

## Otro pintor de la vida moderna.

Fernando Castro Flórez.

“Cada ciudad recibe su forma del desierto al que se opone”.  
(Italo Calvino: *Las ciudades invisibles*).

La experiencia característica de la vida metropolitana parece estar marcada por el signo de la *desposesión* no únicamente en la forma de algo que no se nos concede sino como la certeza de que aún en lo más definido *falta algo* o incluso hay un suplemento que exhibe obscenamente su desajuste. La excentricidad es algo más que la respuesta a los caminos curvos que se despliegan en el presente, como si de un laberinto se tratara; es, más bien, el resultado de un socavarse los sistemas que permitían garantizar una jerarquía, un orden reconocible. El sistema de decepción generalizada en el que nos situamos, ese tiempo en el que proliferan las redes autoprogramadas y de repetibilidad infinita produce una suerte de catarata de éxtasis sucesivos que parecen destinados a enfriar la intensidad de la mirada, a sustituirla por un acatamiento mecánico a las prótesis de visión. Sin duda, es la *técnica* el problema central que debe ser considerado cuando se pretende cartografiar este nuevo territorio de los objetos en el que la estrategia escenográfica suplanta a cualquier otra posibilidad.

José Jiménez ha subrayado, insistentemente, que la técnica se ha convertido en el modelo ideal, en el punto de referencia del arte; en diálogo con las tesis benjaminianas sostiene que el proceso de reproducción técnica de las imágenes permite su recepción masiva, aunque vacío de contenido al arte al estetizar la vida. La experiencia estética está, en la contemporaneidad, en una encrucijada: “no ya vanguardia o tradición. Sino *compromiso* formal y temático, con una nueva sensibilidad temporal, con un uso creativo (y, en consecuencia, crítico) de las imágenes. O *desaparición* en la técnica, fundido en esa unidad técnico-comunicativa que constituye los lenguajes hiperestetizados de la cultura de masas. En definitiva, estamos asistiendo al necesario nacimiento de una *nueva moral* de la actividad artística o a su *disolución*”<sup>1</sup>. Efectivamente el arte bascula entre intentos de desmontar el estatus quo, críticas políticas, meditaciones sobre la identidad y el cuerpo o bien se arroja sobre el kitsch de forma complaciente, repite paródicamente los modelos postvanguardistas o persigue de forma fetichista la “autonomización”. Precisamente cuando el intercambio simbólico se ha vuelto prácticamente imposible, las miradas críticas atienden a lo artístico como si de ese ritual pudiera salir la clave para escapar de esta *glaciación*. “La prosa del mundo se ha convertido en una serie de banalidades contiguas, donde la opacidad sustituye al grosor del negativo, donde el negativo

---

<sup>1</sup> José Jiménez: “Oscuros, inciertos instantes” en *Creación*, nº 5, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, Mayo de 1992, p. 17.

mismo está banalizado, nunca sobrepasado, ni siquiera por un golpe de teatro poniendo fin a la sospecha, a la desconfianza crónica que corroe en profundidad la credibilidad del hecho -interminablemente- reproducido, día tras día, página tras página”<sup>2</sup>.

La vivencia contemporánea es la del *no lugar*, a partir del cual se establecen distintas actitudes individuales: la huida, el miedo, la intensidad de la experiencia o la rebelión. La historia transformada en *espectáculo* arroja al olvido todo lo “urgente”. Es como si el espacio estuviera atrapado por el tiempo, como si no hubiera otra historia que las noticias del día o de la víspera, como si cada historia individual agotara sus motivos, sus palabras y sus imágenes en el stock inagotable de una inacabable historia en el presente<sup>3</sup>. El pasajero de los no lugares hace la experiencia simultánea del presente perpetuo y del encuentro de sí. Pero en medio de la “huelga de los acontecimientos”, en esa sumisión permanente que, según Debord, tiene su raíz psicológica en la adhesión generalizada en lo que *está ahí*<sup>4</sup>, se pueden encontrar restos desconcertantes, *lugares en el borde de los no lugares* que es, precisamente, lo que hace José Miguel Palacio en su proyecto *Madrid Urbano*, pintando y fotografiando fragmentos de la ciudad.

La crisis de lo urbano remite, ciertamente, a una crisis más general de las representaciones de la contemporaneidad. Sennet ha indicado que los habitantes del mundo moderno hemos recibido un legado de la Ilustración muy peculiar: una noción de totalidad que ha impregnado la definición de la integridad de las cosas bien hechas. Así pues, ha surgido un conflicto entre los edificios y las personas: el valor formal de un edificio mantiene un claro desequilibrio con el valor de uso de esa misma construcción<sup>5</sup>. La ciudad ha ido abandonando progresivamente la flexibilidad en beneficio de una monumentalidad intangible. Handke fue capaz de ver en el barrio de la Defense la forma actual de escenificar el cinismo. Pero antes había sido invitado en un barrio suburbial de Berlín a una casa a ver el fútbol. Todo es ceremonial, un teatro en miniatura: ese ritual de la casa conservaba la ilusión de la comunicación con el mundo exterior. En el desplazamiento hasta la *desposesión* del moderno barrio de París accede a la tierra prometida, “pero no en el sentido del paraíso, sino en el sentido de que por fin se revelaba el estado del mundo, sin encubrimientos ni tergiversaciones”<sup>6</sup>. Las visiones en ese lugar son esencialmente las del las *Carceri* Piranesianas. Arquitectura sin centro, despojada, tortura espacial en la que se ha introducido la aberración. La pregunta handkeana es la siguiente: “¿Qué es un arquitecto?”. Resuena un tono indignado, la rebeldía ante el tipo de ciudad en la que tenemos que habitar. Pero no se puede vivir fuera de ese laberinto, hay que atreverse a

---

<sup>2</sup> Remo Guidieri: *El museo y sus fetiches. Crónica de lo neutro y de la aureola*, Ed. Tecnos, Madrid, 1997, p. 27.

<sup>3</sup> Cfr. Marc Augé: *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1993, p. 108.

<sup>4</sup> Guy Debord: *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1990, p. 41.

<sup>5</sup> En el caso de Nueva York, Richard Sennet ha subrayado la importancia del *camuflaje* del que recorre la ciudad, su ingreso en una exposición de la diferencia. El espacio privilegiado para la obsesión, pero también para la neutralización del otro, cfr. Richard Sennet: *La conciencia del ojo*, Ed. Versal, Barcelona, 1991, pp. 158-159.

<sup>6</sup> Peter Handke: “Los secretos públicos de la Tecnocracia” en *Cuando desear todavía era útil*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1978, p. 35.

atravesar las regiones devastadas del presente. Kounellis declaró, en una constelación de pensamientos próxima al del escritor austriaco, que está obsesionado por la suerte del pequeño hombre de las ruinas de Piranesi, el arte que intenta romper la perversa decepción de los no lugares tiene que estar interesado en su suerte, en ese sujeto se encuentra la integridad de una imagen de nuestra cultura<sup>7</sup>. Ese es un deseo de renovación. Una *radicalización* que se manifiesta en un arte de voluntad visionaria y dramática.

No hay otra naturaleza que el paisaje artificial, un dominio contaminado en el que no se puede mantener la idea de un paseante buscando la revelación o la emboscadura. Alguien camina solo a una hora en la que no se encuentra con nadie; las calles están como en las fotografías de Atget envueltas en un clima de misterio: escenarios de un crimen. Las ciudades de las vanguardias estaban llenas, en el espacio pictórico, de gentes vertiginosas, pordioseros, prostitutas, militares, automóviles, como si la mecanización del cuerpo humano fuera simultánea al devenir animal de los edificios; la melancolía de Hopper da paso a un nuevo sentimiento ante los edificios y la vida metropolitana, en un frontera imprecisa entre el campo y los bares abiertos a altas horas de la noche. El arte europeo contemporáneo ha ofrecido distintas visiones de la ciudad, desde la agitación política de Immendorf hasta el esquema esencial y múltiple de las ciudades de Miquel Navarro, diálogos con el ácido expresionismo de las vanguardias heroicas o tras la desnudez del constructivismo ruso. Benjamin hablaba, a propósito de la arquitectura de cristal, de la imposibilidad para dejar huellas. Se estaría construyendo una forma de la experiencia empobrecida, distante de la vida a puerta batiente que reclamara Breton o de la amargura de Groz, cuerpos sin órganos, edificios sin cualidades en los que la transparencia es imposibilidad para la lógica del deseo. Pero también esos edificios eran emblemas de la barbarie positiva, principios de la entropía estética. Hay que invertir el signo del *nihilismo*, encontrar energía en la encrucijada, frente a la debilitación de los procesos plásticos, apostar por una construcción del acontecimiento. La visión del mundo como negación y vacuidad está contrapesada por la atención a la forma contingente y asimétrica de las cosas, la geometría de los objetos y la ciudad que establece órdenes de las pasiones. Encontrar caminos para salir de laberinto, confiar, como Mies van de Rohe en los detalles, establecer una *ética de la mirada*, en la que lo ornamental es precisamente la relación articulada entre el interior y el exterior, la resistencia completa al tono de la parodia o el pastiche que son un fragmento de la cartografía contemporánea. La visión múltiple de Madrid que ofrece José Miguel Palacio es, no cabe duda, un intento de construir una *poética de la ciudad* en la que se desplaza lejos del derrotismo o de la mera apología. Desde el año 2003 comienza a fijar escenas, sensaciones y personajes madrileños, sin casticismo ni mera voluntad documental, intentado acceder, como él mismo Palacio indica, a la “idiosincrasia de una metrópolis global”<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Cfr. Jannis Kounellis: “Monstruosa sentencia para el monstruo K.” en Gloria Moure: *Kounellis*, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1990, p. 225.

<sup>8</sup> “Si bien es cierto que desde el principio he huido de la plasmación de unas escenas cargadas de tipismo y menos aun costumbrismos, también es cierto que he buscado escenas que denotan una cotidianeidad, pero la de una ciudad global. Madrid, no cabe duda, es una ciudad con una singular personalidad, pero también con unas imágenes y personajes que tienen una similitud con cualquier gran ciudad del mundo” (José Miguel Palacio: proyecto *Madrid Urbano*).

En el vértigo metropolitano, José Miguel Palacio recupera el placer de la pintura, fijando *visiones* que, principalmente, tienen que ver con el centro de la ciudad de Madrid, pero que remiten, en clave estética, a la fascinación por los detalles. Más allá de los discursos funerarios (valdría decir mejor notariales) o literalmente reaccionarios (anclados en una “originariedad” de una cierta práctica artística), es oportuno recordar la idea de John Berger de que la pintura es una afirmación de lo visible que nos rodea y que está continuamente apareciendo y desapareciendo: “posiblemente, sin la desaparición no existiría el impulso de pintar; pues entonces lo visible poseería la seguridad, (la permanencia) que la pintura lucha por encontrar. La pintura es, más directamente que cualquier otro arte, una afirmación de lo existente, del mundo físico al que ha sido lanzada la humanidad”<sup>9</sup>. La *corporeidad* de la pintura tiene un potencial expresivo difícilmente parangonable. Podemos pensar que la pintura tiene una condición de escenario de la expresión de la personalidad y la individualidad, provisto, como he indicado, por su enraizada naturaleza corporal; en última instancia, la pintura puede llegar a comportarse como una metáfora, incluso como el equivalente de la actividad sexual y, por supuesto, es el lugar de una proyección psíquica tremendamente energética<sup>10</sup>. Es importante subrayar que el pintor no está nunca ante una superficie blanca<sup>11</sup>, allí hay toda clase de huellas y recuerdos, los rastros de los (nos) pasa. José Miguel Palacio pinta un Madrid del suelo al cielo y viceversa<sup>12</sup> y encuentra que en este espacio intermedio en el que vivimos hay motivos de sobra para recobrar el *placer estético*.

Vivimos en la era de la *museografía generalizada* y, sin embargo, no hay apenas memoria. Todo lo que se manifiesta son recuerdos banales, pequeñas anécdotas, travesuras con las que “matar el tiempo”. Es como si se hubiera perdido la capacidad para producir *sucesos dotados de intensidad*, cercados por un horizonte de tedio. La incredulidad ante los metarrelatos o la certeza de que la modernidad es un proyecto inconcluso han conducido a un tono emocional nostálgico o bien apocalíptico., signos de la *posthistoria*. La configuración monumental o anticuarria de la historia no han sido sustituidas por una perspectiva crítica capaz de introducir la

---

<sup>9</sup> John Berger: *Algunos pasos hacia una teoría de lo visible*, Ed. Ardora, Madrid, 1997, p. 39.

<sup>10</sup> “Painting at its best can become an expression of personhood and individuality –perhaps their last refuge- to the extent it becomes an original psychic art” (Donald Kuspit: *The Rebirth of Painting in the Late Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, p. 2).

<sup>11</sup> “Es un error creer que el pintor está ante una superficie blanca. La convicción figurativa se deriva de este error: en efecto, si el pintor estuviera ante una superficie blanca, podría reproducir en ella un objeto exterior que funcionara como modelo. Pero no es así. El pintor tiene muchas cosas en la cabeza, o a su alrededor está ya en el lienzo, más o menos virtualmente, más o menos actualmente, antes de que comience su trabajo. Todo ello está presente en el lienzo, en calidad de imágenes, actuales o virtuales. De manera que el pintor no tiene que rellenar una superficie blanca, antes bien, tendría que vaciar, desescombrar, limpiar. No pinta, pues, para reproducir en un lienzo un objeto que funcionara como modelo, pinta sobre imágenes que ya están ahí, para producir un lienzo cuyo funcionamiento va a invertir las relaciones del modelo y de la copia” (Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Ed. Arena, Madrid, 2002, p. 89).

<sup>12</sup> “[...] dos visiones relativas y yuxtapuestas, por una lado la visión hacia el cielo desde Madrid donde se hace un recorrido de doce escenas muy representativas, para el espectador madrileño, al mirar hacia el cielo desde la calles de la ciudad, escenas como: Cabeza de caballo de Carlos III, Edificio del Círculo de Bellas Artes, Cartel del Metro de Chueca, Remate en el Banco de España, Edificio Windsor, Edificio BBVA, etc.” (José Miguel Palacio: proyecto *Madrid Urbano*).

experiencia artística como un antídoto del olvido. El proceso del arte *postaurático*, esto es, el devenir massmediático del contexto estético, ha producido una deriva o implosión que, en bastantes ocasiones, es una búsqueda de salidas del laberinto: la escultura en el campo expandido, intervenciones en espacios públicos, el cuestionamiento e intento de clausura del espacio de la representación, el repliegue conceptual o la aparición de la utopía cibernética.

No hay en el proyecto de José Miguel Palacio un fundamentalismo del comportamiento artístico tradicional, antes al contrario, se abre a lo filmico y, por supuesto, *Madrid Urbano* tiene como fundamento la fotografía<sup>13</sup>. Este creador ha realizado más de tres mil fotografías tratando temas como la arquitectura, la polución informativa, la emigración, el comportamiento lúdico, el comercio, las diferentes etnias, etc. Aunque en algunas de ellas aparecen ciudadanos, en la mayor parte se detiene en las combinaciones geométricas, en los juegos de reflejos de la arquitectura. Fue, como ya he indicado Atget uno de los pioneros que plateó el espacio de la ciudad como algo casi sin atmósfera: “En tales fotos –escribe Walter Benjamin– la ciudad está desamueblada como un piso que no hubiese todavía encontrado inquilino”<sup>14</sup>. Son imágenes que generan, más que análisis, ensoñación<sup>15</sup>, una fascinación por ese “crimen” que, una vez poetizado, impedía cualquier juicio<sup>16</sup>. La fotografía nos muestra una realidad anterior, algo que, en verdad, no puede tocarse, que aunque da la impresión de idealidad no se la percibe nunca como algo puramente ilusorio: “es el *documento* de una “realidad de la que nos hallamos fuera de alcance””<sup>17</sup>. Tenemos grandes dificultades para enfocar lo cercano o a lo

---

<sup>13</sup> “Lógicamente el comienzo del proyecto esta sustentado por la fotografía, pues es con la que descubro todos los escenarios e imágenes que componen este gran espectáculo de la cotidianeidad urbana” (José Miguel Palacio: proyecto *Madrid Urbano*).

<sup>14</sup> Walter Benjamin: “Pequeña historia de la fotografía” en *Discursos interrumpidos I*, Ed. Taurus, Madrid, 1973, p. 76.

<sup>15</sup> Cfr. Ian Jeffrey: *La Fotografía*, Ed. Destino, Barcelona, 1999, pp. 136-141.

<sup>16</sup> “Walter Benjamin recordaba el comentario de que Eugène Atget representaba las calles de París como si fueran escenarios de un crimen. Esta observación sirve para poetizar un estilo inexpresivo y no expresionista, para fundir la nostalgia y el frío instrumental del detective. Volviendo la vista atrás, desde Benjamin hasta Atget, observamos la pérdida del pasado a través de las constantes alteraciones del presente urbano como forma de violencia contra la memoria, que el bohemio nostálgico resiste mediante actos de adquisición solipsistas y pasivos. (El poema de Baudelaire “El cisne” expresa en gran medida este sentimiento de pérdida, de inminente desaparición de lo conocido). Cito este ejemplo sólo para plantear la pregunta del carácter *afectivo* del documental. La fotografía documental ha acumulado montañas de pruebas. Y sin embargo, en esta presentación pictórica de la “realidad” científica y legislativa, a la vez el género ha contribuido mucho al espectáculo, a la excitación de la retina, al voyeurismo, al terror, a la envidia y la nostalgia; y en cambio sólo un poco a la comprensión crítica del mundo” (Allan Sekula: “Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación” en Jorge Ribalta (ed.): *Efecto real. Debates posmodernos sobre la fotografía*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 41).

<sup>17</sup> Julia Kristeva: *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1999, p. 320.

mejor no queremos contemplarlo; los ojos de algunos sujetos retratados miran a otro lado<sup>18</sup>, hurtan el apóstrofe de su locura. En las fotografías comprobamos que no lo visto no es solamente algo que fue en el pasado sino que se hace presente la verdad de que *es esto*, una suerte de “loca verdad”<sup>19</sup> que tiene que ver con el sufrimiento de amor. Es en los resquicios entre la plenitud de la experiencia y la escasez del simbolismo donde nace el *deseo*; sin duda las fotografías atrapan la *ocasión*, aquello que nos *toca*, algo que tuvo lugar una vez y se mantiene para siempre<sup>20</sup>. “Una fotografía –apuntaba con lucidez Susan Sontag- es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia. Como el fuego del hogar, las fotografías – especialmente de personas, de paisajes distantes y ciudades remotas, de un pasado irrecuperable- incitan a la ensoñación. La percepción de lo inalcanzable que pueden propiciar las fotografías alimenta directamente los sentimientos eróticos de quienes ven en la distancia un acicate del deseo. La foto del amante escondida en la billetera de una mujer casada, el afiche fotográfico de una estrella de rock colgada encima de la cama de una adolescente, el retrato de propaganda del político abrochado en al solapa del votante, las instantáneas de los hijos del taxista en la visera del auto todos esos usos talismánicos de las fotografías expresan una actitud sentimental e implícitamente mágica: son tentativas de alcanzar otra realidad”<sup>21</sup>. José Miguel Palacio recurre la ciudad de Madrid como un etnógrafo pero sin intención científica, antes al contrario, dejando *cifrados* sus sentimientos, combinando, a la manera baudeleriana lo eterno con lo efímero.

Sigfried Kracauer señaló, en su ensayo “Fotografía”, publicado en 1927, que el pensamiento historicista surgió más o menos en la misma época en la que hizo aparición la moderna tecnología fotográfica; en cierto sentido, el recurso a la fotografía es el juego de vida y muerte del proceso histórico: “Lo que las fotografías, con su pura acumulación intentan proscribir es la recolección de muerte, que forma parte de toda imagen-memoria... El mundo se ha convertido en un presente fotografiable, y el presente fotografiado se ha vuelto completamente eterno. Aparentemente arrancado de las garras de la muerte, en realidad ha sucumbido más aún a ella”. Lo que se está *incubando* en las fotografías de José Miguel

---

<sup>18</sup> John Berger señala que en los cinco retratos que Géricault pintó en La Salpêtrière, los ojos de los retratados miran a otro lado, de soslayo: “No porque estén viendo algo distante o imaginado, sino porque ya se han acostumbrado a evitar todo lo cercano. Lo cercano provoca vértigo porque las explicaciones ofrecidas no lo explican. Con cuánta frecuencia nos encontramos hoy –en los trenes, en los aparcamientos, en las colas de los centros comerciales- con una mirada semejante, una mirada que se niega a enfocar lo cercano” (John Berger: “Un hombre desgredado” en *El tamaño de una bolsa*, Ed. Taurus, Madrid, 2004, p. 187).

<sup>19</sup> “Este sería el “destino” de la Fotografía: haciéndome creer (es verdad: ¿una vez de cuántas?) que he encontrado la “verdadera fotografía total”, realiza la inaudita confusión de la realidad (“*Esto ha sido*”) con la verdad (“*¡Es esto!*”), se convierte al mismo tiempo en constativa y en exclamativa; lleva la efigie hasta ese punto de locura en que el afecto (el amor, la compasión, el duelo, el ímpetu, el deseo) es la garantía del ser. La Fotografía, en efecto, se acerca entonces a la locura, alcanza la “loca verdad”” (Roland Barthes: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 192).

<sup>20</sup> “La Fotografía remite siempre el corpus que necesito al cuerpo que veo, es el Particular absoluto, la Contingencia soberana, mate y elemental, el *Tal* (tal foto, y no la Foto), en resumidas cuentas, la *Tuché*, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable” (Roland Barthes: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 31).

<sup>21</sup> Susan Sontag: *Sobre la fotografía*, Ed. Edhasa, Barcelona, 1981, p. 26.

Palacio es *otra forma del recuerdo*, una necesidad de narrar lo que nos pasa sin obviedades, dejando las consignas como restos que nadie puede ya descifrar. Podríamos decir que en la fotografía aparece una lejanía por cerca que se pueda estar: más que el aura, el *aire*<sup>22</sup>. Al comienzo de *La cámara lúcida*, Barthes vincula la fotografía con lo que Lacán llama *tuché*, la ocasión, el encuentro, lo Real “en su expresión infatigable”<sup>23</sup>. Tenemos que tener claro que el encuentro es encuentro perdido, como aquel objeto que solo se recupera en la pérdida<sup>24</sup>. Frente a la ilusión referencialista y cualquier sensación de “proximidad” (aurática o psicótica), la fotografía mantiene el mundo a distancia, creando una profundidad de campo artificial que nos protege de la inminencia de los objetos. Pero además, resulta que los creadores contemporáneos, en lo que llamaría “postmodernismo académico” tienden a construir un simulacro que sedimentan como imagen gracias al dispositivo fotográfico o filmico. José Miguel Palacio se distancia, afortunada y conscientemente, de esa *neo-objetividad*, no está obsesionado por la frontalidad de una fotografía armonizadora del conflicto ni pretende reducir todo al esteticismo formal. Este creador quiere que ciudad *vuelva a tener sentido* y que no sea una mera fachada, un espejismo sin alma.

Sabemos que la ciudad produce, continuamente, *vacíos del lugar*. El ocaso de la ciudad industrial deja abiertos una serie de interrogantes en el proyecto e intervención que a la arquitectura le corresponde: “¿Cómo intentar buscar e indagar el sentido del lugar en los territorios desmesurados de las transacciones financieras donde pueda habitar la dignidad del hombre? ¿De qué modo se plantea en los entornos del “integrismo técnico” (Virilio) el proyecto de morada en el que triunfa la razón instrumental de la acción neoconservadora? ¿Cómo equilibrar una civilización que aun hunde sus raíces en un mundo de herramientas de miseria, aún adscritas al mundo agrario, junto al desarrollo del despilfarro de objetos de diseño de fase industrial y tecnológica? ¿Acaso la nueva condición metropolitana ha de seguir reproduciendo los valores del consumo como única finalidad pragmática del entramado social y el orden visual del simulacro como modelo de su formalización espacial?”<sup>25</sup>. La ciudad desaparece como lugar de la memoria, como tránsito para el diálogo, como recinto donde intercambiar la palabra subjetiva, esto es, como territorio de nuestra propia *existencia*. Pero, insisto, José Miguel Palacio convierte su arte en una alegoría del necesario *diálogo metropolitano*, de la urgencia por

---

<sup>22</sup> “El aire (llamo así, a falta de otro término, la expresión de la verdad) es como el suplemento inflexible de la identidad, aquello que nos es dado gratuitamente, despojado de toda “importancia”: el aire expresa el sujeto en tanto que no se da importancia” (Roland Barthes: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 184). Conviene recordar la definición benjaminiana del aura: “Pero ¿qué es propiamente el aura? Una trama muy especial de espacio y tiempo: la irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse” (Walter Benjamin: “Pequeña historia de la fotografía” en *Sobre la fotografía*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2004, p. 40).

<sup>23</sup> Roland Barthes: *La cámara lúcida*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 31.

<sup>24</sup> “Un objeto, no es algo tan simple. Un objeto es algo que sin duda se conquista, incluso, como Freud nos lo recuerda, no se conquista nunca sin haber sido previamente perdido. Un objeto es siempre una reconquista. Sólo si recupera un lugar que primero ha deshabitado, el hombre puede alcanzar lo que impropriamente llaman su propia totalidad” (Jacques Lacan: “Ensayo de una lógica de caucho” en *La Relación de Objeto. El Seminario 4*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, pp. 373-374).

<sup>25</sup> Antonio Fernández Alba: “Discursos metropolitanos (y II)” en *Diario 16*, suplemento *Culturas*, 27 de enero de 1996, p. 11.

recobrar nuestro espacio vital en medio de la turbulencia diaria. Conviene recordar que en el siglo XXI la mayoría de la población vive en las ciudades, el “resto” es lo que falta por llegar o los sitios en los que aún se cimienta el sueño del “Paraíso privatizado”. Saskia Sassen, autora del texto referencial *The Global City*, advierte que el nuevo rol estratégico de las ciudades deriva de la combinación de dispersión espacial e integración global, esto es, de su capacidad para concentrar la acumulación financiera y las innovaciones en el consumo. Si las grandes ciudades engloban los sectores clave del capital global y al conjunto creciente de los desfavorecidos –los inmigrantes, las mujeres explotadas, las minorías en general y, en las megalópolis de los países en vías de desarrollo, los enormes barrios de chabolas- se concibe que se han convertido en el campo de todos los conflictos y contradicciones. Basta, como dramático detalle, tener presente que en el conjunto de los países en vías de desarrollo, entre el 30 y el 50 por ciento de la basura queda sin recoger, a menudo hay escasez de agua potable y la contaminación atmosférica se ha vuelto más letal que en Europa. “En los comienzos del siglo XXI –escribe Joel Kotkin en *La ciudad. Una historia global-*, y en los países en vías de desarrollo, hay al menos seiscientos millones de urbanitas que sobreviven en asentamientos suburbanos, a los que se designa con distintos nombres, como *barriadas, bidonvilles, katchi, adabis, favelas o chabolas*. Según un estudio de Naciones Unidas, dichos asentamientos representan el grueso de todo el crecimiento urbano de los países en vías de desarrollo. Muchos de los habitantes de los barrios de chabolas, que se gastan más de las tres cuartas partes de sus escasos ingresos en comida, subsisten en los márgenes de la economía formal”<sup>26</sup>.

*Tenemos que aprender a pensar el espacio.* El espacio del no-lugar no crea ni identidad ni relación, sino soledad y similitud. El lugar es triplemente simbólico al dar cuenta de la relación de cada uno de sus ocupantes consigo mismo, con los demás ocupantes y con la historia común. La multiplicación de los no-lugares, como ya he indicado, es característica del mundo contemporáneo, espacios en los que sólo se tiene la condición de pasajero o consumidor. Augé considera que las ciudades son todavía una combinación de lugares (restos de la modernidad) un mundo plural que existe singularmente en la imaginación y los recuerdos de cada uno de aquellos que la habitan o frecuentan: “el tema del paseo por la ciudad y el personaje del paseante están estrechamente asociados con la imagen de la ciudad: el paseo, el vagabundeo por la ciudad, son la expresión de una libertad que se dilata en el paisaje urbano”<sup>27</sup>. Pero en ese placer de pasear se respira una cierta atmósfera nostálgica, cuando la ciudad es ya algo más que un símbolo tentacular y perpetuamente inacabado. Son muchos los riesgos que asedian a las ciudades, por ejemplo, la uniformidad (multiplicación de espacios despersonalizados), la extensión (pérdida de las fronteras marcadas por lo urbano) o la implosión (la desgarradura de las periferias). Pero el más difícil de suturar de todos es la *imposibilidad de identificarse* con el espacio en el que habitamos, una *dislocación permanente*. Pienso que la obra de José Miguel Palacio responde al profundo deseo de *localizar(se)* aunque sea a través de los detalles y sin homogeneizar la multiplicidad de lo cotidiano.

---

<sup>26</sup> Joel Kotkin: *La ciudad. Una historia global*, Ed. Debate, Barcelona, 2006, p. 248.

<sup>27</sup> Marc Augé: *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1995, p. 149.

José Jiménez ha desarrollado las reflexiones de Georg Simmel en el ensayo “Las grandes urbes y la vida del espíritu”, en el que se advierte que la vida en la gran ciudad, con su rápida aglomeración de imágenes cambiantes, no permite *estabilidad* alguna hasta producirse una fragmentación y, simultáneamente, una presión niveladora. Conviene tener presente que es en el marco de la ciudad donde se registra históricamente la más intensa expansión de la individualidad: “desgarrado entre el sentimiento de su peculiaridad y la homogeneidad abstracta que la pone en cuestión, el individuo humano experimenta el vértigo de un camino de direcciones y límites desconocidos”<sup>28</sup>. Esa *desubicación* radical tiene en el arte un particular *laboratorio experimental*, desde la deconstrucción (como problema filosófico, arquitectónico y propio de las artes plásticas) hasta la *virtualización*<sup>29</sup>: un camino de la descomposición hacia la fraccionalización y la imagen computerizada<sup>30</sup>. Hemos alcanzado el límite de la velocidad, la capacidad de ubicuidad, de instantaneidad e inmediatez, una forma de la temporalidad que es un *bucle absoluto*, pero eso no supone que la pintura o la fotografía, los recursos plásticos de José Miguel Palacio, sean ya inválidos para dar cuenta de lo que (nos) pasa, antes al contrario, gracias a ellos conseguimos tanto placer estético cuanto somos impulsados a la ineludible tarea del pensar.

Lo fundamental es que el arte y la cultura consigan escapar de la *memoria banal* y de una suerte de enfermedad histórica, sin protegerse en la nostalgia de una existencia pre-metropolitana. Puede que sea cierto que la culpa de la cultura contemporánea estriba en ser esencialmente, en su proyecto, una *cultura de evasión*. Tal vez sea oportuno recordar aquella afirmación de Baudelaire de que no todos pueden darse un baño de multitudes, puesto que gozar de la muchedumbre es un arte y sólo puede darse un festín de la vitalidad, aquel a quien un hada insufló en la cuna el gusto por el disfraz y la máscara, el odio al domicilio y la pasión del viaje. No se trata de la movilización permanente o del *turismo* que desgarrar todavía más, si es posible, los lugares, sino de ese destierro o exilio que es uno de los rasgos más característicos del artista moderno: “la auténtica patria del hombre no tiene perfiles ni fronteras. Por eso, una patria universal y uniforme es una ilusión destructiva. La verdadera patria es la imagen de las diferencias humanas, la diversidad de sentimientos, lenguajes y culturas. Los itinerarios plurales que trazamos en nuestro incesante caminar. Hacia la patria”<sup>31</sup>. Europa y Madrid como una de sus más importantes capitales necesita de *nuevos símbolos*, de un profundo diálogo que respete las diferencias (manteniendo el talante universalista), más allá de la retórica o la monumentalidad

---

<sup>28</sup> José Jiménez: *La vida como azar*, Ed. Mondadori, Madrid, 1989, p. 33.

<sup>29</sup> “El hombre moderno veía el mundo físico como si se tratara de un escenario. Tenía la ilusión de ser un observador externo. Sin embargo ahora cualquiera de nuestros movimientos se convierten en movimientos del sistema, somos parte del sistema. En el mundo técnico, en el ámbito telemático somos observadores interiores. La arquitectura y al ciudad no deben seguir manteniendo en pie esta ilusión. Los edificios y las calles no pueden seguir siendo por más tiempo prisiones de tiempo y espacio” (Peter Weibel: “La ciudad y el espacio telemático” en *Creación*, nº 12, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, Octubre de 1994, p. 50).

<sup>30</sup> Cfr. al respecto la entrevista de Catherine David a Paul Virilio en *Colisiones*, Ed. Arteleku, San Sebastián, 1996, pp. 45-53.

<sup>31</sup> José Jiménez: “Sin patria” en *El tiempo sagrado. La mitificación del arte contemporáneo*, Instituto Valenciano de la Juventud, Valencia, 1991, p. 67.

autocomplaciente, creando un *espacio público*, rescatando aquellas promesas de la ciudad<sup>32</sup> que fueron el poderoso desafío de lo moderno: el suelo en el que arraigaron las *imágenes* que dan cuenta de nuestra identidad convulsa.

El siglo XXI se fundó en un terror vírico y global, en la mediática *demolición* de las Torres Gemelas. Tardaremos en salir del estupor ante ese acontecimiento y, por supuesto, todavía tendremos que acompañar al *pensamiento y a la esperanza en su caída en el oscuro agujero*, en ese solar desnudo, donde los cimientos son ya espectrales. Fue, aparentemente, sencillo anatematizar a Stockhausen por proclamar que la destrucción de las Torres Gemelas es la obra de arte total, lo más grande que jamás haya sido visto<sup>33</sup>. Cuando la realidad se ha vuelto *apariencia* de sí misma<sup>34</sup>, ese *atentado colosal* nos obliga a recorrer (con los placeres y los miedos más extraños) el espacio de la precariedad, intentando *resistir* a la nueva glaciación con un cuerpo tan arcaico y sorprendente como el que tenemos. Acaso la *esperanza*, si tal palabra no suena ya anacrónica, comience a dibujarse, con timidez, de una forma poéticamente en el seno de lo inhóspito, entre otras cosas, gracias al arte; tenemos que volver a la *escena primordial*, afrontar el *descamino*<sup>35</sup>, estar abiertos a lo diferente, sólo así podremos liberarnos, catárticamente, de un tiempo desquiciado. Hay que afrontar el completo *extrañamiento del mundo*. Hace tiempo que estamos en el búnker o en la cripta<sup>36</sup>, donde podríamos encontrar más que una alegoría o materialización de la libertad, una *indecisión* o,

---

32

33 “The world [is going] to ruin” warned Karl Kraus, and “man’s feeling of superiority triumphs in the expectation of an spectacle to which only contemporaries are admitted”. Like Stockhausen, the grand old master of electronic music, flying into raptures over the spectacle of the New York attacks which killed four thousand people in September 2001: “What we have witnessed is the greatest work of art there has ever been!” (Paul Virilio: *Ground Zero*, Ed. Verso, Londres, 2002, p. 45).

34 “And was not the attack on the World Trade Center with regard to Hollywood catastrophe movies like snuff pornography versus ordinary sado-masochistic porno movies? This is the element of truth in Karl-Heinz Stockhausen’s provocative statement that the planes hitting the WTC towers was the ultimate work of arte: we can perceive the collapse of the WTC towers as the climactic conclusion of twentieth-century art’s “passion for the Real” –the “terrorists” themselves did not do it primarily to provoke real material damage but *for the spectacular effect of it*” (Slavoj Žizek: *Welcome to the desert of the real!*, Ed. Verso, Londres, 2002, p. 11).

35 “Lo que Heidegger, en sus reflexiones de tono gnóstico, ha llamado el descamino –nuestra inevitable agitación en el paisaje de la existencia escaso de señales viales- se refiere, en especial, a la incorporación insegura de la afirmación y la negación en el camino del venir-al-mundo. ¿Es que no es el hombre el animal que no puede vivir con la verdad, pero tampoco sin ella?” (Peter Sloterdijk: *Extrañamiento del mundo*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2001, p. 85).

36 “El fenómeno de la incorporación críptica, descrito por Abraham y Torok, ha sido revisado por Jacques Derrida en el texto *F(u)ori*, en el cual arroja luz sobre la singularidad de un espacio que se define al mismo tiempo como externo e interno: la cripta es, por tanto, “un lugar *comprimido* en otro pero de ese mismo rigurosamente separado, aislado del espacio general por medio de paredes, un recinto, un *enclave*”: ese es el ejemplo de una “exclusión intestinal” o “inclusión clandestina”” (Mario Perniola: *L’arte e la sua ombra*, Ed. Einaudi, Turín, 2000, p. 100).

para ser más (psico)físico, una *claustrofobia intolerable*<sup>37</sup>. Virilio ha apuntado que, en época de globalización, todo se juega entre dos temas que son, también, dos términos: forclusión (*Verwefung*: rechazo, denegación) y exclusión o *locked-in syndrom*<sup>38</sup>. Y, sin embargo, la calle nos reclama, ese sitio que *no es de nadie* invita a cada quien a intentar *gozar del encuentro*. José Miguel Palacio, un *flaneur contemporáneo*, entrega en su honesto proyecto *Madrid Urbano* un panorama de un lugar en el que aun es posible encontrar lo *mágico* que no es más que algo que se revela en el seno de lo cotidiano. Sabe que el pesimismo o el gesto apocalíptico son, en cierta medida, gratuitos y que forman parte de la misma mentalidad bunkerizada que se niega a entregarse a los trayectos del *afuera*.

Acaso lo que la inmensa *zona* metropolitana entrega sea el ritmo y la clave de lo poético, la llamada para que sintonicemos o nos enfrentemos con lo que *pasa*. “¿Qué es la poesía? Por suerte –afirma Adam Zagajewski-, no lo sabemos muy bien y no necesitamos saberlo de modo analítico; ninguna definición (¡y las hay tantas!) es capaz de formalizar este elemento de la naturaleza. Yo tampoco tengo ambiciones definidoras. Sin embargo, resulta atractivo contemplar la imagen de la poesía en su movimiento “entre” –la poesía como uno de los vehículos más importantes que nos transportan hacia arriba- y descubrir que el fervor precede a la ironía. El fervor, el ardoroso canto del pájaro al que respondemos con nuestro propio canto lleno de imperfecciones. Necesitamos de la poesía igual que necesitamos la belleza (aunque dicen que en Europa hay países donde esta última palabra está terminantemente prohibida). La belleza no es para los estetas, la belleza es para todo aquel que busca un camino serio; es una llamada, una promesa, tal vez no de felicidad –como quería Stendhal- pero sí de un gran peregrinaje eterno”<sup>39</sup>. Efectivamente, en la pintura y en las fotografías de José Miguel Palacio sucede algo y no más bien la nada; el encuentro con lo sublime tiene algo de chispa o destello, lo que esperamos en ese momento sin cronología es el

---

<sup>37</sup> “La disponibilidad general causará una claustrofobia intolerable; el exceso de opciones será experimentado como la imposibilidad de elegir; la comunidad participatoria directa universal excluirá cada vez con más fuerza a aquellos incapacitados de participar. La visión del ciberespacio abriendo la puerta a un futuro de posibilidades infinitas de cambio ilimitado, de nuevos órganos sexuales múltiples, etc., etc., oculta su opuesto exacto: una imposición inaudita de cerrazón radical. Entonces, esto es lo Real que nos espera, y todos los esfuerzos de simbolizar esto real, desde lo utópico (las celebraciones *New Age* o “deconstruccionistas” del potencial liberador del ciberespacio), hasta lo más oscuramente diatópico (la perspectiva del control total a manos de una red computerizada seudodivina...), son sólo eso, es decir, otros tantos intentos de evitar el verdadero “fin de la historia”, la paradoja de un infinito mucho más sofocante que cualquier confinamiento actual” (Slavoj Žizek: *El acoso de las fantasías*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 167).

<sup>38</sup> “El *locked-in syndrom* es una rara patología neurológica que se traduce en una parálisis completa, una incapacidad de hablar, pero conservando la facultad del habla y la conciencia y la facultad intelectuales perfectamente intactas. La instauración de la sincronización y del libre intercambio es la comprensión temporal de la interactividad, que interactúa sobre el espacio real de nuestras actividades inmediatas acostumbradas, pero más que nada sobre nuestras mentalidades” (Paul Virilio en diálogo con Sylvère Lotringer: *Amanecer crepuscular*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 80).

<sup>39</sup> Adam Zagajewski: “En defensa del fervor” en *En defensa del fervor*, Ed. El Acantilado, Barcelona, 2005, pp. 26-27.

*advenimiento de la poesía*. Ese un *escalofrío metafísico*<sup>40</sup>, propio del sentimiento sublime, nos deja, en todos los sentidos, sin palabras: es la presencia, con su oscuridad, lujo y silencio lo que nos invita a detenernos. Este artista es, como Constantin Guys, otro *pintor de la vida moderna* que vuelve memorable lo efímero, que busca, en las fachadas y los fragmentos de la ciudad o en los rostros captados al pasar, guiños de complicidad, esa *mirada* del otro que pone en marcha el deseo.

---

<sup>40</sup> “Cabe decir que hoy debemos entender lo sublime de otra manera; hay que despojar a esta noción de su pomposidad neoclásica, de su hinchazón alpina, de su exageración teatral; hoy, lo sublime es en primer lugar una experiencia del misterio del mundo, un escalofrío metafísico, una gran sorpresa, un deslumbramiento y una sensación de estar cerca de lo inefable (naturalmente, todos estos escalofríos tienen que encontrar una forma artística)” (Adam Zagajewski: “Observaciones acerca del estilo sublime” en *En defensa del fervor*; Ed. El Acanalado, Barcelona, 2005, pp. 43-44).