

## EXPOSICIÓN TEMPORAL «Bernardí Roig. Instante Blanco»

La exposición *Instante Blanco* ha sido concebida por el artista y es el resultado de varios años de reflexión hasta que por fin se decide a dar el paso (él lo definirá como "un acto de coraje"). La exposición no ha tenido comisario como tal, sino que deriva de un intenso diálogo mantenido por el artista y la directora del Museo, María Bolaños, que se traduce en una intervención mínima y absolutamente respetuosa con los espacios que contienen la colección permanente: El Colegio de San Gregorio y la Casa del Sol. El apoyo institucional de la Subdirección General de Promoción de Bellas Artes ha sido fundamental, dentro de un ciclo que llevó este artista a enfrentarse igualmente a las colecciones del Museo Lázaro Galdiano en Madrid.

### narrador – relato

Bernardí Roig no es un escultor, sino un artista visual. A lo largo de su trayectoria ha manejado un amplio abanico de soportes y lenguajes: cine, dibujo (retratos de mediados de los años 90, por ejemplo *Kcho*, 1995) e instalaciones.

No se considera escultor, sino narrador, que ocupa espacios y crea relatos. Precisamente es el carácter narrativo y emocional de su obra, asociado a una problemática conceptual y tratado bajo una estética realista, lo que confiere el elemento diferenciador respecto a otros escultores que también han trabajado con el lenguaje realista como Juan Muñoz, Yves Klein, George Segal o Rafael Canogar.

¿Cuál es el relato creado por Bernardí Roig para el Museo Nacional de Escultura?

El relato lleva por título: INSTANTE BLANCO:

- Instante: Hace referencia a la célebre frase del Fausto de Goethe: "detente, instante, ¡eres tan bello!". Roig define la escultura como la forma apresada en un instante.
- Blanco: color recurrente en la problemática de BR. Blanco es el resultado de la coagulación de la luz al detenerse. "La luz detenida se ha coagulado". La escultura tiene que ser blanca. Sus esculturas no están pintadas de blanco, son blancas por la propia materia (polvo de mármol).

### ***Last dream, 2008* - obsesiones -**

Bernardí Roig, a lo largo de su trayectoria, se enfrenta y revisa diferentes obsesiones. "Pienso que es fundamental, en un tiempo tan estúpido como éste, obsesionarse; y aún más, cultivar y mimar esas obsesiones como lo máspreciado", afirmará el artista. De hecho, la exposición del Museo Lázaro Galdiano llevaba por título *El coleccionista de obsesiones*.

Estas obsesiones reflejan una visión pesimista que tiene como principales fuentes: la iconografía religiosa barroca, el mito clásico, la filosofía existencialista (en particular las tesis sobre la muerte de Dios y el erotismo de Bataille), la teoría de los límites del lenguaje de Wittgenstein, la pintura de Pierre Klossowski y la prosa de Thomas Bernhard. Fernando Castro le llama "catedrático de la iconografía comparada" por este enorme bagaje que lleva a cuestas y le dedica un artículo que lleva por título *Para perder la cabeza en el imaginario de Bernardí Roig*.

Todas estas obsesiones se entrelazan en un mismo discurso:

- El tema de los límites del lenguaje es un motivo predominante en la estética de Bernardí Roig y esta obra es una gran metáfora de ello: parte de las teorías de Wittgenstein, quien afirma que el mundo sólo puede ser representado a través del pensamiento y el lenguaje, filtros que de por sí lo deforman. Imposibilidad del artista de generar imágenes verdaderas. "Muchas imágenes no son formulables lingüísticamente", dirá Bernardí.
- De la consecuencia de esta limitación deriva otra obsesión de Bernardí Roig: el fracaso de la mirada. Incapacidad de ver el mundo como lo que realmente es. La mirada se interpreta como un acto quirúrgico: No somos los mismos antes y después de mirar. "No hay mirada que no modifique aquello que mira. Y cambia también al que mira, que se expone". "El ojo es la herida más profunda de nuestro cuerpo".
- Esa mirada está condicionada, además, por el peso de la memoria. Vivimos en una iconosfera, saturados de imágenes. De esta convicción derivan otras obsesiones, como la revisión de historias e iconografías presentes en la memoria colectiva, que además giran en torno a la muerte y el deseo: Diana y Acteón, el Baño de Diana, Narciso, Salomé, la muerte del pintor, la figura del padre como castrador: "El padre es el gran castrador, una figura autoritaria que no quiere oír, que te enseña el mundo y a la vez pone los límites a tu deseo", afirmará Roig.

**Perplexity exercises (vol. III), 2006 – acordes y desacuerdos con la colección del Museo Nacional de Escultura-**

Escultura figurativa

La obra de BR se enmarca en la tendencia del arte posmoderno de las últimas décadas que se ha dado en llamar *el retorno de lo real* (Hal Foster), tras casi un siglo de abstracción y desprecio por la figura humana, lo que le conecta con la tradición antropomórfica de la escultura clásica.

De hecho, a partir del 2003 las esculturas de Bernardí Roig evolucionan del expresionismo (presentadas como esculturas de vestir al modo del *san Antonio Abad* y con la cabeza sin acabar de rematar al modo de los *Berruguetes*) al realismo que manifiestan hoy: figuras blancas por completo, realizadas en resina de poliéster y polvo de mármol, o en aluminio o bronce pintados de blanco, a partir de un molde en yeso.

Si volvemos la mirada a la pieza *Perplexity exercises*: es el vaciado de una persona que padece Síndrome de Down. Roig se la dedica a la poética de *De Dominicis*, que en 1972 expuso en la Bienal de Venecia una instalación con una persona afectada por este síndrome, que lo relacionaba con la inmortalidad en virtud de su constante estado pre-adulto.

Presenta, por tanto, un cuerpo reconocible pero alejado del canon de belleza oficial en el que nos reconocemos. El ideal de belleza en este tipo de personas está en su interior: pureza de su condición, siempre en una etapa pre-adulta.

La llaga responde a varias alusiones: evidente la referencia a la llaga *crística* que protagoniza la *Duda de Santo Tomás* (vuelta a la revisión de iconografía religiosa). Existen tres versiones: En la primera versión, por la llaga salía fuego (Roig luego sustituirá el fuego en sus esculturas por los neones de luz).

El modelo no es una persona anónima sino un amigo de BR. El artista toma la impronta de personas de su entorno, hombres contemporáneos, corrientes, banales, incluso a veces de aspecto grosero, *hombres sin atributos* cargados de subjetividad – su transportista (*Last dream*), sus amigos, críticos de arte, y su padre, ocupando un lugar destacado éste último. Esta empatía entre el artista y sus modelos es otra constante en su obra, y le aporta un carácter autobiográfico y emocional que le aleja por completo de los planteamientos, por ejemplo, de Juan Muñoz, cuyas esculturas de rostros inexpresivos y repetidos encarnan al hombre colectivo.

## Técnica del vaciado – textos visuales

La técnica del vaciado marca el segundo punto de conexión con la colección permanente del Museo en la Casa del Sol, tal y como apunta María Bolaños, respecto a la colección de copias allí expuesta.

El vaciado era ya empleado por los egipcios en sus máscaras funerarias y, luego, por los griegos (el primero, un hermano de Lisipo), que reproducían así esculturas originales. Pero su verdadera historia comienza en el Renacimiento italiano, donde adquiere una difusión formidable, paralela a la revolución de la imprenta, que se incrementa en las cortes barrocas, en el siglo XVIII, y en la Europa ilustrada del siglo XVIII. Su Edad de Oro se alcanza en el siglo XIX, con el desarrollo de las excavaciones y al servicio de la enseñanza, en academias y universidades, o del ornato, en el ámbito doméstico, en una escala a medio camino entre el gran artesanado y la pequeña industrialización.

El siglo XX supera el objetivo de mimesis de esta técnica y se carga de nuevas implicaciones, que en el caso de Bernardí Roig remite a toda esa problemática existencial analizada. Por decirlo de otro modo, su desafío no reside en la perfección técnica de la obra, sino en lo que ésta cuenta (lo que Santiago Olmo denomina *textos visuales*), aunque a diferencia del arte conceptual, la obra para Roig no es sólo residuo físico, sino soporte portador de la idea. La paradoja reside precisamente en cómo Bernardí Roig ha derivado en el lenguaje realista, a través de la influencia de artistas no realistas como Juan Muñoz, sino conceptuales, como Marcel Duchamp o Bruce Nauman.

### **Fatherpetit, 2003 – objetivo de la exposición -**

Esta escultura está modelada en barro y vaciada, y ha sido concebida, a diferencia del resto, expresamente para esta exposición, responde a una voluntad de estar entre los Berrugetes. Actitud de no querer escuchar todas esas voces (las figuras de Bernardí, con sus actitudes, plantean problemáticas profundas e incommunicables, al igual que sucede con los *Patriarcas de Berrugete*. Todos están sumidos en una intensa e íntima experiencia).

Esta sala concentra y evidencia el objetivo del artista con esta exposición que se explica en palabras de Walter Benjamin: "hay que examinar las obras de arte contra su tiempo", esto es, insembrar cierto malestar para explorar su fecundidad.

Las esculturas de Bernardí ocupan, no dialogan. No aspiran al diálogo con la colección, sino a la confrontación. Santiago Olmo, crítico de arte, denomina estos proyectos como *relecturas de fricción*. El objetivo responde a la obsesión de Roig por el peso de la memoria ya comentada: si hay un lugar que almacena la memoria colectiva, ese es el museo. Se trata de dinamitar la idea del museo como mero almacén de objetos, como casa de la memoria, que anestesia, que paraliza. La obra de BR renueva contextos. Las diez esculturas reactivan la mirada del espectador. "El público ya viene al Museo con la mirada puesta. Yo propongo hacer el esfuerzo de mirar de nuevo, de mirar sin su memoria de mirar. Que el ojo se acomode a la nueva imagen requiere esfuerzo. Yo exijo ese esfuerzo al espectador" (esto enlaza con la célebre frase del artista Joseph Beuys "el que no quiera pensar, que se largue (uno mismo).")

### ***Prácticas de atención, 2007 – nueva mirada -***

Esta es, de todas, la pieza que más rechaza al otro, excluye al espectador y le da la espalda. Colocada en este emplazamiento tan preciso, en una esquina oscura tras el retablo de Berruguete, se reviste de un significado que en otro espacio no tendría: nos ofrece la visión de la espalda, no la visión frontal que siempre tenemos de las cosas. Se plantea un paralelismo con el propio retablo de Berruguete, que por detrás es puro nervio, “naturaleza no domada”, afirmará Bernardí Roig.

Vuelve a incidir en el margen, en la ocupación del Museo y el rechazo del diálogo. Altera la mirada anestesiada por el itinerario lineal establecido. La fricción renueva nuestra percepción, nos lleva a volver a mirar “hay una espalda del Museo que merece la pena mirar” dirá el artista mallorquín.

El efecto es similar al de la aclamada exposición *Walking on Faces* que tuvo lugar en la Lonja de Palma de Mallorca en el año 2012. Roig entonces sembró el suelo de imágenes de las 1870 personas que quisieron colaborar con el proyecto, alterando con ello la tendencia natural de mirar hacia arriba característica de un espacio gótico.

### **Antón frozen, 2007 – simbolismo de la luz y el frío -**

En la obra de Bernardí Roig la luz siempre ha estado presente. Gran admirador de *Georges de la Tour*, comenzó utilizando fuego, que más tarde sustituyó por fluorescentes manipulados para cegar a los sujetos de sus esculturas. “La luz cegadora del fluorescente contiene, en el imaginario de Bernardí Roig, siempre la memoria de la llama de una vela”, Fernando Castro. Un ejemplo de estas obras es *Homo VI*, realizada en 2002. “La belleza es la llama de una vela en medio de la tristeza, del dinero, del desprecio, de la soledad, de la noche”, Pascal Quignard.

En el terreno de la Historia del Arte, la utilización de fluorescentes vinculados a escultura puramente figurativa podría interpretarse como una deconstrucción del minimalismo de Dan Flavin, pero sin embargo, persigue en ocasiones el mismo objetivo: obstaculizar la mirada del espectador. (Ejemplo: *Untitled (to Dorothy and Roy Lichtenstein on not seeing anyone in the room*. San Francisco Museum of Modern Art)

La luz es una metáfora en las obras de BR de la problemática del fracaso de la mirada: “yo sólo tuve miedo de la luz, no de la oscuridad, porque la oscuridad nunca miente” dirá Bernardí. La luz en sus obras no ilumina sino que impide ver porque nos obliga a cerrar los ojos. Al cerrar los ojos, nos mantiene ausentes de nosotros mismos y es precisamente en ese instante donde está la visión. Tenemos que cerrar los ojos para mirar. “Cerremos los ojos y veremos algo” afirmará Roig, introduciendo como ejemplo el hecho de que los grandes narradores de la Historia fueran ciegos, como Homero o Tiresias.

La obra está concebida para quedar recubierta por una capa sutil de escarcha, algo que no supone una novedad en el arte de las últimas décadas. Al final de los años 60 aparece en la obra de Pier Paolo Calzolari en respuesta a la exigencia del arte povera de presentar en la galería fragmentos procedentes de la naturaleza. Por eso en Calzolari la escarcha no tiene sentido narrativo o simbólico. En Roig la escarcha tiene ese sentido narrativo evidente: es metáfora de los límites del lenguaje, de la incomunicación, de la soledad.

“El frío impide el pensamiento. Siempre hemos pensado que el frío era el lugar del pensamiento y que el calor lo impedía. Los pensamientos son mutilados a causa de un frío terrorífico que nos conduce una vez más a la imposibilidad de la comunicación, a la soledad, al aislamiento”. Como en toda la obra de Bernardí, las alusiones a pensadores, artistas, escritores, filósofos, cine... son constantes. El título está inspirado en la novela *Frost* de Thomas Bernhard.

Finalmente, la elección de esta pieza en posición orante ubicada junto al yacente no es casual. La iconografía del yacente fue la referencia central de la producción de Bernardí Roig en su etapa de los años 90, con el yacente de Holbein, que relaciona con su obsesión por la muerte. “Sólo debemos prescindir de lo prescindible, nunca debemos prescindir de lo imprescindible. Así pues, no podemos prescindir de la muerte, la muerte nos es absolutamente necesaria: es el principal mecanismo”.

### ***Ejercicios para chupar el mundo, 2012* – diálogo / fricción -**

Esta pieza supone otro ejemplo de que la elección de las piezas no es casual, pese a asumir la voluntad de fricción con la colección permanente del Museo. De hecho, es aquí donde se produce un diálogo más estrecho entre la colección y la exposición de Bernardí Roig en el Museo:

La sala XX del Museo es la más festiva de la colección, la más ligera, la más sensual, características del arte del siglo XVIII. Bernardí introduce este personaje a la manera de *Atlas* (problemática de la revisión de iconografías tradicionales), que no lleva el mundo encima, lo quiere lamer. Hay algo bufonesco en su actitud que enlaza con el siglo XVIII, la época de esplendor del teatro barroco con la creación de la Comedia Francesa de Molière y la Comedia del Arte italiana (de origen en s. XVI), de la que surge el personaje de Arlequín, empleado en muchas piezas teatrales por su sentido del humor, sus piruetas y sus acrobacias.

Santiago Olmo ve otra conexión con el nuevo significado que cobra esta figura en esta sala: el arlequín lleva las manos atadas en señal de sumisión, como lo estuvo la escultura barroca sometida a una temática y un gusto religiosos.

Por otra parte, además del propio lenguaje contemporáneo, la pieza está en el suelo, al igual que el resto de las figuras de la exposición de Bernardí Roig en el Museo: "En esta especie de ágora, todas las esculturas llevan peana que refuerza su autoridad moral de afirmar que son esculturas. Mi pieza está en el suelo, al igual que mis otras obras expuestas. Son nuestras réplicas fantasmales, nuestros *yo* reprimidos. No se han *peanizado*. Están entre nosotros como un instante blanco."



***Ejercicios para tener dos ombligos (Gori), 2010 – la importancia de los márgenes –***

Es la más agresiva de todas las obras expuestas, la única que se enfrenta al espectador.

Esta pieza pone en evidencia esa revisión de la iconografía religiosa que forma parte de las obsesiones de Bernardí Roig ya citada al comienzo de la visita, esta vez centrada en el ombligo de Adán y la incongruencia de su representación a lo largo de la Historia del Arte occidental.

Pero lo más interesante a tener en cuenta por lo representativo en esta obra es el lugar donde que se ha ubicado, semioculta detrás de un árbol , junto una portada arquitectónica que forma parte del pasado de la ciudad. En las exposiciones que Bernardí ha presentado en espacios museísticos (recientemente en la Fundación Lázaro Galdiano) no hay un intervenir en el recorrido establecido, tal y como apunta Santiago Olmo, sino sólo en instantes, en momentos, *desde los márgenes*, como dirá el propio Bernardí.

***Father Head I y II, 2013*** – artistas referentes en Bernardí Roig-

Estas dos cabezas son realizadas por Bernardí Roig, junto con *Fatherpetit*, específicamente para la exposición "Instante Blanco". El protagonismo del padre, como en muchos otros trabajos suyos, nos lleva a hablar del significado que tiene esta figura en su obra: Roig lo vincula al fracaso en la comunicación, a la represión. El padre es quien pone límites al mundo. Por un lado, enseña al hijo las primeras palabras para comunicarse, por el otro, le impone un sistema de reglas que limita la dimensión creativa y reprime los deseos y el placer. "No se cree que está tan gordo como está. Por eso se compra una talla menos de pantalones".

En el terreno artístico. Estos bustos traducen la influencia de aquellos realizados por el artista austriaco Franz Messerschmidt en el siglo XVIII. Messerschmidt es conocido por su galería de retratos que representaban expresiones faciales exageradas en la transición del barroco al clasicismo decimonónico, dentro de la corriente de la Fisionomía, muy popular en la época (se basaba en la idea de que, por el estudio de la apariencia externa de una persona, sobre todo su cara, podía conocerse el carácter o personalidad de la persona).

Bernardí Roig llega a Messerschmidt a través de Arnulf Rainer, que formó parte del *Accionismo vienés*, relacionado con el *Body Art*. Su impacto sobre el mallorquín es fulgurante y marca la estética de Roig en la deformidad expresiva de los protagonistas de sus esculturas.

El próximo proyecto expositivo de Bernardí Roig en la Phillips Collection de Washington, que presentará en el año 2014, será resultado del estudio de otro artista que trabajaba en el siglo XIX los rostros, las expresiones, los gestos... el francés Honoré Daumier.

### ***Ejercicios para parecerse a Fabio Zanchi, 2009* – resumen –**

Esta pieza sirve de epílogo a la visita porque resume distintas constantes ya analizadas en la obra de Bernardí Roig:

- El carácter autobiográfico en la utilización de la gente que le rodea como modelos de sus esculturas (Fabio Zanchi es un periodista y amigo suyo milanés)
- El objetivo de crear una nueva mirada, evitando el diálogo, abriendo nuevas perspectivas (igual que hace en *Prácticas de Atención*)
- La problemática del peso de la memoria, de la iconosfera en que vivimos, el peso de la tradición que nos impide ver, la luz, el gesto de cerrar los ojos... Todo está presente en esta escultura, que soporta el peso de los catálogos del Museo como casa de la memoria, como lugar donde se sedimentan las imágenes.

Podemos añadir aquí el significado del título de muchas de sus obras, que contienen la palabra “ejercicios”. Dice BR: “He utilizado la palabra *ejercicio* haciendo referencia al uso que Francis Bacon hace de la palabra *estudio* en los títulos de sus cuadros. Referirse a la idea de un estudio preparatorio implica el intento de acercarse a algo que no es fácil de tocar, enfocar o comprender del todo; un ejercicio es un intento, una prueba. Es aquello que en el dibujo se llama *boceto*. En un ejercicio, la idea de error está implícita y esto me libera del miedo al fracaso” (el fracaso de la mirada, obsesión de Bernardí Roig).

Finalmente podemos concluir con una última y paradójica conexión entre la obra de Bernardí y la colección de escultura del Museo: El arte de este artista de nuestro tiempo, al igual que la escultura religiosa de la colección, presentan una aspiración a representar lo intangible, situado lo intangible, para Bernardí Roig, en el drama humano (lo que María Bolaños denominará *dramas de la subjetividad contemporánea*) y para la escultura del siglo de Oro, en la divinidad, en lo sagrado.

Bibliografía:

OLMO, S.: «Sustracción de color» en *Bernardí Roig. Instante Blanco*. Palma de Mallorca, 2013

PAPARONI, D.: «Bernardí Roig». Milán, 2009

ROIG, B.: «Mors Ludens». Palma de Mallorca, 1997

ROIG, B.: «Oír las carcomas” en *Bernardí Roig. Instante Blanco*. Palma de Mallorca, 2013

V.V.A.A.: «Verblendungsusammenhang [concatenación del cegamiento]». A Coruña, 2012

V.V.A.A.: «Bernardí Roig. El coleccionista de obsesiones». Madrid, 2013