco distorsionado. Gary Hill, preocupado por el funcionamiento del lenguaje desde un posicionamiento poético o evocador, ya construyera otros trabajos como *URA ARU*, auténtico ejercicio de reversibilidad lingüística, en este caso a partir de palíndromos -palabras que se leen en sentido inverso- acústicos en lengua japonesa que transcribe fonéticamente para explorar lo acústico en las palabras y también el nacimiento o creación de nuevas palabras.

Efectivamente, los objetos que toca Spaniol semejan soñar. A partir de un irónico ready-made producto de la desvirtuación de su escala, estos ya no tienen nuestra medida; aunque la introyección espectral es todavía posible. Spaniol, con un mesurado sentido del humor, nos invita a salir de nuestro mundo para entrar en otro alienante o, insisto 'aliciante', en tanto que atravesamos un espejo virtual. Un mundo de fisuras perceptivas. Spaniol trabaja lo indescifrable, como en la poesía. Pero esa relación del artista con la poesía no se da porque éste le conceda importancia a la palabra, al lenguaje; sino porque esa imagen no ilustra, el efecto bisagra domina hasta que tropezamos con la ausencia de nuestra misma imagen. Hölderlin asevera que 'somos un diálogo y podemos oír unos de otros' y la mirada predominantemente escultórica de Spaniol es, sobre todo, acontecimiento, un hacer posible. Como la poesía, que no toma el lenguaje como un material ya existente, sino que hace posible el lenguaje, como afirma Heidegger. Toda la realidad es irreal, ensueño. 'Esto no es una silla', diría Magritte.

Spaniol nos hace tropezar con las palabras, chocar con el virtual 'reflejo virtual' de nuestro escenario; lo hace ahora, precisamente cuando se ha perdido la relación física con casi todo, cuando todo es reproducción, la biblioteca más grande está en Google y la música se envuelve en el sexy iPod. Porque lo interesante del trabajo de Spaniol es que nunca es un sueño surrealista y el espectador puede regresar constantemente al mundo, como cuando leemos un libro. Por algo Borges se imaginaba el paraíso con la forma de una biblioteca, seguramente porque es un paraíso de ida y vuelta, con viceversa, de esos que permiten esperar en el espejo o, quizás, de los que nos dejen descansar en la sala de espera: 'Vuelva usted mañana', nos dirían a algunos.