



La desaparición de las luciérnagas

Josep Tornero

La desaparición de las luciérnagas

Josep Tornero



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA



Centre del Carme
Cultura Contemporània

CONSELL GENERAL DEL CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

President d'honor

Ximo Puig i Ferrer

President de la Generalitat

President

Vicent Marzà Ibáñez

Conseller d'Educació, Investigació, Cultura i Esport

Vicepresidents

Joan Ribó Canut

Alcalde de València

César Sánchez Pérez

President de la Diputació Provincial d'Alacant

Amparo Marco Gual

Alcaldessa de Castelló de la Plana

Vocals

Luis Barcala Sierra

Alcalde d'Alacant

Javier Moliner Gargallo

President de la Diputació Provincial de Castelló

Antoni Francesc Gaspar Ramos

President de la Diputació Provincial de València

Begoña Martínez Deltell

Consell Valencià de Cultura

M^a Carmen Amoraga Toledo

Directora General de Cultura i Patrimoni de la Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport i Presidenta de la Comissió científico-artística

Gerent

José Luis Pérez Pont

Secretari

José Villar Rivera

Sotssecretari de la Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport

CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

Direcció – Gerència

José Luis Pérez Pont

Adjunta a Direcció

Susana Vilaplana Sanchis

Àrea Jurídica

Marta Pérez Soria

Coordinació d'Exposicions

M^a Vicenta Belenguer Dolz

Lucía González Menéndez

Isabel Pérez Ortiz

Vicente Samper Embiz

Programes Públics

Eva Doménech López

Educació i Mediació

José Campos Alemany

Media i Xarxes

Carmen Valero Escribá

Administració

Nicolás S. Bugeđa Cabrera

Antonio Martínez Palop

Germà Sánchez Eslava

EXPOSICIÓ

Organització

Consortci de Museus de la Comunitat Valenciana

Centre del Carme Cultura Contemporània

Direcció

José Luis Pérez Pont

Coordinació tècnica

Isabel Pérez

Transport, Muntatge i Il·luminació

Quadre

Disseny Gràfic

Ana Rey

Producció retolació

Blanch & Blanch Comunicació

Impressió fulla de sala

Kolor Litógrafos S.L

Assegurances

Hiscox. Correduría Juan José Gómez

CATÀLEG

Textos

Pedro Medina Reinón

Luis Francisco Pérez

Coordinació de l'edició

Isabel Pérez

Disseny Gràfic i Maquetació

Ana Rey

Fotografies

Vacío Estudio

Josep Tornero

Traducció al valencià

Servei d'Acreditació i Assessorament del Valencià

Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport

Impressió i enquadernació

Sherpa Print

© dels textos: els autors

© de les imatges: el autor

© de la present edició: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana

ISBN 978-84-482-6339-3

Depòsit Legal V-708-2019

Agraïments

Als meus pares, José i Lolín, i la meua família; recoltzant sempre tan-tes incursions en altres aspectes de la quotidianitat. A tots aquells que han fet possible aquesta exposició, amb el seu suport, gran o xicotet. Als professionals qui d'alguna manera s'han creuat durant les diferents fases de treball que han constituït el desenvolupament del projecte, amb aportacions que han aclarit dubtes i confirmat intui-cions, com ara Daniel G. Andújar, Alberto Lomas, Dori i els membres de La Mano Robada, Iñaki Gracenea, o l'immens treball de Pablo Ferrer. Les xarles amb Pedro Medina i Luis Francisco Pérez, autors de dos textos extraordinaris. A Nacho y Carolina, directors de T20, pel seu suport durant els darrers tres anys. A María Carbonell, per la seva constància que dia a dia construeix una nova voluntat de treball i convivència. A l'equip del Centre del Carme i del Consorci de Museus.

5 Ombres per a il·luminar l'esdevenidor
Pedro Medina Reinón

23 Sombras para iluminar el porvenir
Pedro Medina Reinón

41 Entre els plecs de la nit es reescriu la vida...
Luis Francisco Pérez

55 Entre los pliegues de la noche se reescribe la vida...
Luis Francisco Pérez

69 La desaparición de las luciérnagas

Ombres per a il·luminar l’esdevenidor

Pedro Medina Reinón

La llum del futur no cessa d’il·luminar el nostre camí, que apareix davant nostre com a responsabilitat d’actuar ací i ara, una beneficiosa angoixa del present que no ens fa oblidar quin és el nostre deure. Observe a aquests obrers amb un esperit de justícia i llibertat quasi gobettià, que des dels seus barris alcen emmudits el drap roig de l’esperança

(P. P. Pasolini, *Il pianto della scavatrice*, 1956)

Nel mezzo del cammin di nostra vita..

“Nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura ché la diritta via era smarrita”. L’arrancada del primer cant de l’*Infern* de la *Divina Comèdia* es podria traduir com “a mitjan camí de la nostra vida em vaig trobar en una selva fosca, perquè havia extraviat la recta via”. Aquest inici ens situa a les portes de l’infern per a –emparentats amb el protagonista de la *Comèdia*– aspirar a la salvació, si bé sabem que aquest recorregut haurà de fer-se de manera individual, entre els horrors de la Història.

Aquest incipit està vinculat a les dues imatges que serveixen d’eix a les dues grans instal·lacions de paper de “La desaparició de les cuques de llum” de Josep Tornero, on les imatges es relacionen com si nous *atles* de Aby Warburg cobraren forma. Tant en la versió de Sandro Botticelli, de finals del segle XV, com en la de Jacques Callot, de 1612, es retrata l’*Infern* descrit per Dant en la *Divina Comèdia*. Una, majestuosa, desplega l’arquitectura de cercles concèntrics narrada per l’autor toscà, en l’altra els cossos es retorcen implorants; ambdues són el far i l’horitzó sobre el qual orbiten fragments d’històries, escenes d’inquietants moments situats en un passat indefinit, però del qual no falten indicis. Totes semblen compartir un aire de família, però més enllà d’aquest no sembla establir-se cap causalitat cronològica, més aviat queda el predomini d’iconografies entregades al diàleg i la confrontació.

Aquestes referències corresponen al títol de l’exposició, que reprén les reflexions de Georges Didi-Huberman a partir d’*Il vuoto del potere*

(El buit de poder), el famós text que en 1975 va escriure Pier Paolo Pasolini i que més tard quedarà imprés en la memòria col·lectiva com a *L’articolo delle lucciole* (L’article de les cuques de llum).

Aquestes cuques de llum són les llums enmig de la nit que havien deixat de veure’s a la Roma de mitjan anys setanta, però també les que apareixen en la *Divina Comèdia*. Com recorda Didi-Huberman, abans de contemplar la resplendor de la gran llum (*lume*) del Paradís, en el vintiseté cant de l’*Infern*, Dant reconeix en la fossa dels “consellers pèrfids”, un espai semblat de xicotetes llums (*lucciole*: cuques de llum), iguals a les que els camperols veuen voletejar les nits d’estiu. La pregunta que probablement es plantejava llavors Pasolini és si alguna esplendor o esperança eren encara possibles en 1975.

La resposta és aquest article, on l’autor italià ja no troba cap promesa d’il·luminació, la qual cosa el condueix a diagnosticar un mal del seu temps: “La desaparició de les cuques de llum”, de la qual es lamenta, conscient de deixar arrere aquesta innocència que tantes altres vegades havia cantat. Les cuques de llum (físiques) van començar a absentar-se a començaments dels anys seixanta, a causa de la contaminació de l’aire i l’aigua, però des d’aquesta imatge estableix un dolor major: la lluentor no s’ha esvaït en la nit, sinó que ha sigut aniquilada per la llum feroç dels reflectors. És una resplendor que ens ha encegat i que no ens ha permés veure que el feixisme dels anys trenta no ha sigut vençut, sinó que ha renascut amb nova força i perill.

Què suposa aquest diagnòstic per a la realitat del món contemporani? La promesa del Paradís, davant la llum del qual desapareix qualsevol altre fulgor, ja no és possible i solament queda la intensitat dels reflectors, que tot ho absorbeixen. Aquesta era la lluminositat dominant en els dies de Pasolini, però s’ha d’advertir –i denunciar– que molt probablement també és la irradiada en els nostres. Hui ja no existeix la Democràcia Cristiana a la qual al·ludeix el poeta i cineasta italià, no

8 obstant això, les seues paraules es reflecteixen amb clarividència en fets que ens envolten i que l’inventari d’imatges de Josep Tornero sembla mostrar com un horror que no cessa, una constant que la història repeteix mentre romanem enlluernats per l’espectacle que la societat posa davant els nostres ulls; i que en aquells anys va descriure perfectament Guy Debord.

Apareixen perquè dos elements: una societat que no s’ha enfrontat veritablement al feixisme, i el fons del qual és el suposat progrés que la societat industrial i de masses ha portat; i el pessimisme que això comporta, perquè ha portat, com a cara oculta d’una evolució aparent, la desertificació del que és l’humà, la destrucció de la naturalesa i de les relacions humanes.

Arrere queda aquesta mitificació del món camperol i aquest amor pel poble que en els poemes en dialecte de Pasolini resplendien amb esperança, present encara en poemes com *El plor de l’excavadora*. Les cuques de llum se n’han anat i això significa que ni tan sols serveixen ja crítiques agudes com la realitzada a l’home mitjà en *La ricotta*, fins i tot si la recita un imponent Orson Welles. La seua fe en la cultura s’ha via esvaït, perquè aquesta no era ja sinònim de resistència, perduda en el regne de la mercantilitat i de la nova barbàrie.

Amb Josep Tornero ara apreciem a Pasolini com una veu que ens reclama des de la Història, i davant la qual és inevitable que sorgisquen nombroses preguntes: hi ha alguna redempció possible?, la ideologia del progrés ha desencadenat un camí sense retorn?, la cultura ha perdut tot el seu poder?

Des de l’*Infern* de Dant es torna a posar en imatges l’esperit d’una època que els poetes han immortalitzat en paraules. De nou, la pintura atresora la vocació de presentar el seu temps, però el duu a terme descrivint un recorregut on no hi ha metes, sinó només la simultaneïtat dels arguments

9 i el desplegament de les derives, en un univers que no pot reduir-se a causa i efecte, conscient de la dolorosa fractura entre el llenguatge i les coses, sabedor de la impossibilitat d’una vertadera conciliació.

Cant i plor penetren doncs la realitat alienada mentre Josep Tornero planteja l’abismal escenari de la patologia humana. No obstant, això no implica el naufragi de l’existència, sinó el descobriment de la seua fragilitat i el desvelament de la falsa evidència del document directe. Es tracta de paisatges contemporanis on no importa la veracitat de la representació, sinó la seua capacitat de signe per a albirar l’esdevindre dels temps, que potser no poden mostrar-se més que com a rastre espectral i latència d’un perill.

En efecte, “cal pensar la vida com a empremta abans de determinar l’ésser com a presència”, diria el Derrida més freudià per a parlar de la memòria i la seua representació, el lloc on les vides s’acumulen com a sediments d’un passat comú, empremtes d’una realitat que no pot entendre’s sinó des de la labilitat i la constant transformació, com si el record no poguera mai estabilitzar-se.

Apareix llavors una bellesa extraordinària dominada per una condició tant natural com desoladora: estar sempre a la intempèrie, la qual cosa potser converteix el gest artístic en un esforç orientat a superar-la, no sense comprovar la dificultat de poder satisfer completament aquest desig, no sense oblidar que les seguretats no són més que il·lusions.

El que emergeix en aquest instant és una il·luminadora distància de la barbàrie, que fuig de complicitats i que bandeja la temptació del silenci per a continuar parlant de ferides en la Història, des d’humils relats que intenten evitar una narració única i lineal.

Tal com exposa brillantment Giorgio Agamben, allò que és contemporani no pot més que revelar-se en l’espessor de temporalitats entre-

10 llaçades, en el desfasament i l'anacronisme des del qual es percep la nostra actualitat. Potser així pot aparèixer una possible redempció: “és com si aquesta invisible llum que és la foscor del present projectara la seua ombra sobre el passat i aquest, tocat per aquest feix d'ombra, adquirira la capacitat de respondre a les tenebres de l'ara”.

Coherentment amb aquesta idea, la narració en l'obra de Josep Tornerro privilegia la idea de “muntatge” sobre la de “sèrie”, per a establir warburgianament múltiples maneres de relació. A més, ho duu a terme aprofundint en elements comuns en el seu treball anterior: el que és ondulant i el moviment en el fugitiu, que s'orienten sempre cap a l'objectiu d'assenyalar una supervivència de la imatge. En paraules del mateix artista: “una supervivència a manera d'espurnejos fugazos (...) una successió d'imatges o històries desniades que, a manera de collage, puga incorporar un diàleg sostingut amb nosaltres mateixos, un centelleig últim que precedeix la desaparició”.

L'espectador presencia doncs imatges que es tornen espectres de la memòria, llocs on tot esdevé una segona vegada per a activar un espai comú que ens pertany com a col·lectiu. En efecte, cada quadre construeix un imaginari compartit que té com a coordenades un lèxic freqüent en les pràctiques socials de l'art contemporani: trauma, dolor, record, comunitat, violència... i que tota societat tendeix a amagar.

Les escenes pictòriques es presenten així entrellaçades, dins de cada quadre i de l'un a l'altre indefinidament, per a contemplar l'amenaça química que sotjava xiquets de postguerra o els vestigis de Chernobyl, però també sinistres retrats de família davant d'inquietants figures d'Halloween. La interpretació immediata aprecia una intensa iconografia que exhibeix la imatge grotesca de la masquerada del nostre temps, no obstant això, pot ser encara més important valorar un altre element: la imperiosa necessitat d'ombres, perquè solament quan s'enfosqueix l'espectacle, pot aparèixer de nou el fulgor de les cuques de llum.

Això és possible des d'aquest poder de la poesia que reconeix Agamben 11 per a trencar el llenguatge i les aparences, o que Reinhardt Koselleck distingia per a anar més enllà del present: “la història només narraria *el que ha passat* mentre que la poesia narra *el que podria passar*”.

Des d'aquesta disposició es pot afrontar de nou el judici expressat per Pasolini. Així ho entén Didi-Huberman, que troba una esperança en allò que anomena “imatges cuca de llum”. L'escriptor francès aplica una hermenèutica benjaminiana al pessimisme resultant del text de l'italià, gràcies principalment a imatges en les quals apreciar un tipus de traducció que il·lumina una “supervivència”.

En efecte, la dificultat de guardar les distàncies d'aquest espectacle que ens circumda, mentre es constata la impossibilitat d'un vertader refugi, no ha de portar a la desesperació. Al contrari, és en aquest espai on novament es pot establir una “qüestió de llum, una qüestió d'aparició” i, es podria dir, també de presència, apostant per l'experiència de les coses i no pel seu mer arxiu o succedani.

En aquest sentit, “La desaparició de les cuques de llum” no és una galeria d'horrors o un fris d'allò que és sinistre en les nostres vides, sinó un senyal en la nit, una resistència a la resplendor dels reflectors que aniquilen la mirada, inerme i apoltronada davant del “buit del poder” del nostre temps. En definitiva, davant nostre es presenta l'exhumació d'una història de la qual hem sigut testimonis, però de la qual en el futur hauríem de ser protagonistes.

Espurnejos del passat present

Aquesta voluntat és la que pot traure’ns de l’avèrn, allén d’aquests cosos que s’arremolinen sense eixida, sense redempció, en l’*Infern* de Jacques Callot. En efecte, s’acaba d’insinuar una predisposició per a seguir l’ascensió, però encara queda molt de camí, quina és la seua forma?

Dant descriu en un hemistiqui del nové cant del *Purgatori* l’abillament d’aquest àngel guardià que custodia les claus de la porta. La seua vestimenta de color “cendrós o terra seca” mostra sota tons crepusculars la idea de “passatge”, la possibilitat d’anar més enllà.

És la mateixa sensació que es té cada vegada que es posa la mirada en una de les obres de “La desaparició de les cuques de llum”. Significa transició, pont, decisió... posicionament vital, en suma, que ens remet a la pregunta sobre el nostre lloc en el món, és a dir, a una qüestió que és sobretot ètica. Davant de les atrocitats del segle XX denunciades per Pasolini, que han minat les nostres llibertats, hem de pensar si les nostres pors són reals o són únicament la impossibilitat de fer-les presents.

Sobre aquest tema, la parella por/esperança és un dels “focus”, entesos com a punts d’irradiació i de condensació de problemes, que descriu Remo Bodei en *Geometria de les passions*: “por i esperança permeten un accés privilegiat a la comprensió de fonamentals problemes filosòfics i polítics. [Passions] Alimentades per la necessitat d’exorcitzar els perills del present i la incertesa del futur, són alhora

inestables i impetuosos, sordes als dictàmens de la raó i als mandats de la voluntat, però sensibles a les amenaces i a les promeses”.

Realitzar una arqueologia de les passions i les virtuts permet analitzar les conseqüències que en cada context es tornen qüestions fonamentals. En “La desaparició de les cuques de llum” té lloc un procés similar, anant més enllà de la tradicional visió de les passions com alguna cosa oposada de la raó i, sobretot, més enllà de la concepció que reduiria les passions –o aquestes imatges– a conflicte o mera passivitat. S’aposta per la seua positivitat, declarant que el vertader pecat seria l’absència d’aquestes.

Dins d’aquesta clau, és possible la pregunta sobre el lloc i la possibilitat de l’“esperança”, lligada a la idea de “supervivència” en Didi-Huberman. Es tracta d’una *transitio* cap a la concepció d’una altra realitat que, inevitablement, porta a col·lació Ernst Bloch, que considera l’esperança “allò que és possible objectivament real”.

Aquest és un tema que es presta a una llarga discussió, però dels molts elements d’aquesta constel·lació, resulta pertinent destacar una lògica moderna que respon tan sols al desig (latent o explícit), la naturalesa del qual és dinàmica per excel·lència, constituint una orientació inconscient cap a la construcció del món. La seua conseqüència fonamental: el floriment de les utopies, especialment de les orientades cap al futur: les ucronies. “Tendència” i “latència” són, per tant, els dos elements de la utopia en Bloch i l’esperança seria llavors el que ens ajuda a veure més enllà de l’espectre del que és visible, en direcció a l’“ultraviolat del futur”.

La política havia desenganyat Pasolini, però ara el caràcter poètic de tota bona creació alberga un nou alé que troba en l’“encara no” una raó de ser, que concep una realitat oberta i en esdevindre. Com a resum, poden servir les paraules amb les quals *Anthropos* acomiadava l’apas-

14 sionat número dedicat a Bloch: “ens va ensenyar a veure, abans i també *després* d’Auschwitz, la gran càrrega d’esperança acumulada per la humanitat. Davant el desastre, Bloch no opta per cap *amor fati*, sinó que s’alça amb valor en nom de la dignitat humana i de no donar mai la raó als assassins”, propugnant finalment “un pensament que pense des del costat de les víctimes, des de l’esperança dels pobles dels homes”.

Però aquest entusiasme no ha de distraure d’una necessitat que planteja Didi- Huberman: es tracta de “repensar el nostre propi *principi esperança* a través de la manera en què l’Abans retroba l’Ara per a formar una resplendor, un llampec, una constel·lació en la qual s’allibera alguna forma per al nostre propi futur”. I això ens remet a la definició d’“imatge dialèctica” en Walter Benjamin, és a dir, a aquest “despertar” de la consciència crítica orientat cap a l’“experiència”, dinàmica, en trànsit, a través de la qual el subjecte històric aconsegueix una obertura momentània en l’esdevindre que l’emparenta col·lectivament amb un ara.

Per a això, pot resultar convenient l’advertiment de Remo Bodei: Hans Jonas ja va veure el perill d’un pensament utòpic o de progrés sense límits, perquè acaba amenaçant la supervivència mateixa del planeta, d’ací la necessitat de corregir aquest principi amb un altre: el “principi de responsabilitat”. Així, els dos principis, *esperança* i *responsabilitat*, corregeixen els seus excessos i els seus límits recíprocament.

Aquest parell dialèctic pot, així mateix, aportar més concreció a aquest concepte d’“imaginació” del qual parla Didi-Huberman: “si la imaginació –aquest treball productor d’imatges per al pensament– ens il·lumina per la manera en què l’Abans retroba a l’Ara per a alliberar constel·lacions riques de Futur, llavors podem comprendre fins a quin punt és decisiva aquesta trobada de temps, aquesta col·lisió d’un present actiu amb el seu passat reminent”, que reclama el concepte de “temps històric” de Benjamin, però també la teoria de Warburg, “que va mostrar no solament el paper constitutiu de les *supervivències* en la dinàmica

mateixa de la imaginació occidental, sinó també les funcions *políiques* de les quals les seues disposicions memorials es revelen portadores”.

Tot això es conjuga extraordinàriament en “La desaparició de les cuques de llum”, que es descobreix així des d’una perspectiva ètica que dota de sentit i significat l’“aparéixer” de l’obra. Es torna llavors central la pertinença a una comunitat que té present l’horror per a invocar tots els mitjans possibles que permeten bandejar-lo. Per tant, no es tracta d’abandonar-nos a la foscor sinó de trobar una senda que potser ens permeta tornar a entrar en la història.

Josep Tornero busca una vegada més la supervivència de les imatges, en coherència amb la trajectòria experimentada en els últims anys. Prova d’això va ser “Assaig sobre el descrèdit” (2017), on la imatge pictòrica mai pretén ser veritat, sinó qüestionament d’una realitat donada i connexió amb altres escenaris. És ací on es manifesta la voluntat de Josep Tornero d’abordar “el que no és visible” a partir d’un acostament a la història de les imatges.

Això també s’observa de manera clara en el projecte “Mezzanine” (2018), on els jocs iconogràfics adquireixen absolut protagonisme, sent també evident la importància de la pintura com a mitjà per a qüestionar la història i la hipertròfia de les imatges. En efecte, en considerar la mateixa materialitat de la pintura com a laboratori, aquesta es converteix en un instrument mal·leable precisament per a fer més explícita la relació problemàtica amb les imatges, que viu en el límit de la creació contínua d’imatges i la temptació de la iconoclàstia.

Aquesta és la raó per la qual desenvolupa aquest procés que demostra un interès pel projecte pictòric que incideix en el trànsit de la imatge i la seua metamorfosi; “el trànsit s’esvaeix: només així és trànsit” –exclamava Octavio Paz. D’ací l’ús d’una iconografia “reciclada” a la recerca d’un nou sentit, que, assumida la seua condició de trànsit, adquireix un caràc-

16 ter fantasmagòric i pretèrit. Apunta, per tant, la idea de retorn vinculada a un desvelament; just aquesta forma en la qual “l’Abans troba l’Ara”.

Es podria parlar fins i tot d’una disposició que podria entendre’s com a “arqueològica”, tal com reivindica Lex ter Braak: “fer visible l’invisible és el que fan els artistes i els arqueòlegs. Exposen una realitat que fins ara ha passat desapercebuda”. O en paraules d’Alfredo González-Ruibal, valorar-la com la necessitat de “negar els límits temporals, escapar de l’historicisme, abraçar la política en la seua dimensió més conflictiva, considerar la creativitat tan important com l’objectivitat, desenvolupar la seua pròpia retòrica del passat, reivindicar plenament la materialitat”.

Es bandeja llavors qualsevol to apocalíptic que puga pensar-se en una primera aproximació a l’obra de Josep Tornero, afermant-se des de la “desaparició de les cuques de llum” una lectura crítica de la història i de la nostra posició *davant* d’aquesta; o més aviat *dins* d’aquesta, com a pertanyents a una societat i una tradició.

En aquesta línia es pot reprendre de nou l’estatus i l’ontologia de la imatge, que segons Benjamin ha de tindre un caràcter discontinu per a establir una vertadera dialèctica, “destinada precisament a comprendre de quina manera *els temps es fan visibles*, com la mateixa història se’ns apareix en una resplendor passatgera que cal dir *imatge* (...) La intermitència de la imatge-discontínua ens remet a les cuques de llum, per descomptat: llum pulsant, passatgera, fràgil”, tal com evoca Didi-Huberman.

En l’obra de Josep Tornero té lloc la realització d’aquest esperit, l’assumeix com a propi amb totes les conseqüències i, gràcies a això, les cuques de llum semblen albirar-se de nou: “cal veure-les dansar vives en el cor de la nit, encara que es tracte d’aquesta nit agranada per alguns feroços reflectors” –com adverteix l’escriptor francès. Perquè hem d’entendre les imatges des d’un present que mira arrere a la història per a relacionar-se amb el seu futur.

17 Així, en el treball de Josep Tornero, imatge rere imatge, es visita l’espai d’una destinació comuna, la fantasmagoria d’una narració global, que –com l’Àngel de la Història retratat per Benjamin– “ha girat el seu rostre cap al passat. On davant de nosaltres apareix una cadena d’esdeveniments, ell veu una única catàstrofe que acumula sense parar ruïnes i més ruïnes i se les aboca als peus. Voldria demorar-se, despertar els morts i compondre la destrossa. Però del Paradís bufa un vendaval que se li ha embullat en les ales i és tan fort que l’Àngel no pot ja tancar-les. El vendaval l’espenta imparable cap al futur al qual ell gira l’esquena, mentre el cúmul de ruïnes davant d’ell creix cap al cel. Aquest vendaval és el que nosaltres diem progrés”.

Les paraules de Benjamin ressonen ara, convençuts que la ideologia del progrés té un costat tenebrós del qual les obres de Josep Tornero donen fidel testimoniatge, però sabent també que està a les nostres mans relacionar-nos amb l’esdevindre des del descobriment d’aquesta realitat. Ací rau encara l’esperança.

La Història apareix llavors no com un camp d’objectes definits, inamovibles, per moltes mirades que es posen sobre aquests, sinó com un relat obert, on encara pot esdevindre la redempció de les nostres accions, encara que probablement com a poesia del futur en un joc no exempt de dificultats.

Així ho pretenia Agnes Heller quan acudeix a Goethe per a recordar la metàfora “construir la casa” com aporia. El plantejament partia d’una circumstància: estar atrapats entre passat i futur; i ve descrit de la següent manera: en nàixer construirem una casa nova, que serà heretada per una altra persona que la canviarà, encara que ningú la conclourà. Som doncs hereus de la generació anterior i edificadors d’una casa nova dins d’un continu joc de destrucció i renovació.

Per a eixir d’aquesta situació, cal prendre partit per una decisió, alguna cosa que a fil d’aquestes reflexions solament pot concebre’s com a interrupció de la continuïtat com a essència de l’acció humana. En Agnes Heller i Hannah Arendt aquesta acció és entesa com un gest polític, que trencaria l’enllaç que uneix actors i tradició, encara que se sàpia que qui perd la tradició, perd un “tresor”.

En aquest context no hi ha superació d’una situació, sinó supervivència d’unes imatges que dissolen l’aporia i descarten una gran narració que tendeix a una única explicació originària. Això succeeix en optar per diferents històries de tradicions i nous inicis, renovant-se cada imatge amb la mirada de cada ciutadà-espectador, en relació amb un ací i ara.

Cada “ací i ara” ens remet –segons Agamben– a una “kairologia” (de *kairós*, *καῖρός*, un esdeveniment que canvia la línia del temps i té significat al marge de qualsevol cronologia), és a dir, ens indica que el que és important és la transformació qualitativa del temps. D’aquesta manera, cada imatge és “l’ocasió” –com diria Paul Virilio en la seua *Estètica de la desaparició*– que “escapa a l’universal i obri un espai a la diferència (...) que resulta adequat en un moment particular”.

Des d’aquest “ací i ara” podem escapar del punt de no retorn dictaminat per Pasolini, que amb ràbia, però també desolació, persistia en la seua denúncia sota l’encegadora llum dels reflectors. El que sobreviu, el que no desapareix completament –segons Didi-Huberman– és “allò que apareix, malgrat tot”. Roman llavors la fe en la llum del futur o potser, encara més, en allò que Fabio Pusterla ha denominat “una llum que no s’apaga”, que és concebuda com el símbol de la cultura, que fins i tot en la foscor continua il·luminant; concedint raons de l’“altre”, perquè “l’infern és no ser els altres”.

Aquest és un periple no exempt de paradoxes i perplexitats, que ocasionen no pocs dubtes i desànims, malgrat la “llum que no s’apaga”.

Però just en els moments de desassossec, convé recordar la *Guia de perplexos* de Maimònides, on la perplexitat se situa en el mateix centre de tota reflexió, perquè, lluny de paraitzar-nos, és la que bandeja qualsevol apoltronament i ens condueix al pensament. No entendre el món ens porta a plantejar-nos preguntes per a aprofundir en el coneixement del nostre entorn, assumint els necessaris contrastos que apareixen en la trobada amb l’“altre”. Això és el que ens farà aconseguir la saviesa.

Des de les obres de Josep Tornero recuperem el coratge de contemplar, que no aparta la vista d’una història infame i que ens permet eixir de la dictadura d’una narració única. Sense defugir el conflicte, imatge i passat apareixen, des del que és fugitiu, projectats des de la pintura i l’escultura amb virtuosisme, per a culminar en “La desaparició de les cuques de llum” l’intens cicle de reflexions sobre la imatge, l’epíleg de la qual serà *Spatium et Liturgia*.

Què queda? Vagar, vertigen, però també una aproximació original a aquesta història que d’inici solament creava dispersió en el subjecte contemporani. En aquest instant podem relacionar-nos amb aquesta des de cada imatge, des d’un ací i ara, que obri una ocasió amb cada mirada. D’aquesta manera, cada exposició des de 2015 ha sigut una nova estació per a elaborar una extraordinària “guia” del nostre temps. Entregar-nos a ella és la forma de descobrir una via: la que ens porta de la perplexitat a la lucidesa.

Fonts

- Agamben, Giorgio. *Che cos'è il contemporaneo?* Nottetempo, 2008.
- Alighieri, Dante. *Divina commedia*. Vers. it. de S. Jacomuzzi, V. Jacomuzzi i A. Dughera, SEI, 2017 (1304-1321).
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. Ed. de Rolf Tiedemann i Hermann Schweppenhäuser, vols. I-2, II-2 i III, Suhrkamp, 1972.
— *Discursos interrumpidos I*. Vegeu. esp. de Jesús Aguirre, Taurus, 1989 (1972).
- Bloch, Ernst. *El principio esperanza*. Vegeu. esp. de Felipe González Vicen, Aguilar, 1977 (1959).
- Bodei, Remo. *Geometria delle passioni. Paura, speranza e felicità*. Feltrinelli, 1991.
— “Principio speranza / Principio responsabilità”. *Iride*, núm. 6, (1991).
- Braak, Lex ter. “The Materiality of the Invisible”. *The Materiality of the Invisible*. Ed. de Lex ter Braak i Huib Haye van der Werf, Van Eyck - Marres - Bureau Europa, 2017.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Vegeu. esp. de Rodrigo Vicuña, Naufragio, 1995 (1967).
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Vegeu. esp. de Patricio Peñalver, Anthropos, 1989 (1967).
- Didi-Huberman, Georges. *Supervivencia de las luciérnagas*. Vegeu. esp. de Juan Calatrava, Abada editors, 2012 (2009).
- Gómez-Heras, José M. (ed.). Monográfico dedicado a Ernst Bloch. *Anthropos*, núm. 146/147, (1993).
- González-Ruibal, Alfredo. “Hacia otra arqueología: diez propuestas”. *Complutum*. Ed. de Víctor M. Fernández i Alfredo González-Ruibal, vol. 23, número 2, 2012. <https://revistas.ucm.es/index.php/cmpl/article/view/40878/39138> (accedit el 20 de novembre de 2018).
- Heller, Agnes. “Tradizione e nuovo inizio in Hannah Arendt”. Vegeu. it. de F.P. Vertova, *Iride*, núm. 27, (1999).
- Koselleck, Reinhardt. *historia / Historia*. Vegeu. esp. d’Antonio Gómez Ramos, Trotta, 2004 (1975).
- Paz, Octavio. *El Mono Gramático*. Seix Barral, 2001 (1974).
- Pasolini, Pier P. *Le ceneri di Gramsci*. Garzanti, 2015 (1957).
— *La ricotta*. Arco Film, 1963.
— “Il vuoto del potere”. *Corriere della Sera*, (1 de febrer de 1975).
- Pusterla, Fabio. *Una luce che non si spegne. Luoghi, maestri e compagni di via*. Casagrande, 2018.
- Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. Vegeu. esp. de Noni Benegas, Anagrama, 1988 (1980).

Sombras para iluminar el porvenir

Pedro Medina Reinón

La luz del futuro no cesa de iluminar nuestro camino, que aparece ante nosotros como responsabilidad del actuar aquí y ahora, una beneficiosa angustia del presente que no nos hace olvidar cuál es nuestro deber. Observo a estos obreros con un espíritu de justicia y libertad casi gobettiano, que desde sus barrios alzan enmudecidos el trapo rojo de la esperanza

(P. P. Pasolini, *Il pianto della scavatrice*, 1956)

Nel mezzo del cammin di nostra vita..

“Nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura ché la diritta via era smarrita”. El arranque del primer canto del *Infierno* de la *Divina Comedia* se podría traducir como “a mitad del camino de nuestra vida me encontré en una selva oscura, porque había extraviado la recta vía”. Este inicio nos sitúa a las puertas del infierno para –emparentados con el protagonista de la *Comedia*– aspirar a la salvación, si bien sabemos que este recorrido deberá hacerse de forma individual, entre los horrores de la Historia.

Este íncipit está vinculado a las dos imágenes que sirven de eje a las dos grandes instalaciones de papel de *La desaparición de las luciérnagas* de Josep Tornero, donde las imágenes se relacionan como si nuevos *atlas* de Aby Warburg cobraran forma. Tanto en la versión de Sandro Botticelli, de finales del siglo XV, como en la de Jacques Callot, de 1612, se retrata el *Infierno* descrito por Dante en la *Divina Comedia*. Una, majestuosa, despliega la arquitectura de círculos concéntricos narrada por el autor toscano, en la otra los cuerpos se retuercen implorantes; ambas son el faro y el horizonte sobre el que orbitan fragmentos de historias, escenas de inquietantes momentos situados en un pasado indefinido, pero del que no faltan indicios. Todas ellas parecen compartir un aire de familia, pero más allá del mismo no parece establecerse causalidad cronológica alguna, más bien queda el predominio de iconografías entregadas al diálogo y la confrontación.

Estas referencias corresponden al título de la exposición, que retoma las reflexiones de Georges Didi-Huberman a partir de *Il vuoto del potere* (El vacío de poder), el famoso texto que en 1975 escribió Pier Paolo Pasolini y que más tarde quedará impreso en la memoria colectiva como *L'articolo delle lucciole* (El artículo de las luciérnagas).

Estas luciérnagas son las luces en medio de la noche que habían dejado de verse en la Roma de mediados de los setenta, pero también las que aparecen en la *Divina Comedia*. Como recuerda Didi-Huberman, antes de contemplar el resplandor de la gran luz (*lume*) del Paraíso, en el vigésimosexto canto del *Infierno*, Dante reconoce en el foso de los “consejeros pérfidos”, un espacio sembrado de pequeñas luces (*lucciole*: luciérnagas), iguales a las que los campesinos ven revolotear en las noches de verano. La pregunta que probablemente se planteaba entonces Pasolini es si algún esplendor o esperanza eran aún posibles en 1975.

La respuesta es este artículo, donde el autor italiano ya no encuentra promesa de iluminación alguna, lo que le conduce a diagnosticar un mal de su tiempo: “la desaparición de las luciérnagas”, de la que se lamenta, consciente de dejar atrás esa inocencia que otras tantas veces había cantado. Las luciérnagas (físicas) comenzaron a ausentarse a principios de los años sesenta, a causa de la contaminación del aire y el agua, pero desde esta imagen establece un dolor mayor: el brillo no se ha desvanecido en la noche, sino que ha sido aniquilado por la luz feroz de los reflectores. Es un resplandor que nos ha cegado y que no nos ha permitido ver que el fascismo de los años treinta no ha sido vencido, sino que ha renacido con nueva fuerza y peligro.

¿Qué supone este diagnóstico para la realidad del mundo contemporáneo? La promesa del Paraíso, ante cuya luz desaparece cualquier otro fulgor, ya no es posible y solamente queda la intensidad de los reflectores, que todo lo absorben. Esta era la luminosidad dominante en los días de Pasolini, pero se ha advertir –y denunciar– que muy probablemente

también es la irradiada en los nuestros. Hoy ya no existe la Democracia Cristiana a la que alude el poeta y cineasta italiano, sin embargo, sus palabras se reflejan con clarividencia en hechos que nos rodean y que el inventario de imágenes de Josep Tornero parece mostrar como un horror que no cesa, una constante que la historia repite mientras permanecemos deslumbrados por el espectáculo que la sociedad pone ante nuestros ojos; y que en aquellos años describió perfectamente Guy Debord.

Aparecen pues dos elementos: una sociedad que no se ha enfrentado verdaderamente al fascismo, y cuyo fondo es el supuesto progreso que la sociedad industrial y de masas ha traído; y el pesimismo que esto conlleva, porque ha portado, como cara oculta de una evolución aparente, la desertificación de lo humano, la destrucción de la naturaleza y de las relaciones humanas.

Atrás queda esa mitificación del mundo campesino y ese amor por el pueblo que en los poemas en dialecto de Pasolini refulgían con esperanza, presente aún en poemas como *El llanto de la excavadora*. Las luciérnagas se han ido y eso significa que ni siquiera sirven ya agudas críticas como la realizada al hombre medio en *La ricotta*, incluso si la recita un imponente Orson Welles. Su fe en la cultura se había desvanecido, porque esta no era ya sinónimo de resistencia, perdida en el reino de lo mercantil y de la nueva barbarie.

Con Josep Tornero ahora apreciamos a Pasolini como una voz que nos reclama desde la Historia, y ante la que es inevitable que surjan numerosas preguntas: ¿hay alguna redención posible?, ¿la ideología del progreso ha desencadenado un camino sin retorno?, ¿la cultura ha perdido todo su poder?

Desde el *Infierno* de Dante se vuelve a poner en imágenes el espíritu de una época que los poetas han immortalizado en palabras. De nuevo, la pintura atesora la vocación de presentar su tiempo, pero lo

lleva a cabo describiendo un recorrido donde no hay metas, sino solo la simultaneidad de los argumentos y el despliegue de las derivas, en un universo que no puede reducirse a causa y efecto, consciente de la dolorosa fractura entre el lenguaje y las cosas, sabedor de la imposibilidad de una verdadera conciliación.

Canto y llanto penetran pues la realidad alienada mientras Josep Tornero plantea el abismal escenario de la patología humana. Sin embargo, ello no implica el naufragio de la existencia, sino el descubrimiento de su fragilidad y el desvelamiento de la falsa evidencia del documento directo. Se trata de paisajes contemporáneos donde no importa la veracidad de la representación, sino su capacidad de signo para vislumbrar el devenir de los tiempos, que quizás no puedan mostrarse más que como rastro espectral y latencia de un peligro.

En efecto, “hay que pensar la vida como huella antes de determinar el ser como presencia”, diría el Derrida más freudiano para hablar de la memoria y su representación, el lugar donde las vidas se acumulan como sedimentos de un pasado común, improntas de una realidad que no puede entenderse sino desde la labilidad y la constante transformación, como si el recuerdo no pudiera nunca estabilizarse.

Aparece entonces una belleza extraordinaria dominada por una condición tan natural como desoladora: estar siempre a la intemperie, lo que quizás convierta el gesto artístico en un esfuerzo orientado a superarla, no sin comprobar la dificultad de poder satisfacer completamente este deseo, no sin olvidar que las seguridades no son más que ilusiones.

Lo que emerge en ese instante es una iluminadora distancia de la barbarie, que huye de complicidades y que destierra la tentación del silencio para seguir hablando de heridas en la Historia, desde humildes relatos que intentan evitar una narración única y lineal.

Tal y como expone brillantemente Giorgio Agamben, lo contemporáneo no puede más que desvelarse en el espesor de temporalidades entrelazadas, en el desfase y el anacronismo desde el que se percibe nuestra actualidad. Quizás así pueda aparecer una posible redención: “es como si esa invisible luz que es la oscuridad del presente proyectase su sombra sobre el pasado y este, tocado por este haz de sombra, adquiriese la capacidad de responder a las tinieblas del ahora”.

Coherentemente con esta idea, la narración en la obra de Josep Torner privilegia la idea de “montaje” sobre la de “serie”, para establecer warburgianamente múltiples maneras de relación. Además, lo lleva a cabo profundizando en elementos comunes en su trabajo anterior: lo ondulante y el movimiento en lo fugitivo, que se orientan siempre hacia el objetivo de señalar una supervivencia de la imagen. En palabras del propio artista: “una supervivencia a modo de destellos fugaces (...) una sucesión de imágenes o historias desanidadas que, a modo de collage, pueda incorporar un diálogo sostenido con nosotros mismos, un destello último que precede a la desaparición”.

El espectador presencia pues imágenes que se vuelven espectros de la memoria, lugares donde todo acaece una segunda vez para activar un espacio común que nos pertenece como colectivo. En efecto, cada cuadro construye un imaginario compartido que tiene como coordenadas un léxico frecuente en las prácticas sociales del arte contemporáneo: trauma, dolor, recuerdo, comunidad, violencia... y que toda sociedad tiende a ocultar.

Las escenas pictóricas se presentan así entrelazadas, dentro de cada cuadro y de uno a otro indefinidamente, para contemplar la amenaza química que acechaba a niños de posguerra o los vestigios de Chernobyl, pero también siniestros retratos de familia frente a inquietantes figuras de Halloween. La interpretación inmediata aprecia una intensa iconografía que exhibe la imagen grotesca de la mascarada de nuestro tiempo,

sin embargo, puede ser aún más importante valorar otro elemento: la imperiosa necesidad de sombras, porque solamente cuando se oscurece el espectáculo, puede aparecer de nuevo el fulgor de las luciérnagas.

Ello es posible desde ese poder de la poesía que reconoce Agamben para quebrar el lenguaje y las apariencias, o que Reinhardt Koselleck distinguía para ir más allá del presente: “la historia solo narraría *lo que ha pasado* mientras que la poesía narra *lo que podría pasar*”.

Desde esta disposición se puede afrontar de nuevo el juicio expresado por Pasolini. Así lo entiende Didi-Huberman, quien encuentra una esperanza en aquello que llama “imágenes luciérnaga”. El escritor francés aplica una hermenéutica benjaminiana al pesimismo resultante del texto del italiano, gracias principalmente a imágenes en las que apreciar un tipo de traducción que ilumina una “supervivencia”.

En efecto, la dificultad de guardar las distancias de este espectáculo que nos circunda, mientras se constata la imposibilidad de un verdadero refugio, no debe llevar a la desesperación. Al contrario, es en este espacio donde nuevamente se puede establecer una “cuestión de luz, una cuestión de *aparición*” y, se podría decir, también de presencia, apostando por la experiencia de las cosas y no por su mero archivo o sucedáneo.

En este sentido, *La desaparición de las luciérnagas* no es una galería de horrores o un friso de lo siniestro en nuestras vidas, sino una señal en la noche, una resistencia al resplandor de los reflectores que aniquilan la mirada, inerme y apoltronada frente al “vacío del poder” de nuestro tiempo. En definitiva, ante nosotros se presenta la exhumación de una historia de la que hemos sido testigos, pero de la que en el futuro deberíamos ser protagonistas.

Destellos del pasado presente

Esta voluntad es la que puede sacarnos del averno, allende esos cuerpos que se arremolinan sin salida, sin redención, en el *Infierno* de Jacques Callot. En efecto, se acaba de apuntar una predisposición para seguir la ascensión, pero aún queda mucho camino, ¿cuál es su forma?

Dante describe en un hemistiquio del noveno canto del *Purgatorio* el atuendo de ese ángel guardián que custodia las llaves de la puerta. Su vestimenta de color “ceniza o tierra seca” muestra bajo tonos crepusculares la idea de “pasaje”, la posibilidad de un ir más allá.

Es la misma sensación que se tiene cada vez que se posa la mirada en una de las obras de *La desaparición de las luciérnagas*. Significa transición, puente, decisión... posicionamiento vital, en suma, que nos remite a la pregunta sobre nuestro lugar en el mundo, es decir, a una cuestión que es sobre todo ética. Frente a las atrocidades del siglo XX denunciadas por Pasolini, que han minado nuestras libertades, debemos pensar si nuestros miedos son reales o son únicamente la imposibilidad de hacerlos presentes.

Al respecto, la pareja miedo-esperanza es uno de los “focos”, entendidos como puntos de irradiación y de condensación de problemas, que describe Remo Bodei en *Geometría de las pasiones*: “miedo y esperanza permiten un acceso privilegiado a la comprensión de fundamentales problemas filosóficos y políticos. [Pasiones] Alimentadas por la necesidad de exorcizar los peligros del presente y la incertidumbre del futuro,

son a la vez inestables e impetuosas, sordas a los dictámenes de la razón y a los mandatos de la voluntad, pero sensibles a las amenazas y a las promesas”.

Realizar una arqueología de las pasiones y las virtudes permite analizar las consecuencias que en cada contexto se vuelven cuestiones fundamentales. En *La desaparición de las luciérnagas* tiene lugar un proceso similar, yendo más allá de la tradicional visión de las pasiones como algo opuesto de la razón y, sobre todo, más allá de la concepción que reduciría las pasiones –o estas imágenes– a conflicto o mera pasividad. Se apuesta por su positividad, declarando que el verdadero pecado sería la ausencia de las mismas.

Dentro de esta clave, cabe la pregunta sobre el lugar y la posibilidad de la “esperanza”, ligada a la idea de “supervivencia” en Didi-Huberman. Se trata de una *transitio* hacia la concepción de otra realidad que, inevitablemente, trae a colación a Ernst Bloch, quien considera la esperanza “lo posible objetivamente real”.

Este es un tema que se presta a una larga discusión, pero de los muchos elementos de esta constelación, resulta pertinente destacar una lógica moderna que responde tan solo al deseo (latente o explícito), cuya naturaleza es dinámica por excelencia, constituyendo una orientación inconsciente hacia la construcción del mundo. Su consecuencia fundamental: el florecimiento de las utopías, especialmente de las orientadas hacia el futuro: las ucronías. “Tendencia” y “latencia” son, por tanto, los dos elementos de la utopía en Bloch y la esperanza sería entonces lo que nos ayuda a ver más allá del espectro de lo visible, en dirección al “ultravioleta del futuro”.

La política había desengañado a Pasolini, pero ahora el carácter poético de toda buena creación alberga un nuevo aliento que encuentra en lo “aún no” una razón de ser, que concibe una realidad abierta y en

devenir. Como resumen, pueden servir las palabras con las que *Anthropos* despedía el apasionado número dedicado a Bloch: “nos enseñó a ver, antes y también *después* de Auschwitz, la gran carga de esperanza acumulada por la humanidad. Ante el desastre, Bloch no opta por *amor fati* alguno, sino que se levanta con brío en nombre de la dignidad humana y de no dar nunca la razón a los asesinos”, propugnando finalmente “un pensamiento que piense desde el lado de las víctimas, desde la esperanza de los pueblos de los hombres”.

Pero este entusiasmo no debe distraer de una necesidad que plantea Didi-Huberman: se trata de “repensar nuestro propio *principio esperanza* a través de la manera en que el Antes reencuentra el Ahora para formar un resplandor, un relampagueo, una constelación en la que se libera alguna forma para nuestro propio futuro”. Y esto nos remite a la definición de “imagen dialéctica” en Walter Benjamin, es decir, a ese “despertar” de la conciencia crítica orientado hacia la “experiencia”, dinámica, en tránsito, a través de la cual el sujeto histórico logra una apertura momentánea en el acaecer que lo emparenta colectivamente con un ahora.

Para ello, puede resultar conveniente el advertimiento de Remo Bodei: Hans Jonas ya vio el peligro de un pensamiento utópico o de progreso sin límites, porque termina amenazando la supervivencia misma del planeta, de ahí la necesidad de corregir este principio con otro: el “principio de responsabilidad”. Así, los dos principios, *esperanza* y *responsabilidad*, corrigen sus excesos y sus límites recíprocamente.

Este par dialéctico puede, asimismo, aportar más concreción a ese concepto de “imaginación” del que habla Didi-Huberman: “si la imaginación –ese trabajo productor de imágenes para el pensamiento– nos ilumina por el modo en que el Antes reencuentra al Ahora para liberar constelaciones ricas de Futuro, entonces podemos comprender hasta qué punto es decisivo este encuentro de tiempos, esta colisión de un presente activo con su pasado reminiscente”, que reclama el concepto de “tiempo

histórico” de Benjamin, pero también la teoría de Warburg, “quien mostró no solamente el papel constitutivo de las *supervivencias* en la dinámica misma de la imaginación occidental, sino también las funciones *políticas* de las que sus disposiciones memoriales se revelan portadoras”.

Todo ello se conjuga extraordinariamente en *La desaparición de las luciérnagas*, que se descubre así bajo una perspectiva ética que dota de sentido y significado el “aparecer” de la obra. Se vuelve entonces central la pertenencia a una comunidad que tiene presente el horror para invocar todos los medios posibles que permitan desterrarlo. Por ende, no se trata de abandonarnos a la oscuridad sino de encontrar una senda que quizás nos permita volver a entrar en la historia.

Josep Tornero busca una vez más la supervivencia de las imágenes, en coherencia con la trayectoria experimentada en los últimos años. Prueba de ello fue *Ensayo sobre el descrédito* (2017), donde la imagen pictórica nunca pretende ser verdad, sino cuestionamiento de una realidad dada y conexión con otros escenarios. Es ahí donde se manifiesta la voluntad de Josep Tornero de abordar “lo no visible” a partir de un acercamiento a la historia de las imágenes.

Esto también se observa de forma clara en el proyecto *Mezzanine* (2018), donde los juegos iconográficos adquieren absoluto protagonismo, siendo también evidente la importancia de la pintura como medio para cuestionar la historia y la hipertrofia de las imágenes. En efecto, al considerar la propia materialidad de la pintura como laboratorio, esta se convierte en un instrumento maleable precisamente para hacer más explícita la relación problemática con las imágenes, que vive en el límite de la creación continua de imágenes y la tentación de la iconoclasia.

Esta es la razón por la que desarrolla este proceso demostrando un interés por el proyecto pictórico que incide en el tránsito de la imagen y su metamorfosis; “el tránsito se desvanece: solo así es tránsito” –

exclamaba Octavio Paz. De ahí el uso de una iconografía “reciclada” en busca de un nuevo sentido, que, asumida su condición de tránsito, adquiere un carácter fantasmagórico y pretérito. Asoma, por tanto, la idea de retorno vinculada a un desvelamiento; justo esa forma en la que “el Antes encuentra el Ahora”.

Se podría hablar incluso de una disposición que podría entenderse como “arqueológica”, tal y como reivindica Lex ter Braak: “hacer visible lo invisible es algo que hacen los artistas y los arqueólogos. Exponen una realidad que hasta ahora ha pasado desapercibida”. O en palabras de Alfredo González-Ruibal, valorarla como la necesidad de “negar los límites temporales, escapar del historicismo, abrazar la política en su dimensión más conflictiva, considerar la creatividad tan importante como la objetividad, desarrollar su propia retórica del pasado, reivindicar plenamente la materialidad”.

Se destierra entonces cualquier tono apocalíptico que pudiera pensarse en una primera aproximación a la obra de Josep Tornero, afianzándose desde *La desaparición de las luciérnagas* una lectura crítica de la historia y de nuestra posición *frente* a la misma; o más bien *dentro* de la misma, como pertenecientes a una sociedad y una tradición.

En esta línea se puede retomar de nuevo el estatus y la ontología de la imagen, que según Benjamin debe tener un carácter discontinuo para establecer una verdadera dialéctica, “destinada precisamente a comprender de qué modo *los tiempos se hacen visibles*, cómo la propia historia se nos aparece en un resplandor pasajero que hay que llamar *imagen* (...) La intermitencia de la imagen-discontinua nos remite a las luciérnagas, desde luego: luz pulsante, pasajera, frágil”, tal y como evoca Didi- Huberman.

En la obra de Josep Tornero tiene lugar la realización de este espíritu, lo asume como propio con todas las consecuencias y, gracias a ello,

las luciérnagas parecen vislumbrarse de nuevo: “hay que verlas danzar vivas en el corazón de la noche, aunque se trate de esa noche barrida por algunos feroces reflectores” –como advierte el escritor francés. Porque debemos entender las imágenes desde un presente que mira atrás a la historia para relacionarse con su futuro.

Así, en el trabajo de Josep Tornero, imagen tras imagen, se visita el espacio de un destino común, la fantasmagoría de una narración global, que –como el Ángel de la Historia retratado por Benjamin– “ha vuelto su rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de acontecimientos, él ve una única catástrofe que acumula sin cesar ruinas y más ruinas y se las vuelca a los pies. Querría demorarse, despertar a los muertos y componer el destrozo. Pero del Paraíso sopla un vendaval que se le ha enredado en las alas y es tan fuerte que el Ángel no puede ya cerrarlas. El vendaval le empuja imparable hacia el futuro al que él vuelve la espalda, mientras el cúmulo de ruinas ante él crece hacia el cielo. Ese vendaval es lo que nosotros llamamos progreso”.

Las palabras de Benjamin resuenan ahora, convencidos de que la ideología del progreso tiene un lado tenebroso del que las obras de Josep Tornero dan fiel testimonio, pero sabiendo también que está en nuestras manos relacionarnos con el devenir desde el descubrimiento de esta realidad. Ahí reside todavía la esperanza.

La Historia aparece entonces no como un campo de objetos definidos, inamovibles, por muchas miradas que se posen sobre ellos, sino como un relato abierto, donde aún puede acaecer la redención de nuestras acciones, aunque probablemente como poesía del futuro en un juego no exento de dificultades.

Así lo pretendía Agnes Heller al acudir a Goethe para recordar la metáfora “construir la casa” como aporía. El planteamiento partía de una circunstancia: estar atrapados entre pasado y futuro; y viene descrito de la

siguiente manera: al nacer construiremos una casa nueva, que será heredada por otra persona que la cambiará, aunque ninguno la concluirá. Somos pues herederos de la generación anterior y edificadores de una casa nueva dentro de un continuo juego de destrucción y renovación.

Para salir de esta situación, hay que tomar partido por una decisión, algo que al hilo de estas reflexiones solamente puede concebirse como interrupción de la continuidad como esencia de la acción humana. En Agnes Heller y Hannah Arendt esta acción es entendida como un gesto político, que rompería el enlace que une actores y tradición, aunque se sepa que quien pierde la tradición, pierde un “tesoro”.

En este contexto no hay superación de una situación, sino supervivencia de unas imágenes que disuelven la aporía descartando una gran narración que tienda a una única explicación originaria. Esto sucede al optar por distintas historias de tradiciones y nuevos inicios, renovándose cada imagen con la mirada de cada ciudadano- espectador, en relación con un aquí y ahora.

Cada “aquí y ahora” nos remite –según Agamben– a una “kairológica” (de *kairós*, *καιρός*, un acontecimiento que cambia la línea del tiempo y tiene significado al margen de cualquier cronología), es decir, nos indica que lo importante es la transformación cualitativa del tiempo. De esta forma, cada imagen es “la ocasión” – como diría Paul Virilio en su *Estética de la desaparición*– que “escapa a lo universal y abre un espacio a la diferencia (...) lo que resulta adecuado en un momento particular”.

Desde este “aquí y ahora” podemos escapar del punto de no retorno dictaminado por Pasolini, que con rabia, pero también desolación, persistía en su denuncia bajo la cegadora luz de los reflectores. Lo que sobrevive, lo que no desaparece completamente –según Didi-Huberman– es “aquello que aparece, pese a todo”. Permanece entonces la fe en la luz del futuro o quizás, aún más, en aquello que Fabio Pusterla ha

denominado “una luz que no se apaga”, que es concebida como el símbolo de la cultura, que incluso en la oscuridad continúa iluminando; concediendo razones del “otro”, porque “el infierno es no ser los otros”.

Este es un periplo no exento de paradojas y perplejidades, que ocasionan no pocas dudas y desalientos, a pesar de la “luz que no se apaga”. Pero justo en los momentos de desasosiego, conviene recordar la *Guía de perplejos* de Maimónides, donde la perplejidad se sitúa en el mismo centro de toda reflexión, porque, lejos de paralizarnos, es la que destierra todo apoltronamiento y nos conduce al pensamiento. No entender el mundo nos lleva a plantearnos preguntas para ahondar en el conocimiento de nuestro entorno, asumiendo los necesarios contrastes que aparecen en el encuentro con el “otro”. Esto es lo que nos hará alcanzar la sabiduría.

Desde las obras de Josep Tornero recuperamos el coraje de contemplar, que no aparta la vista de una historia infame y que nos permite salir de la dictadura de una narración única. Sin rehuir el conflicto, imagen y pasado aparecen, desde lo fugitivo, proyectados desde la pintura y la escultura con virtuosismo, para culminar en *La desaparición de las luciérnagas* el intenso ciclo de reflexiones sobre la imagen, cuyo epílogo será *Spatium et Liturgia*.

¿Qué queda? Errancia, vértigo, pero también una aproximación original a esa historia que de inicio solamente creaba dispersión en el sujeto contemporáneo. En este instante podemos relacionarnos con ella desde cada imagen, desde un aquí y ahora, que abre una ocasión con cada mirada. De esta manera, cada exposición desde 2015 ha sido una nueva estación para elaborar una extraordinaria “guía” de nuestro tiempo. Entregarnos a ella es la forma de descubrir una vía: la que nos lleva de la perplejidad a la lucidez.

Fuentes

- Agamben, Giorgio. *Che cos'è il contemporaneo?* Nottetempo, 2008.
- Alighieri, Dante. *Divina commedia*. Vers. it. de S. Jacomuzzi, V. Jacomuzzi y A. Dughera, SEI, 2017 (1304-1321).
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. Ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, vols. I-2, II-2 y III, Suhrkamp, 1972.
 - *Discursos interrumpidos I*. Ver. esp. de Jesús Aguirre, Taurus, 1989 (1972).
- Bloch, Ernst. *El principio esperanza*. Ver. esp. de Felipe González Vicen, Aguilar, 1977 (1959).
- Bodei, Remo. *Geometria delle passioni. Paura, speranza e felicità*. Feltrinelli, 1991.
 - “Principio speranza / Principio responsabilità”. *Iride*, n° 6, (1991).
- Braak, Lex ter. “The Materiality of the Invisible”. *The Materiality of the Invisible*. Ed. de Lex ter Braak y Huib Haye van der Werf, Van Eyck - Marres - Bureau Europa, 2017.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Ver. esp. de Rodrigo Vicuña, Naufragio, 1995 (1967).
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Ver. esp. de Patricio Peñalver, Anthropos, 1989 (1967).
- Didi-Huberman, Georges. *Supervivencia de las luciérnagas*. Ver. esp. de Juan Calatrava, Abada editores, 2012 (2009).
- Gómez-Heras, José M. (ed.). Monográfico dedicado a Ernst Bloch. *Anthropos*, n° 146/147, (1993).
- González-Ruibal, Alfredo. “Hacia otra arqueología: diez propuestas”. *Complutum*. Ed. de Víctor M. Fernández y Alfredo González-Ruibal, vol. 23, n° 2, 2012. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMPL/article/view/40878/39138> (accedido el 20 de noviembre de 2018).
- Heller, Agnes. “Tradizione e nuovo inizio in Hannah Arendt”. Ver. it. de F.P. Vertova, *Iride*, n° 27, (1999).
- Koselleck, Reinhardt. *historia / Historia*. Ver. esp. de Antonio Gómez Ramos, Trotta, 2004 (1975).
- Paz, Octavio. *El Mono Gramático*. Seix Barral, 2001 (1974).
- Pasolini, Pier P. *Le ceneri di Gramsci*. Garzanti, 2015 (1957).
 - *La ricotta*. Arco Film, 1963.
 - “Il vuoto del potere”. *Corriere della Sera*, (1 de febrero de 1975).
- Pusterla, Fabio. *Una luce che non si spegne. Luoghi, maestri e compagni di via*. Casagrande, 2018.
- Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. Ver. esp. de Noni Benegas, Anagrama, 1988 (1980).

Entre els plecs de la nit es reescriu la vida...

-Pensaments i comentaris al voltant de l’obra de Josep Tornero-

Luis Francisco Pérez

Nit i música. L'oïda, l'òrgan de la por, només ha pogut desenvolupar-se amb la riquesa amb la qual s'ha desenvolupat en la nit i en la penombra de foscos boscos i coves, segons la manera de vida predominant en l'era de la por, és a dir, en la més prolongada de totes les eres humanes que mai hagen existit: quan hi ha llum, l'oïda és menys necessària. Per això el caràcter de la música com un art de la nit i la penombra¹. El coneixement de la nit ofereix en dies propicis uns fèrtils rangs sensorials. Les portes de la raó, mai traspassades, s'obrin de sobte a un vast predomini de sabers. Ombres presumptes i ombres discontinúes circumden el reservatori des del qual brilla del desvetllament. Allí estan les paraules brollant com a secrecions del fosc, allí estan els significants tramitant els seus últims albiros sensitius. Alguna cosa palpita, emergeix d'improvís a la vora del que no s'ha manifestat, propaga la seua il·luminativa condició més enllà dels verbs. Entre els plecs de la nit es reescriu la vida². *Cocuyo* (en l'espanyol de Cuba) és un insecte coleòpter allargat, marró o negre i amb dues taques groguenques als costats del tòrax, per les quals desprén, de nit, una llum blavosa bastant viva. Pertany a la família de les cuques de llum. L'escriptor cubà Severo Sarduy va publicar amb el títol de *Cocuyo* la seua última obra en vida (1990).

Nietzsche va publicar l'assaig del qual hem pres la cita que encapçala aquest escrit el 1881, i resulta bastant simptomàtic que només tres anys abans, al voltant de 1778, siga la data en què es dona per vàlida la ruptura del filòsof amb qui fora durant els anys de joventut el seu molt benvolgut amic, el compositor Richard Wagner. L'enemistat entre tots dos no va ser, certament, d'un dia per a un altre, i sabem que la ruptura definitiva va ser a causa del profund malestar que a Nietzsche li va produir la finalització de l'òpera *Parsifal* –estrenada el 1882, un any després

.....
¹ Friedrich Nietzsche, *Aurora*, Random House Mondadori «Debolsillo», 2009, p. 221.

² J.M. Caballero Bonald, *Desaprendizajes*, Seix Barral, 2015.

de la publicació d'*Aurora*, quan l'enemistat ja era absoluta–, perquè el filòsof considerava que Wagner havia ofés profundament la seua sensibilitat en concebre *Parsifal* com un estrany acte litúrgic per al Divendres Sant. Nietzsche no va assistir a l'estrena de l'òpera, però sí que va ser testimoni de la seua costosa preparació, que es va allargar durant una mica més de dues dècades. Podem pensar, doncs, que la romàntica cita de Nietzsche que hem utilitzat s'avança un any a l'estrena de la més nocturna –i sobretot fosca– òpera que va compondre Wagner. Per descomptat, tots dos defensaven dues classes diferents de *foscors*, o dues preocupacions nocturnes diferents, sens dubte oposades i enfrontades.

D'una altra banda, resulta interessant saber que, després de la ruptura, van canviar profundament els gustos musicals de Nietzsche, perquè de l'amor entregat i l'admiració per la música de Wagner va passar a defensar, i amb la mateixa entrega aguerrida, la mediterraneïtat lluminosa i alegre de la *Carmen* de Georges Bizet. I aquesta conversió radical no acaba ací, perquè es va quedar impressionat i enamorat de la música de la sarsuela *La Gran Vía*, obra de Federico Chueca, que degué veure a Torí al final de la seua vida, representada per alguna companyia espanyola. El canvi va ser, com se sol dir en l'expressió popular mai millor utilitzada, *com de la nit al dia*, perquè passar d'adorar Wagner a adorar Chueca és símptoma inequívoc, i expressat amb respectuós humor amb molta tristesa, de la malaltia mental que molt poc de temps després es manifestaria en tota la seua més dolorosa desraó.

De l'obra pictòrica de Josep Torneró, diríem que també ve –seria més correcte dir que *sorgeix*– d'un fons obscur dels temps o d'una llarguíssima era –en la qual seguim– dominada per la por. És a dir: és impossible que siga més humana, i, fins i tot, fent un homenatge al filòsof amb què hem iniciat aquest text, és impossible que resulte essencialment *humana*, *massa humana*. Per això, la inquietant representació que contemplem en totes i cada una de les seues teles –passa el mateix, naturalment, en les màscares de condició escultòrica que veiem en aquesta mostra–

44 no és tant una *figuració*, àdhuc sent-ho, com un recognoscible espai de significació que paradoxalment fa abstracció d’aquesta transcendència, fins i tot d’aquesta *raó* defensora de la seua comprensió més pura. Podem afegir que es tracta menys d’una figuració que d’una sofisticada imatge que sorgeix, com una cuca de llum en la nit, d’una escenificació molt concreta i segura del que podem entendre com a *condició humana*.

Aquesta escenificació és certament i, per damunt de tot i per això la seua qualitat humana irreductible, una estructura de coneixement, una *llengua*, un procés *civilitzatori*, una música, una acció o representació desplaçada del seu eix, una múltiple cadència interpretativa, una seqüència d’imatges pintades que vénen i *sorgeixen* d’un fosc i inquietant clic fotogràfic, i aconsegueixen amb això alguna cosa així com una estranya i molt productiva associació entre el que en cinema s’entén com la *nit americana* (simular una ambientació nocturna en una escena rodada a plena llum) i els bellíssims sons que Arnold Schönberg va aconseguir en el sextet *Nit transfigurada*, la seua primera obra mestra. Unes notes escruixidores acompanyen el poema, que ens relata que un home i una dona caminen a través d’un bosc obscur a la llum de la lluna, i just en l’instant de màxima esplendor lunar, com una cuca de llum poderosa i blanca en el firmament, la dona confessa al seu amant el nocturn i temut secret: que està embarassada d’un estrany.

La nit es transfigura així per mitjà del llenguatge de la música –que igual que succeeix en la millor pintura, és un llenguatge que no menteix– en un espai abstracte de significació rotunda.

Stendhal deia que la música “no té pietat” –sens dubte, a la millor pintura li passa el mateix–, perquè “la música és el límit del llenguatge. Fins i tot, es pot dir que el seu domini comença allí on acaba el de la parla”. És interessant saber que aquesta magnífica observació de l’autor de *La cartoixa de Parma* la va fer en la seua esplèndida *Vida de*

*Rossini*³ un compositor tan aparentment allunyat –per lluminós, alegre i solar– de les espesses boires, molt belles a la seua manera, que Schönberg ens ofereix en la seua impressionant *Nit transfigurada*.

En les pintures de Josep Torneró no hi ha *narració* (ni tan sols en les que porten un títol que les podria apropar a una certa estructura narrativa), però el que sí que existeix –millor: el que sí que està *present*– és la idea o manifestació d’un *esdeveniment*, fins i tot d’un *accident* que esdevé *in media res*, negant a l’espectador la visió o la comprensió dels inicis o pròlegs de l’episodi, que es contempla com un esdeveniment: *açò succeeix*, però en desconexem les causes. El filòsof francès Alain Badiou ha delimitat quatre camps semàntics en els quals es produeix l’adveniment de *l’esdeveniment- veritat*: l’art, la ciència, l’amor i la política. Doncs bé, del grup d’elements estudiats per Badiou, ací no ens interessa tant el que correspon a *l’art* (seria excessivament tautològic o redundant, ja que parlem de l’obra d’un artista), com el de *l’amor*, sentiment/concepte que, d’una manera molt refinada i subtil, està molt present en l’obra del nostre artista, fins i tot en aquelles obres que semblen dir-nos i mostrar-nos un esdeveniment, almenys aparentment, d’agressivitat i violència.

Doncs bé, Badiou entén que l’amor és també un lloc de l’esdeveniment –en aquest cas podem parlar, igualment, d’un sentiment expressiu que *esdevé* i *es dona* en una excitada dialèctica interpersonal–, ja que en el camp de les aventures sentimentals –la sexualitat pot o no donar-se i realitzar-se– implica la trobada fortuïta, aleatòria i no esperada, incalculable i traumàtica amb un objecte únic: l’ésser com a objecte de desig, que marca un abans i un després en la vida d’un subjecte, i reorganitza tota la seua economia psíquica.

No són poques les pintures de Josep Torneró que poden participar perfectament d’aquesta dinàmica amorosa de l’esdeveniment, sobretot

.....
3 Stendhal, Vida de Rossini, Aguilar, 1987.

quan una certa imatge traumàtica de l'esdeveniment expressat per mitjà de la pintura marca per a l'espectador, en efecte, un abans i un després que interromp i trenca, com ja hem apuntat, la seqüència narrativa d'allò que l'artista desitja mostrar-nos i ocultar-nos en la mateixa mesura. En aquest punt, és vàlid afirmar que, en l'obra del nostre artista, l'*esdeveniment* no pot ser nomenat, àdhuc existint, perquè, sent en gran manera l'experiència del sentiment amorós, al subjecte de l'acció pictòrica li passa el mateix que al Werther *llegit* per Roland Barthes, que “com més experimente l'especificitat del meu desig, menys la puga nomenar. A la precisió de l'enfocament, li correspon un tremolor del nom; la propietat del desig no pot produir sinó una impropietat de l'enunciat”⁴. És així: el que veiem en les pintures de Josep Torneró és un esdeveniment d'allò que únicament podem nomenar amb una enorme dificultat, tant com un tremolor del significat.

“Gute Nacht”, ‘Bona nit’, és el títol de la primera cançó que escoltem en el bellíssim, escruixidor i molt nocturn *Winterreise*, ‘Viatge d'Hivern’, l'impressionant cicle de poemes de Wilhelm Müller musicalitzats meravellósament per Franz Schubert. És veritat que ningú recorda l'autor de les lletres d'aquest autèntic monument de la música vocal, la qual cosa és molt injusta, perquè, si bé no es discuteixen les admirables notes creades pel compositor vienès, aquest va seguir molt de prop l'extrema emotivitat dels poemes –l'autor dels quals, certament, no és Holderlin–, i va aconseguir de la música una altra manera de transmetre més bella respecte a la literatura poètica.

Però, sens dubte, la música *transmet* molt i bé. La primera estrofa d'aquesta pertorbadora cançó d'aquesta emotiva *Bona nit* és “Fremd bin ich”, ‘Sóc foraster’, i això és un motiu per a intentar analitzar la profunda i molt suggeridora significació pictòrica i semàntica –també complexa en el seu sentit més noble i productiu– del que en l'obra que comentem podem entendre per *foraster*, *estranger*, *exòtic* o, fins

.....
⁴ Roland Barthes, *Fragments de un discurso amoroso*, Siglo XXI, 1982, p. 28.

i tot, *refugiat*. En definitiva, d'exiliat, començant per la inquietant idea d'estar exiliat d'un mateix.

Per a això, per a analitzar la condició d'*exiliada* que posseeix la pintura del nostre artista, hem de situar-nos en la dinàmica interna que constitueix l'armadura oculta de la seua poètica creativa, de la *seua il·lusió* referencial, per dir-ho d'alguna manera. Almenys, hem d'intentar-ho, sabent que no és fàcil, perquè en l'estranya i singular figuració que realitza, la semàntica de les paraules i els conceptes ens resulta igual de fugissera i inclassificable que les qualificacions amb les quals ingènuament pretenem definir-la i comprendre-la.

Aquesta “dinàmica interna” –no hi ha cap ironia en les cometes, ni tampoc cap distanciament brechtià, sinó una precaució respectuosa– tindria un dels seus principals arguments explicatius –o millor: *defensius*– en la percepció visual a la qual obliga l'obra a qui s'hi aproxima, atés que la figuració extrema i desplaçada que l'espectador contempla suposa un exercici de percepció molt acusada, en efecte, però aquesta perspicàcia o discerniment ocular exigeix a qui percep el que s'observa una decidida *intervenció* (en el seu sentit artístic). És a dir, la dinàmica interna de les obres radicaria en l'exigència que l'obra mateixa demana al *contemplador*, una mínima –o una mica més– fantasia narrativa respecte a l'acció que la pintura expressa, un pròleg o un epíleg a l'escena percebuda, un *final* a la possible història iniciada o una *explicació* a la sobtada aparició d'una cosa incomprensible des d'una cadència lògica i descriptiva. Aquesta era la *intervenció* a la qual acabe de fer referència: el compromís actiu de l'espectador en la recepció intel·lectual de les pintures.

És sabut que les pintures nocturnes de Whistler van ser un motiu d'inspiració molt important, potser el seu únic o principal motiu, perquè Claude Debussy aconseguia compondre els seus no menys bells i evocadors *Nocturns*. Igual que succeeix en l'estructura musical dels *Nocturns*, les pintures de Josep Torneró són també peces instrumen-

tals en les quals contemplem (també, sens dubte, *escoltem*) la materialització física d'un *esdeveniment*, encara que, com ja hem apuntat, no en sapiem bé quin és l'origen del *fet* que amb estranya i suggeridora inquietud –amb “nocturnitat i traïdoria”– ens transporta al complex estadi on es mesclen i confonen l'òptic (la vista), l'hàptica (el tacte) i l'acústica (l'oïda). La interrelació d'aquests tres sentits –o si es desitja: de tres ordres discursius de la condició humana– conformen en les teles del nostre artista una singular condició al·legòrica de la representació, o una manifestació *simbòlica* d'una imatge que procedeix d'una *realitat* manifesta, valga la productiva paradoxa. Diguem, llavors, que en aquestes obres el *nocturn* és l'element que activa els recursos tant simbòlics com reals de la imatge que contemplem, perquè aquesta nocturnitat no és tant un color com una tonalitat –en el seu sentit musical– que estimula i mescla per igual l'abstracció simbòlica dels elements *reals*, com la figuració recognoscible dels elements *simbòlics*.

En les pintures de Josep Tornero estan tan presents –volem dir *física-ment* presents– la velocitat i el so tant com la lentitud i el silenci. La velocitat de la representació, o la seua vivacitat expressiva, es manifesta en la sobtada aparició d'una figuració que es transgredeix a si mateixa en una estranya dialèctica d'aparició i negació: *veiem* i, alhora, observem la seua absència o desaparició, com si s'hagueren difuminat els contorns del territori de la representació.

En aquestes teles *s'escolta*, especialment en les que no oculten una violència representacional manifesta, un estrany so (mai es tracta d'un *soroll*) que estableix amb la figura en la qual inscriu el seu *dir* una espècie de *so- matèria* en què la representació del cos –a vegades únicament una agressiva forma que llunyanament evoca *l'humà*– intenta dolorosament, amb un esforç esgotador, emergir de l'opressiva captivitat d'una nocturnitat que va més enllà del seu propi significat o no-significat. La nocturnitat com una nova tonalitat escrita en un pentagrama de costosa o impossible lectura, si bé el so, i això és

molt important, s'escolta com si estiguera inscrit en una línia melòdica trencada. Insistim: en aquestes pintures s'escolten sons mínimament estructurats, mai sorolls de salvatge i imprevisible procedència. Però les obres són també molt “silencioses”, perquè, en aquestes, el silenci és alguna cosa així com una transfiguració de la figura humana en un voluntariós i orgullós *no-dir*, i sense per això afirmar que aquestes figures siguen *mudes*. No poden ser-ho, perquè el silenci que esgri-meixen és un gest, un índex, un avís, un senyal. O un hemistiqui entre dos versos: silenci entre dues entonacions diverses del dir poètic. En una ocasió anterior, i en contemplar una obra del nostre artista, vaig escriure, d'una manera molt espontània i sense quasi meditar sobre aquest tema, que en la pintura tot succeeix a la velocitat de la llum. Per això, aquesta manifestació artística mai serà aconseguida per cap altra disciplina creativa. Són lentíssimes totes les altres, perquè quan finalment s'han comprés a si mateixes, la pintura ja es troba en un altre sistema solar. I sabem que aquest desig, l'autocomprensió mai es farà realitat, atés que viuran per sempre en la condemna de la seua perpètua insatisfacció innovadora, formal i material, fins i tot en aquelles obres que han coronat l'excel·lència. La pintura llavors –i condemnada com Sísif a un etern classicisme que és, paradoxalment, allò que li facilita la seua envejada velocitat– en aquell moment estarà lluny, molt lluny, allí on ni tan sols existeix o es comprén l'infinit, perquè ella mateixa l'ha devorat. Pensant ara sobre aquestes frases, i d'una manera més meditada, diria que la pintura de Josep Tornero posseeix, certament, la imbatible velocitat històrica de la pintura –el seu etern anar i viure, el mateix que les “morts” i “resurreccions” que ja ningú es creu–, però participaria d'aquesta velocitat com un sofisticat i molt valuós “testimoni de càrrec” de la mateixa pràctica pictòrica, i això ho realitzaria amb la no menys sofisticada *lentitud* de qui sap que és hereu i oficiant d'una tradició tan *veloç* (idea i concepte) com l'aparició de la claror rosenca en la primera hora del dia.

Coneguem primer els títols que l’artista ha donat a algunes de les seues pintures: *Assaig sobre el descrèdit*, *La desaparició*, *Cita amb Elvis*, *Els xiquets*, *Falenes*, *Camí a Damasc o la conversió de Saulo*, *Els soldats*, *La clau...* Si ens vérem obligats a establir un guió esclaridor, per mínim i escanyolit que aquest fora, de la sencera estructura discursiva de les obres que s’exhibeixen en aquesta exposició, estaríem tan indefensos com el famós començament de *Les paraules i les coses* de Michel Foucault quan aquest ens parla d’una estranya enciclopèdia xinesa que...

És fàcil d’entendre que és impossible traçar un *storyboard* d’aquest grup d’obres, incloent-hi les escultures, perquè cadascuna posseeix el seu propi territori de significació, àdhuc compartint, lògicament, el que jo qualificaria d’un mateix espectre visual i sensorial, si bé, insistisc, cadascuna de les obres manté la seua pròpia autonomia. I aquesta autonomia estaria marcada per l’irrenunciable desig d’il·luminar una certa idea de “veritat pictòrica” sabent lúcidament que l’artista crea alhora la percepció i la representació, la falsedat i el seu contrari, l’assassinat i la seua defensa, i a dreta llei –mai millor utilitzat– la seua pròpia absolució. Ara bé, la pintura, i més que qualsevol altra disciplina artística, únicament pot aspirar a la “veritat” des d’una ficció, des d’una representació, per això la desestructurada narrativa d’unes teles, aquestes que ara ens són mostrades, que l’espectador ha de prologar i epilogar perquè ell també, contribuïska, amb el seu propi esforç intel·lectual, a desentranyar aquesta veritat pictòrica –ara ja sense cometes –. Així doncs, els títols de les obres referides són com cuques de llum en la nit: desprenen una llum insolent per independent i autònoma. Llums que són, a la seua manera, diferents fenomenologies de la percepció. Centellejos discursius.

En el seu magnífic assaig –imprescindible, millor dit– d’Eugenio Trías, *El canto de las sirenas: argumentos musicales*, dedica un capítol a Béla Bartók (l’anormal seria que el gran filòsof de la música que va ser Trías no parara atenció a l’extraordinari compositor hongarés) que

titula “Noche eterna”. El més singular d’aquest capítol és que se centra exclusivament en *A kékszakállú herceg* (‘El castell de Barbablava’), l’única òpera que va compondre Bartók. Aquesta focalització ens portarà, a mesura que avancem en aquest paràgraf, a una interrelació que considere molt suggeridora: la qualitat *operística* present en quasi totes les pintures de Josep Torneró al costat d’algunes de les opinions de Trías respecte a l’òpera recentment esmentada, sobretot sabent que l’admirable (entranyable, també) filòsof català inicia aquest assaig amb la frase “Castells llòbrecs amb aspecte humà”. És a dir, una escenografia on els elements fantàstics es confonen amb aparicions, ofuscacions i miratges d’una figuració més o menys humana. Trías considera que Bartók (i sens dubte, l’assisteix la raó) és un gran compositor de *músiques nocturnes*, perquè és “un compositor que va tindre sobretot dos grans temes, contraposats en la seua salvatge diferència i distància, com si la lògica de la soledat, i del caràcter retret i tímid del seu caràcter els exigira. Com si aquesta mística unció temperamental procliu als misteris nocturns demanara una compensació desbordada en el més rude i violent dels escenaris de dansa”⁵. Si no fóra perquè el comentari de Trías respecte a la “forma de ser” de Bartók posseeix una certa descaradura íntima –tot i que respectuosa–, estaria disposat a subscriure les mateixes observacions per a referir-me a alguns trets (creatius, però també vitals i existencials) que, en un dret potser abusiú de la subjectivitat més respectuosa, també crec que podrien atribuir-se al nostre artista. El que sí que estic disposat a *assumir* és que la innegable escenografia operística d’aquestes teles participa d’una implacable soledat creativa que resulta més acusada. I per *soledat* bé podem admetre una forta abstracció artística com major és l’hermetisme de l’acció pintada que contemplem, com si l’agressivitat i la violència (també l’amor) que estan presents en algunes de les obres es *redimiren* a si mateixes per mitjà d’una tenebrosa escenografia d’òpera –bé podria servir, certament, *El castell de Barba Azul*– que,

.....
⁵ Eugenio Trías, *El canto de las sirenas: argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, 2012, p. 506

ahora que les perdona, també les distancia, en el seu sentit brechtià, d’una excessiva dependència dels conceptes fàcilment recognoscibles: mort, soledat, nit, por, angouxa. En l’obra de Josep Tornero resulta molt saludable i intel·lectualment productiu separar la *vista* de la *percepció*, ja assenyalada en aquest escrit amb unes altres paraules i sobretot en un altre context d’anàlisi del treball de l’artista, com si aquesta necessària separació ens permetera, finalment, experimentar mentre contemplem aquestes pintures tan belles com inquietants aquella màxima de José Bergamín que ens diu –i cite de memòria– que “sentir és pensar tremolant”.

En *L’écriture et la différence*, Jacques Derrida ens preveu en lluminosa observació que “L’absència de significat transcendental amplia a l’infinít el domini i el joc de la significació”⁶. Ens servim amb alegria i sense cap timidesa d’un pensament tan intel·ligent per a endinsar-nos en el sofisticat tractament que Josep Tornero realitza en la complexa “dansa del foc” que duen a terme els protagonistes de les seues teles, que s’elevan per damunt de la seua mera presència per mitjà d’una “absència de significat transcendental” –ho comprovem en la banalitat gestual d’una dansa de la qual es diria que únicament ells coneixen les regles coreogràfiques– amb l’ànim i el desig d’establir un “joc de la significació” que permeta a les figures que apareixen en les teles ampliar i desenvolupar una major astúcia representacional, un refinat engany figuratiu més efectiu i d’alguna manera més “cruel”, una *aparició* més devastadora o una presència més inquietant o misteriosa. Aquests personatges, habitants d’una nit densa sense ombres ni contorns, enriqueixen el seu significat natural elevant a la màxima potència la fantasia especulativa que d’ells decidisquen exercir els qui els contemplen, els espectadors de l’*era de la por* sempre actual i present. Per això la necessària precaució amb què hem d’interpretar en aquestes obres tant els elements *reals* com els elements *simbòlics*, ja que, quan aquestes figures d’incerta il·lusió representacional s’armen d’una deci-

.....
⁶ Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, Alianza Editorial, 1989, p. 279.

dida absència de significat, anul·len per igual la realitat dels seus límits físics com fantasmals de la seua aparició; i sense per això abandonar una “realitat” que viuen d’una manera entre prestada i vicària.

Un dels elements no específicament artístics –sí, per descomptat, morals i humanistes– que d’una manera substancial formen part de l’obra de Josep Tornero seria el de no ocultar el desig de contribuir a educar, en el seu sentit més bellament *clàssic*, els paradigmes i referents estètics de qui s’acosta a contemplar aquestes obres. Seria alguna cosa així com voler configurar obres artístiques que foren doblement valuoses: des d’una qualitat purament òptica i visual tant com d’una consideració intel·lectual i de pensament especulatiu. De nou hem de recordar, precisament ara, la bellíssima frase de Bergamín ja esmentada però en aquesta ocasió interessadament alterada i sense per això desvirtuar el seu significat més essencial: “En l’art, veure (sentir) és pensar tremolant”. Hegel tenia molta raó quan a l’inici de la seua *Vorlesungen über die Ästhetik* (‘Introducció a l’Estètica’) afirma que una de les maneres, i de les més importants, en què l’ésser humà pren consciència de la seua existència en el món radica, i de nou cite de memòria, en la representació de si mateix, tal com es descobreix pel pensament, i a reconèixer-se en aquesta representació que ofereix als seus propis ulls. Espere haver sigut fidel a Hegel (*Mein Gott!*) amb la poc fiable memòria (he buscat l’exemplar que tenia a casa però, com sol passar, no el trobe o l’he perdut), tot i que, curant-me en salut, tinc preparada una coartada interpretativa, una airosa eixida semàntica; un exercici, si es vol, d’insolència deductiva. Amb unes altres paraules: en l’obra de Josep Tornero, el que veiem no veu, el que contemplem ens observa, el que albirem ens afecta, el que intuïm es confirma, el que sospitem es materialitza. Som, i ací radica la bella lliçó que ens ofereixen aquestes admirables pintures, un esdeveniment de la naturalesa que ve des del més profund inici dels temps. Per aquest motiu, el millor art, com la música més bella, pertanyen a la nit i la penombra, perquè van ser creats per a il·luminar-nos, com cuques de llum, en la nit fosca de l’ànima.

Entre los pliegues de la noche se reescribe la vida...

-Pensamientos y comentarios en torno a la obra de Josep Tornero-

Luis Francisco Pérez

Noche y música. El oído, el órgano del miedo, sólo ha podido desarrollarse con la riqueza con la que se ha desarrollado en la noche y en la penumbra de oscuros bosques y cuevas, según el modo de vida predominante en la era del miedo, es decir, en la más prolongada de todas las eras humanas que jamás hayan existido: a la luz, el oído es menos necesario. Por eso el carácter de la música, como un arte de la noche y la penumbra¹. El conocimiento de la noche depara en días propicios unos fértiles rangos sensoriales. Las nunca traspasadas puertas de la razón se abren de pronto a un vasto predominio de saberes. Sombras presuntas, discontinuas sombras, circundan el reservatorio desde destella la develación. Allí están las palabras brotando como secreciones de lo oscuro, allí están los significantes tramitando sus últimos vislumbres sensitivos. Algo palpita, emerge de improviso al borde de lo no manifestado, propaga su iluminativa condición más allá de los verbos. Entre los pliegues de la noche se reescribe la vida². *Cocuyo* (en el español de Cuba): Es un Insecto coleóptero alargado, pardo o negro y con dos manchas amarillentas a los lados del tórax, por las cuales despide de noche una luz azulada bastante viva. Pertenece a la familia de las luciérnagas. El escritor cubano Severo Sarduy publicó con el título de *Cocuyo* la que sería su última obra en vida (1990).

Nietzsche publicó el ensayo del que hemos tomado la cita que encabeza este escrito en 1881, y resulta bastante sintomático que solo tres años antes, en torno a 1878, sea la fecha que se da por válida en cuanto a la ruptura del filósofo con el que fuera durante los años juveniles su muy querido amigo el compositor Richard Wagner. La enemistad entre ambos no fue, ciertamente, de un día para otro, y es conocida que la rotura definitiva se debió al profundo malestar que a

.....
¹ Friedrich Nietzsche, *Aurora*, Random House Mondadori “Debolsillo”, 2009, Pág. 221

² J. M. Caballero Bonald, *Desaprendizajes*, Seix Barral, 2015

Nietzsche le produjo la finalización de la ópera *Parsifal* -estrenada en 1882, un año después de la publicación de *Aurora*, cuando la enemistad ya era absoluta-, pues el filósofo consideraba que Wagner había ofendido profundamente su sensibilidad al concebir *Parsifal* como un extraño auto litúrgico para el Viernes Santo. Nietzsche no asistió al estreno de la ópera, pero sí fue testigo de su costosa preparación que se alargó durante algo más de dos décadas. Podemos pensar, entonces, que la romántica cita de Nietzsche que hemos utilizado se adelanta un año al estreno de la más nocturna (y sobre todo oscura) ópera que compuso Wagner. Por supuesto, ambos defendían dos clases diferentes de “obscuridades”, o dos nocturnas preocupaciones diferentes, sin duda opuestas y enfrentadas. Por lo demás, resulta interesante saber que luego de la ruptura cambiaron profundamente los gustos musicales de Nietzsche, pues del entregado amor y admiración por la música de Wagner pasó a defender, y con la misma aguerrida entrega, la luminosa y alegre mediterraneidad de la *Carmen* de George Bizet. Y tan radical conversión no acaba aquí, pues se quedó impresionado y enamorado de la música de la zarzuela *La Gran Vía*, obra de Federico Chueca, que debió de ver en Turín al final de su vida, representada por alguna compañía española. El cambio fue, como se suele decir en expresión popular nunca mejor utilizada, “como de la noche al día”, pues pasar de adorar a Wagner a adorar a Chueca es síntoma inequívoco, y expresado con respetuoso humor con mucho de tristeza, de la enfermedad mental que muy poco tiempo después se manifestaría en toda su más dolorosa sinrazón.

La obra pictórica de Josep Torneró se diría que también viene (sería más correcto decir que *surge*) de un oscuro fondo de los tiempos o de una larguísima era (seguimos en ella) dominada por el miedo. Es decir: es imposible que sea más humana, e incluso haciendo un homenaje al filósofo con que hemos iniciado este texto, que resulte esencialmente *humana, demasiado humana*. Por eso la inquietante representación que contemplamos en todas y cada de sus telas (sucede lo mismo,

58 naturalmente, en las máscaras de condición escultórica que vemos en esta muestra) no es tanto una *figuración*, aun siéndolo, como un reconocible espacio de significación que paradójicamente hace abstracción de esa trascendencia, incluso de esa *razón* defensora de su más pura comprensión. Podemos agregar: se trata menos de una figuración que de una sofisticada imagen que surge, cual luminosa luciérnaga en la noche, de una escenificación muy concreta y segura de lo que podemos entender como “condición humana”.

Esta escenificación es ciertamente, y por encima de todo y de ahí su irreductible humana cualidad, una estructura de conocimiento, una *lengua*, un proceso civilizatorio, una *música*, una acción o representación desplazada de su eje, una múltiple cadencia interpretativa, una secuencia de imágenes pintadas que vienen, *surgen*, de un oscuro e inquietante *clíc* fotográfico, logrando con ello algo así como una rara y muy productiva asociación entre lo que en cine se entiende por “la noche americana” (simular una ambientación nocturna en una escena rodada a la luz del día) y los bellísimos sonidos que Arnold Schoenberg logró en el sexteto *La noche transfigurada*, su primera obra maestra, donde unas estremecedoras notas acompañan al poema en el que se nos relata que un hombre y una mujer caminan a través de un oscuro bosque a la luz de la luna, y justo en ese instante de máximo esplendor lunar, como poderosa y blanca luciérnaga en el firmamento, la mujer confiesa a su amante el nocturno y temido secreto: que está embarazada de un extraño. La noche se transfigura así por medio del lenguaje de la música (que al igual que sucede en la mejor pintura es un lenguaje que no miente) en un espacio abstracto de rotunda significación. Decía Stendhal que la música “*no tiene piedad*” (sin duda a la mejor pintura le sucede lo mismo), pues “*la música es el límite del lenguaje. Incluso se puede decir que su dominio comienza allí donde acaba el del habla*”. Es interesante saber que esta magnífica observación del autor de *La Cartuja de Parma* la hizo en su espléndida *Vida*

de Rossini³, un compositor tan aparentemente alejado –por luminoso, alegre y solar- de las espesas nieblas (muy bellas a su manera) que Schoenberg nos ofrece en su impresionante *La noche transfigurada*.

En las pinturas de Josep Tornero no hay *narración* (ni siquiera en las llevan un título que las podría acercar a una cierta estructura narrativa), pero lo que sí existe –mejor: lo que sí está *presente*- es la idea o manifestación de un *acontecimiento*, incluso de un *accidente* que acontece *in media res*, negando al espectador la visión o comprensión de los inicios o prólogos de ese episodio que se contempla como un acontecimiento: *ello sucede* pero desconocemos las causas. El filósofo francés Alain Badiou ha delimitado cuatro campos semánticos en los cuales se produce el advenimiento del *acontecimiento-verdad*: el arte, la ciencia, el amor y la política. Pues bien, del grupo de elementos estudiados por Badiou aquí no nos interesa tanto el correspondiente al “arte” (sería en exceso tautológico o redundante ya que estamos hablando de la obra de un artista), como el del “amor”, sentimiento/concepto que de una manera muy refinada y sutil está muy presente en la obra de nuestro artista, incluso en aquellas obras que parecen decirnos y mostrarnos un acontecimiento, al menos aparentemente, de agresividad y violencia. Pues bien, Badiou entiende que el amor es también un lugar del acontecimiento -en este caso podemos hablar, igualmente, de un sentimiento expresivo que *acontece* y se da en excitada dialéctica interpersonal-, ya que en el campo de las aventuras sentimentales (la sexualidad puede o no darse y realizarse) implica el encuentro fortuito y aleatorio (no esperado), incalculable y traumático con un objeto único (el *ser* como objeto de deseo) que marca un antes y un después en la vida de un sujeto, y reorganiza toda su economía psíquica.

No son pocas las pinturas de Josep Tornero que pueden perfectamente participar de esta dinámica amorosa del acontecimiento, sobre todo cuando una cierta imagen traumática del acontecimiento expresado por

.....
3 Stendhal, Vida de Rossini, Aguilar, 1987.

60 medio de la pintura marca para el espectador, en efecto, “un antes y después” que interrumpe y quiebra, como ya hemos apuntado, la secuencia narrativa de lo que el artista desea por igual mostrarnos y ocultarnos. En este punto es válido afirmar que en la obra de nuestro artista el “acontecimiento” no puede ser nombrado, aun existiendo, pues siendo en gran medida la experiencia del sentimiento amoroso le sucede al sujeto de la acción pictórica lo mismo que al Werther *leído* por Roland Barthes que “*cuando más experimento la especificidad de mi deseo menos la pueda nombrar; a la precisión del enfoque corresponde un temblor del nombre; la propiedad del deseo no puede producir sino una impropiedad del enunciado*”⁴. Así es: lo que vemos en las pinturas de Josep Torneró es un acontecimiento de lo que únicamente puede ser nombrado con una enorme dificultad, tanto como un temblor del significado.

Gute Nacht, “Buenas Noches”, es el título de la primera canción que escuchamos en el bellísimo, estremecedor y muy nocturno *Winterreise*, “Viaje de Invierno”, el impresionante ciclo de poemas de Wilhelm Müller maravillosamente puestos en música por Franz Schubert. Es verdad que nadie se acuerda del autor de las letras de este auténtico monumento de la música vocal, y ello resulta muy injusto, pues si bien no se discuten las admirables notas creadas por el compositor vienes éste siguió muy de cerca la extrema emotividad de los poemas (que su autor, ciertamente, no es Holderlin), consiguiendo de la música un decir otro muy bello con respecto a la literatura poética. Pero sin duda la música *dice* mucho y bien. La primera estrofa de esta perturbadora canción, de estas emotivas “Buenas Noches”, es “*Fremd bin ich*”, “Forastero soy”, y ello nos da pie para intentar analizar la profunda y muy sugerente significación pictórica y semántica (también compleja en su sentido más noble y productivo) de lo que en la obra que aquí estamos comentando podemos entender por “forastero” o “extranjero” o “exótico” o incluso “refugiado”. En definitiva, de “exiliado”, comenzando por la inquietante idea de estar exiliado de uno mismo.

.....
⁴ Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI, 1982, pág. 28.

61 Para ello, para analizar la condición de “exiliada” que posee la pintura de nuestra artista debemos situarnos en la dinámica interna que constituye el almacén oculto de su poética creativa, de su *ilusión* referencial por así decir. Intentarlo al menos, sabiendo que no es fácil, pues en la rara y singular figuración por él practicada la semántica de las palabras y los conceptos se nos vuelve igual de huidiza e inclasificable que las calificaciones con que ingenuamente pretendemos definirla y *comprenderla*. Esa “dinámica interna” (no hay ironía alguna en el entrecomillado, tampoco brechtiano distanciamiento, sí respetuosa precaución) tendría en la percepción visual a la que la obra obliga a quien a ella se aproxima uno de sus principales argumentos explicativos (o mejor: *defensivos*), toda vez que la extrema y desplazada figuración que el espectador contempla supone un ejercicio de percepción muy acusada, en efecto, pero esa perspicacia o discernimiento ocular exige al que percibe lo observado una decidida *intervención* (en su sentido artístico). Es decir, la dinámica interna de las obras radicaría en la exigencia que la propia obra demanda al *contemplador*, una mínima (o algo más) fantasía narrativa con respecto a la acción que la pintura expresa, un prólogo o un epílogo a la escena percibida, un *final* a la posible historia iniciada o una *explicación* a la súbita aparición de algo incomprensible desde una cadencia lógico/descriptiva. Esta era la *intervención* a la que acabo de hacer referencia: el compromiso activo del espectador en la recepción intelectual de las pinturas.

Es sabido que las pinturas nocturnas de Whistler fueron un motivo de inspiración muy importante, quizá su único o principal motivo, para que Claude Debussy lograra componer sus no menos bellos y evocadores *Nocturnos*. Al igual que sucede en la estructura musical de los *nocturnos*, las pinturas de Josep Torneró son igualmente piezas instrumentales en las que contemplamos (también sin duda *escuchamos*) la materialización física de un *acontecimiento*, aunque de este, como ya hemos apuntado, no sepamos bien cuál es el origen de ese *hecho* que con rara y sugerente inquietud –con “nocturnidad y alevosía”- nos

transporta al complejo estadio donde se mezclan y confunden lo óptico (la vista), la háptica (el tacto) y la acústica (el oído). La interrelación de estos tres sentidos –o si se desea: de tres órdenes discursivos de la condición humana- conforman en las telas de nuestro artista una singular condición alegórica de la representación, o una manifestación *simbólica* de una imagen que procede de una *realidad* manifiesta, valga la productiva paradoja. Digamos, entonces, que en estas obras lo *nocturno* es el elemento que activa los recursos tanto simbólicos como reales de la imagen que contemplamos, pues esa nocturnidad no es tanto un color como una tonalidad (en su sentido musical) que estimula y mezcla por igual la abstracción simbólica de lo *Real*, como la figuración reconocible de lo *Simbólico*.

En las pinturas de Josep Tornero están tan presentes - queremos decir *físicamente* presentes- la velocidad y el sonido tanto como la lentitud y el silencio. La velocidad de la representación, o su vivacidad expresiva, se manifiesta en la súbita aparición de una figuración que se transgrede a sí misma en una rara dialéctica de aparición y negación: *vemos* y al mismo tiempo observamos su ausencia o desaparición, como si se hubieran difuminado los contornos del territorio de la representación. En estas telas *se escucha*, especialmente en las que no ocultan una manifiesta violencia representacional, un extraño sonido (nunca se trata de un *ruido*) que establece con la figura en la que inscribe su *decir* una especie de *sonido-materia* donde la representación del cuerpo -a veces únicamente una agresiva forma que lejanamente evoca *lo humano*- intenta dolorosamente, con un esfuerzo agotador, emerger del opresivo cautiverio de una nocturnidad que va más allá de su propio significado o no-significado. La nocturnidad como una nueva tonalidad escrita en un pentagrama de costosa o imposible lectura, si bien el sonido, y ello es muy importante, se escucha como si estuviera inscrito en una rota línea melódica. Insistimos: en estas pinturas se escuchan sonidos mínimamente estructurados, nunca ruidos de salvaje e imprevisible procedencia. Pero también son estas obras muy “silenciosas”,

pues en ellas el silencio es algo así como una transfiguración de la figura humana en un voluntarioso y orgulloso *no-decir*, y sin por ello afirmar que sean *mudas* estas figuras. No pueden serlo, porque el silencio que esgrimen es un gesto, un índice, un aviso, una señal. O un hemistiquio entre dos versos: silencio entre dos entonaciones diversas del decir poético. En anterior ocasión, y al contemplar una obra de nuestro artista, escribí (de una manera muy espontánea y casi nada de meditación al respecto) que en la pintura todo sucede a la velocidad de la luz. Por eso esta manifestación artística jamás será alcanzada por ninguna otra disciplina creativa. Son lentísimas todas las demás, pues cuando finalmente se han comprendido a sí mismas la pintura ya se encuentra en otro sistema solar. Y sabemos que este deseo, la auto- comprensión, nunca se hará realidad, dado que vivirán por siempre en la condena de su perpetua insatisfacción innovadora, formal y material, incluso en aquellas obras que han coronado la excelencia. La pintura entonces -y condenada cual Sísifo a un eterno clasicismo que es, paradójicamente, aquello que le facilita su envidiada velocidad- en ese momento estará lejos, muy lejos, allí donde ni siquiera existe o se comprende el infinito, pues ella misma lo ha devorado. Pensando ahora sobre estas frases, y de una manera más meditada, expresaría que la pintura de Josep Tornero posee, ciertamente, la imbatible velocidad histórica de la Pintura -su eterno ir y vivir, lo mismo que las “muertes” y “resurrecciones” que ya nadie se cree-, pero participaría de esa velocidad como un sofisticado y muy valioso “testigo de cargo” de la misma práctica pictórica, y ello lo realizaría con la no menos sofisticada *lentitud* de quien se sabe heredero y oficiante de una tradición tan *veloz* (idea y concepto) como la aparición del rosicler en la primera hora del día.

Conozcamos primero los títulos dados por el artista a algunas de sus pinturas: *Ensayo sobre el descrédito*, *The Disappearance*, *A Date with Elvis*, *The Kids*, *Falenas*, *Camino a Damasco o la conversión de Saulo*, *The Soldiers*, *The Key*... Si nos viéramos obligados a establecer un guion esclarecedor, por mínimo y escuálido que este fuera, de la entera

estructura discursiva de las obras que se exhiben en esta exposición estaríamos tan indefensos como el famoso inicio de *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault, cuando éste nos habla de una extraña enciclopedia china que... Es fácil de entender que resulta imposible trazar un *storyboard* de este grupo de obras, incluidas las esculturas, porque cada una de ellas posee su propio territorio de significación, aun compartiendo, lógicamente, lo que yo calificaría de un mismo espectro visual y sensorial, si bien, insisto, cada una de las obras mantiene su propia autonomía. Y esta autonomía estaría marcada por el irrenunciable deseo de alumbrar una cierta idea de “verdad pictórica” sabiendo lúcidamente que el artista crea a la vez la percepción y la representación, la falsedad y su contrario, el asesinato y su defensa, y en buena ley (nunca mejor utilizado) su propia absolución. Ahora bien, la pintura y más que cualquier otra disciplina artística, únicamente puede aspirar a la “verdad” desde una ficción, desde una representación, de ahí la desestructurada narrativa de unas telas, estas que ahora nos son mostradas, que el espectador tiene que prologar y epilogar para, él también, contribuir con su propio esfuerzo intelectual a desentrañar esa verdad pictórica (ahora ya sin comillas). Los títulos, entonces, de las obras referidas son como luciérnagas en la noche: desprenden una luz insolente por independiente y autónoma. Luces que son, a su manera, diferentes fenomenologías de la percepción. Destellos discursivos.

En su magnífico ensayo (imprescindible, mejor dicho) de Eugenio Trías, *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, dedica un capítulo a Béla Bartók (lo anormal sería que el gran filósofo de la música que fue Trías no prestara atención al extraordinario compositor húngaro) que titula “Noche eterna”. Lo singular de este capítulo es que se centra exclusivamente en *El castillo de Barba Azul*, la única ópera que compuso Bartók. Esta focalización nos permitirá según vayamos avanzando en este párrafo a una interrelación que considero muy sugerente: la cualidad *operística* presente en casi todas las pinturas de Josep Torneró junto a algunas de las opiniones de Trías con respecto a la recién

ópera citada, máxime sabiendo que el admirable (entrañable, también) filósofo catalán inicia este ensayo con la frase “*Castillos lóbregos con aspecto humano*”. Es decir, una escenografía donde lo fantástico se confunde con apariciones, ofuscaciones y espejismos de una, más o menos, humana figuración. Trías considera que Bartók (y sin duda le asiste la razón) es un gran compositor de *músicas nocturnas*, pues es **“un compositor que tuvo sobre todo dos grandes temas, contrapuestos en su salvaje diferencia y distancia, como si la lógica de la soledad, y del carácter retraído y tímido de su carácter los exigiera. Como si esa mística unción temperamental proclive a los misterios nocturnos pidiera una compensación desbordada en el más rudo y violento de los escenarios de danza”**⁵. Si no fuera porque el comentario de Trías con respecto a la “forma de ser” de Bartók posee un cierto descaro íntimo (si bien respetuoso), estaría dispuesto a suscribir las mismas observaciones para referirme a algunos rasgos (creativos, pero también vitales y existenciales) que, en un derecho quizá abusivo de la subjetividad más respetuosa, también creo que podrían atribuirse a nuestro artista. Lo que si estoy dispuesto es a *asumir* que la innegable escenografía operística de estas telas participan de una implacable soledad creativa que resulta más acusada (y por “soledad” bien podemos admitir un fuerte ensimismamiento artístico) cuando mayor es el hermetismo de la acción pintada que contemplamos, como si la agresividad y violencia (también amor) presentes en algunas de las obras se *redimieran* a sí mismas por medio de una tenebrosa escenografía de ópera –bien pudiera servir, ciertamente, *El castillo de Barba Azul*- que al mismo tiempo que las perdona también las distancia (en su sentido *brechtiano*) de una excesiva dependencia de lo fácilmente reconocible: muerte, soledad, noche, miedo, angustia. En la obra de Josep Torneró resulta muy saludable e intelectualmente productivo separar el *ver* de la *percepción*, ya apuntado en este escrito con otras palabras y sobre todo en otro contexto de análisis del trabajo del artista, como si esa necesaria separación nos

.....
⁵ Eugenio Trías, *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Galaxia Gutemberg, 2012, Pág. 506.

66 permitiera, finalmente, experimentar mientras contemplamos estas tan bellas como inquietantes pinturas aquella máxima de José Bergamín que nos dice (y cito de memoria) que “**sentir es pensar temblando**”.

En *La escritura y la diferencia*, Jacques Derrida nos previene en luminosa observación que “**La ausencia de significado trascendental amplía al infinito el dominio y el juego de la significación**”⁶. Nos servimos con alegría y sin timidez alguna de tan inteligente pensamiento para adentrarnos en el sofisticado tratamiento que Josep Tornero realiza en la compleja “danza del fuego” que llevan a cabo los protagonistas de sus telas, que se elevan por encima de su mera presencia por medio de una “ausencia de significado trascendental” –lo comprobamos en la banalidad gestual de una danza que se diría que únicamente ellos conocen sus reglas coreográficas- con el ánimo y el deseo de establecer un “juego de la significación” que les permita a las figuras que aparecen en las telas ampliar y desarrollar una mayor astucia representacional, un refinado engaño figurativo más efectivo y de alguna manera más “cruel”, una *aparición* más devastadora o una presencia más inquietante o misteriosa. Habitantes de una noche densa sin sombras ni contornos estos personajes enriquecen su natural significado elevando a la máxima potencia la fantasía especulativa que de ellos decidan ejercer quienes les contemplan, espectadores de la siempre actual y presente *era del miedo*. De ahí la necesaria precaución con que debemos interpretar en estas obras tanto lo *Real* como lo *Simbólico*, pues al armarse estas figuras de incierta ilusión representacional de una decidida ausencia de significado anulan por igual la realidad de sus límites físicos como lo fantasmal de su aparición. Y sin por ello abandonar una “realidad” que viven de una manera entre prestada y vicaria.

Uno de los elementos no específicamente artísticos (sí, desde luego, morales y humanistas) que de una manera sustancial forman parte de

.....
⁶ Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, Alianza Editorial, 1989, pag. 279

67 la obra de Josep Tornero sería el de no ocultar el deseo de contribuir a educar (en su sentido más hermosamente *clásico*) los paradigmas y referentes estéticos de quienes se acercan a contemplar estas obras. Sería algo así como querer configurar obras artísticas que fueran doblemente valiosas: desde una cualidad puramente óptica y visual tanto como de una consideración intelectual y de pensamiento especulativo. De nuevo debemos recordar, justo ahora, la bellísima frase de Bergamín ya citada pero en esta ocasión interesadamente alterada y sin por ello desvirtuar su significado más esencial: “**En arte ver (sentir) es pensar temblando**”. Llevaba mucha razón Hegel cuando al inicio de su *Introducción a la Estética* afirma que una de las maneras, y de las más importantes, que el ser humano toma consciencia de su ser y existencia en el mundo radica, y de nuevo cito de memoria, en la representación de sí mismo, tal y como se descubre por el pensamiento, y a reconocerse en esta representación que ofrece a sus propios ojos. Espero haber sido fiel a Hegel (*Mein Gott!*) con la poco fiable memoria (he buscado el ejemplar que tenía en casa pero como suele suceder no lo encuentro o lo he perdido), si bien curándome en salud tengo preparada una coartada interpretativa, una airosa salida semántica; un ejercicio, si se quiere, de insolencia deductiva. Con otras palabras: en la obra de Josep Tornero lo que vemos no ve, lo que contemplamos nos observa, lo que vislumbramos nos afecta, lo que intuimos se confirma, lo que sospechamos de materializa. Somos, y aquí radica la bella lección que nos ofrecen estas admirables pinturas, un acontecimiento de la naturaleza viniendo desde el más profundo inicio de los tiempos. Por eso el mejor arte, como la música más hermosa, pertenecen a la noche y la penumbra, pues fueron creados para alumbrarnos, cual luciérnagas, en la noche oscura del alma.

La desaparición de las luciérnagas

Josep Tornero



Il vuoto
Óleo sobre lino
50x100cm
2018

La desaparición de las luciérnagas
Instalación escultórica
medidas variables
2018





La despedida ciega
Óleo sobre lienzo
19x24cm
2017

s/t
Óleo sobre lienzo
24x33cm
2017





Falenas

Óleo sobre lienzo
195x355cm
2018





S/T
Óleo sobre tabla
30x20cm
2018



A Date with Elvis
Óleo sobre lienzo
27x35cm



The Kids n.II
Óleo sobre lienzo
50x61cm
2018

Break
Óleo sobre lienzo
50x40cm
2018



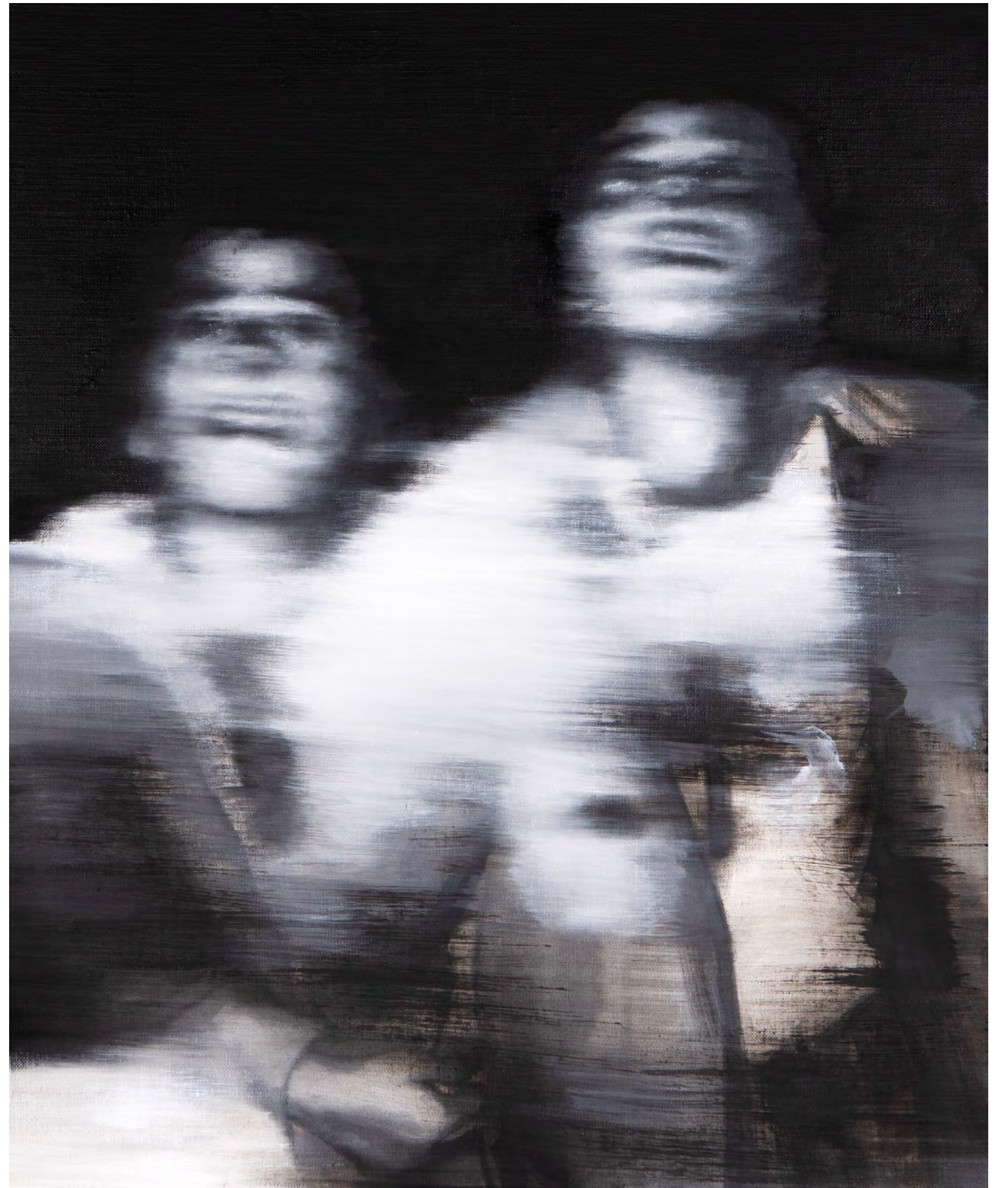
S/T
Óleo sobre lienzo
19x24cm
2018





The Key
Óleo sobre lienzo
80cm Ø
2018

S/T
Óleo sobre lienzo
61x50cm
2018



Helter Skelter
Óleo sobre lienzo
195x130cm
2018





Camino a Damasco o la Conversión de Saulo

Óleo sobre lienzo
150x195cm
2018

Helter Skelter n.II
Óleo sobre lienzo
195x150cm
2018





La desaparición de las luciérnagas

260 x 750 cm. aprox.

Medidas variables

Instalación pictórica





GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA



Centre del Carme
Cultura Contemporània