

Ana Barriga. Sin crueldad no hay fiesta

DAVID BARRO

Una noche, senté a la Belleza en mis rodillas.
-Y la encontré amarga

ARTHUR RIMBAUD
Una temporada en el infierno

Me gustaría comenzar reflexionando sobre esa sensación agrisulca tan certeramente descrita por Rimbaud. Es algo que resulta extrapolable al mundo de la pintura, ya sea desde la perspectiva de una actualidad más ácida, o a partir de una tradición casi siempre más tenebrosa. Entiendo que podríamos incluir a Ana Barriga en esta línea, máxime cuando en su obra conjuga un tipo de humor irreverente e inteligente con una pintura cómplice -aunque también distanciada- de la Bad Painting, afín a artistas como Chantal Joffe y heredera de actitudes tan lejanas en el tiempo como Goya o Caravaggio.

A Ana Barriga le interesan los diálogos entre las figuras. Casi siempre es una relación inquieta, tensa, abierta. Como en el Barroco, todo se extrema. En su polifonía, los objetos se semejan en lo discontinuo, algo así como aquello que Severo Sarduy definió como *retombée*, cuando lo distante, lo que interfiere, puede revelarse análogo e incluso funcionar como doble. La pintura de Ana Barriga habita en esa indecibilidad propia de la poesía, en el enigma de sus objetos, en el entrevés de sus figuras.

A modo de punto de partida diría que su pintura está en línea con aquello que decía Artaud de que la verdad de la vida está en la impulsividad de la materia. El propio Artaud

llegará a definirse a sí mismo como el primitivo descontento del horror inexpiable de las cosas. Es verdad que la crueldad es uno de los más antiguos fundamentos de la cultura. En Ana Barriga es una suerte de fiesta salvaje -como reza el título de una de sus primeras pinturas-, donde pueden convivir una bailarina y un pimiento, por poner un ejemplo de ese teatro irónico. La crueldad era en la antigüedad una de las mayores alegrías festivas. Es algo que encontramos en Nietzsche o en Bataille, pero también en los bodegones de Sánchez Cotán o de Zurbarán.

Precisamente Bataille decía que si no buscamos la exaltación ni la embriaguez es porque nos amparamos en lo seguro y en lo cómodo. Es una condición contemporánea que también se da en la pintura y en el arte. Lo excelso y lo sagrado siempre ha estado cerca del espanto, de la transgresión, de la profanación. Ana Barriga recoge esas premisas al violentar sus propias pinturas, físicamente con spray y conceptualmente con la elección y distorsión de sus motivos. La suya es una obra pasional en su intención de adentrarse en la profundidad inescrutable del objeto. Primero, al seleccionar objetos en mercadillos a los que únicamente les une una característica fealdad, pero en los que encuentra algo inesperado, inédito. Más tarde al mutilarlos, buscando sus entrañas, haciéndolos

convivir entre ellos desde una suerte de contradicción tan armónica como incómoda. Es así como surge el bodegón que fotografía para después pintar, con óleo y esmalte, con sprays y rotuladores. Ana Barriga sacrifica su propia pintura. De ahí que esta siempre semeje estar en tránsito. Porque el objeto se sublima, se excede. En obras como *Adán y Eva* (2019) o *De animales a dioses* (2018-19), así como en muchos otros trabajos de la artista, será una suerte de delirio extático que no anda lejos de la tradición del realismo español del citado Sánchez Cotán o Antonio de Pereda, que han buscado lo desposeído y lo descarnado. La vida en una especie de duelo.

En el CAAC la pintura de Ana Barriga se disimula y se pliega en unas salas con personalidad propia, aunque se camufla por contradicción. Podríamos calificar estas pinturas como una suerte de contra-memoria, donde el impulso, el conocimiento, la investigación, el respeto, la irreverencia y otras muchas actitudes conviven y se fragmentan en la pintura. Es una pintura en descenso. Un teatro interior. Una pintura torturadora y torturada. Impenetrable en su ritmo, en su condición deconstructiva. Pero la de Ana Barriga no es una pintura oscura como la de nuestra tradición realista, muy al contrario, es una pintura donde dominan los brillos, los colores, la luz. Lo erótico no se esconde en la tiniebla, aunque sí en el primer plano de lo profanado. Porque la artista acaba siempre entronizando sus objetos como el hombre religioso acaba siempre abrazando su calavera.

Conviene significar que las obras de esta exposición no solo fueron creadas ex profeso para ella, sino que podemos considerarlas *site-specific*, una vez que se adaptan al contenedor donde serán expuestas no solo en sus dimensiones sino también en su temática. Así, el Refectorio y la Capilla de la Magdalena del antiguo Monasterio de la Cartuja están doblemente presentes en su condición religiosa -una fe que la artista profesa por el acto de crear- pero también en relación con la cerámica -que acompaña su trabajo como principal materia prima de sus modelos-. Aun así, la pintura de Ana Barriga es una suerte de

confesión serendípica que se fundamenta en el proceso de pintar. Siempre hay un resquicio por donde puede colarse el hallazgo, el azar capaz de desviar para completar una pintura. Como dirá María Zambrano, la confesión es el lenguaje de alguien que no ha borrado su condición de sujeto. No son sus sentimientos ni sus anhelos, ni sus esperanzas, sino un acto en el que el sujeto se revela a sí mismo, por horror de ser a medias y en confusión.

Esa inclinación por la riqueza del significado más que por su claridad es algo que encontramos en algunas de las afinidades electivas de la artista, como Francisco de Goya o, más contemporáneamente, John Baldessari. Curiosamente, este último ama las pinturas negras de Goya y llegó a pasar muchas horas en las salas que el Prado dedica a estas. El equilibrio inestable de algunas pinturas de Goya es llevado por Baldessari hacia el pop, apropiándose de imágenes para dislocarlas y buscar sus diversas lecturas. Lo mismo sucede en la obra de Ana Barriga, que como este suma una visión interior a la lectura de superficie. Lo obvio se muestra, pero se pliega. Es una visión surrealista como la que Baldessari toma de Buñuel, tornando violento el espacio y permitiendo que el detalle produzca una ambigüedad. Como sucede en la pintura de Ana Barriga, la obliteración del contexto torna elástico y elíptico el significado, por más que sus títulos nos permitan dirigir nuestra mirada hacia alguna de sus caras.

En la exposición *De animales a dioses*, se nos invita a escuchar las resonancias de los motivos y objetos que se pintan, pero también de su arquitectura. Como en Beckett, la cuestión no es decir, sino mostrar. Algo así como ese mundo barroco que define Deleuze, que no es un arte de las estructuras sino de las texturas, una proliferación de pliegues y fractales, un mundo de capturas más que de clausuras. La recepción nunca es definitiva. La realidad se secuencia y la pintura construye una espacialidad propia que tiene mucho que ver con la idea de *injeritar* de la que habla Jacques Derrida, que señala que un texto no es un texto si no esconde a la primera mirada,

al primer llegado, la ley de su composición y la regla de su juego. Para Derrida la ley y la regla no se cobijan en la inaccesibilidad de un secreto, sencillamente no se entregan. Derrida habla de una tela que envuelve la tela, de la imposibilidad de deshacerla. Añadir no es sino dar a leer. También habla de la temporalización, y del espaciamento. Lo propuesto por Ana Barriga está dentro y fuera del cuadro, es un despliegue de tiempos acorde a una tradición pictórica donde el contexto se ha convertido en contenido. Lo advertimos en la obra *De animales a dioses*, que da título a la exposición. En cierto modo, podríamos entender esta como un ejercicio de elipsis, espacial y temporal. Y como toda interferencia o diseminación, la elipsis parte del fragmento. Es, por tanto, una interrupción de la realidad misma, de su tiempo, de su espacio. Pero el quiebro no es necesariamente ruptura de su continuidad. Sería más esa necesidad contemporánea de accidentar, de transformar en fragmento y este en paisaje arquitectónico, barroco y majestuoso. Lo señalaba Adorno en su *Teoría estética*: la más exigente de las artes tiende a superar la forma como totalidad y llega a lo fragmentario. Como si el acontecimiento únicamente tuviera lugar en la accidentalidad.

De animales a dioses es un retrato múltiple de siete cabezas. Si la pintura de Ana Barriga es una representación de una serie de representaciones, este cuadro es un enigmático juego de matrioshkas. Cada cabeza que se abre nos muestra distintas fuerzas hasta llegar a la calavera en su extremo, a la muerte. Figuras que encierran otras figuras. Personalidades que se pliegan. Bodegones que han sido dispuestos para intrigar todavía más. Mientras el tiempo pasa el otro tiempo, el de la representación, se torna elástico. Efectivamente, se trata de tensar, depurar y temperar una serie de redundancias cotidianas y de tradición histórica. Detrás de todo ello intuimos un espacio propio, que convive con el acto de pintar, pero nos es imposible escrutar ese secretismo aún cuando en su pintura lo tenemos delante de nuestros ojos. Porque no hay nada más cegador que un primer plano y nada más cruel que la voluntad de un Dios.

De animales a dioses son en realidad diez piezas que funcionan a modo de retablo. Mirando la obra, vemos la espesura de su discurso y lo denso y serio de su pintura, que técnicamente es descrita por la propia autora con afinada precisión: “Técnicamente, consta de diez piezas, pensadas para ser dispuestas a modo de retablo, lo que acentúa su carácter religioso, junto con el uso de la simetría, símbolo de la divinidad. Está realizada en óleo, esmalte, rotulador y spray. El óleo resulta casi cárnico, una materia desagradable y opaca, sin veladuras, con el fin de que cada pincelada sea rotunda y decisiva. Mezclarlo con esmalte, más industrial y artificial, me acerca al equilibrio y refleja lo que somos, cuerpo y espíritu, lo tangible y la espiritualidad. El rotulador, a su vez, me permite plantear un dibujo que da volumen, y el spray, es como un acto vandálico hacia mi propia pintura y la imagen en sí, porta a la imagen de diferentes significados”.

Efectivamente, si pensamos en la resolución formal de las pinturas de Ana Barriga advertimos que hay algo de destructivo. Un desorden que me lleva a Caravaggio, quien seguramente ha sido el primero en aprehender la realidad más cruda, huyendo de la nobleza de los temas, pero también de la forma. Su realismo era el exceso, seguramente en paralelo a su propia vida, turbulenta y corta. De ahí que artistas como Poussin lo señalaran como capaz de destruir la pintura. Lo afirmaban pensando en cómo deconstruía sus principios clásicos, destilando su condición de lenguaje en discurso. En Caravaggio ya podemos hablar de la pintura como idea, como cuestionamiento de sí misma. Porque Caravaggio enfatizaba y exaltaba los gestos, dramatizaba las luces, humanizaba los escenarios y, en definitiva, robaba todo el *decorum* que la tradición académica clásica anhelaba. La pintura de Ana Barriga es mucho más brillante y colorida, pero en ella, donde todo se acumula, es verdad que, aunque nada resulta ajeno a nuestra mirada, el significado siempre se encripta. Los títulos permiten seguir alguna pista, pero no dejan llegar a la exégesis de lo que nos está contando, seguramente porque convoca también lo incongruente, lo discordante. El

orden es interno, insistamos en ello. Porque Ana Barriga pinta la sensación, la heterotopía, el desdoblamiento. Como señalará Merleau-Ponty, “la pintura jamás celebra otro enigma que el de la visibilidad”.

Pienso en un pequeño dibujo que Roy Lichtenstein realiza el año de su muerte y se titula *Estudio para la Capilla de la Eucaristía* (1997). Sería interesante poder observar la reacción de Leonardo da Vinci ante un dibujo como este. Con la sencillez minimalista de unos simples trazos a lápiz, se despliega el mismo espacio en perspectiva de la obra renacentista de Leonardo da Vinci, y sin embargo, no hay figuras, ni Jesucristo ni los apóstoles. La solemnidad de la escena clásica se ha reducido a una viñeta de cómic donde el misterio de la sangre y el vino, del pan y la carne, se representa mediante una onomatopéyica explosión de luz. Leonardo se sorprendería seguro por la transformación a la que ha sido sometida su imagen y se preguntaría por los conceptos artísticos que, siglos después, también le habían hecho crecer el bigote a su *Mona Lisa*. Pero esta profanación solo es posible en una reproducción. Para evitar las tentativas sobre el cuadro real se ha ideado hace años un dispositivo blindado en la Sala de los Estados del Louvre. Encerrado como reliquia, las hordas de turistas se afanan en llevarse algo del tesoro, aunque únicamente sea la fotografía que otorgue testimonio de que han estado delante del cuadro, del ‘auténtico’. Pero en los años 90, cuando todavía no se había normalizado las cámaras digitales ni, por supuesto, nuestros inteligentes teléfonos móviles, *La Gioconda* era el fondo de un incesante parpadeo de luces que se reflejaban contra el cristal protector. Los *flashes* de las cámaras de fotos se disparaban y al revelar el carrete se sucumbía a la evidencia de que la *Mona Lisa* había quedado oculta detrás de los reflejos de luz sobre el cristal blindado.

Valga este destello imaginario para introducir lo que, entiendo, ha sido una de las grandes ‘explosiones’ de la historia de la pintura contemporánea, la irrupción en escena de Roy Lichtenstein, clave para entender hoy trabajos

como los de la artista Ana Barriga. Basta pensar cómo la autoridad de la pintura abstracta de Pollock o Rothko pesaba demasiado para las nuevas generaciones de pintores, que o bien se condenaban a un papel secundario destilando opciones parecidas, o volvían a revivir retazos de realidad a lo De Kooning, o rechazaban con contundencia la situación. Antes de Lichtenstein, Jasper Johns abrió el camino con sus banderas y dianas, llevando lo familiar, el objeto, otra vez al marco de lo pictórico.

Lichtenstein, como buen artista pop, piensa el arte y la posición y actitud del artista. Ciertamente es que existe un ejercicio consciente del arte por el arte, aunque implicándolo de nuevo con la realidad, experimentando hasta qué punto este aún posee la capacidad de relacionarse, de hablar sobre cualquier cosa, incluso sobre ese motivo hasta entonces inédito para el arte: lo comercial. Seguramente por eso Rosenblum, ya en el año 1963, comparaba la posición de Lichtenstein con la de Courbet. Ambos fueron capaces de incluir contenidos vulgares ante la seriedad y severidad del arte del momento. Ha pasado mucho tiempo de todo ello, pero la idea de Ana Barriga de utilizar objetos de su entorno, ya sean estos juguetes o cerámicas, en cualquier caso vulgares ornamentaciones de breve caducidad, y proyectarlos desde un tipo de pintura capaz de acoger lo lúdico y lo irónico, e incluso lo sarcástico, no dista de aquel exceso de fealdad por el que se acusaba a Courbet o a Lichtenstein, que no solo procuraba su contenido sino también un estilo popular capaz de plantar cara a los manierismos de la entonces dominante pintura abstracta.

No podemos olvidar que durante los años 50 casi se podía colgar cualquier cosa en una pared, cuando Lichtenstein aparece con cuadros con el pato Donald o el ratón Mickey, procurando la vulgaridad de lo vulgar, el realismo de la cultura de masas. Exactamente igual que buscará Koons ya en la posmodernidad. Lichtenstein fue quien de ampliar y monumentalizar las más pequeñas viñetas del cómic hasta transformar en arte lo que no era pensado como tal. Por eso nunca

rechazó la etiqueta 'pop', como sí hicieron muchos de sus compañeros. Entre tanto, a partir de la congelación de un 'brochazo', del gesto de pintar, consiguió conformar un avance muy importante para el futuro de la pintura, ya que estos son pura imagen, representaciones de sí mismos. Procesualmente, eran primero ejecutados directamente a pequeña escala, fotografiados y posteriormente ampliados, dibujados y pintados. Toda la espontaneidad asociada al mismo se subvierte en un proceso indirecto, frío y calculado, como el de Ana Barriga, aunque a veces, la actitud bonita y golfa -como definirá hace años Patricia Bueno la obra de la artista- nos puede hacer creer lo contrario, porque el azar, la serendipia, siempre está ahí.

Lichtenstein pintará batidos de helado, perritos calientes, esponjas, neumáticos, flores, bobinas de lana... Son objetos deshumanizados, mecanizados al modo de un Léger, como si una pátina publicitaria aplanara todo el vigor cromático y la textura propia del expresionismo. En Lichtenstein los objetos nunca interactúan con los fondos, simplemente gravitan en el espacio obviando así cualquier atisbo narrativo. En palabras de Rosenblum, de las múltiples posibilidades que ofrece la ilustración comercial ha seleccionado aquellos mecanismos que disminuyen al máximo el relieve pictórico. Y aquí sí que defiere la obra de Ana Barriga, interesada en el peso y la materialidad de los objetos. Por eso, además de utilizar la fotografía, valiéndose de esa nunca inocente trasposición de la imagen en pintura, la artista mantiene el objeto a su lado, conviviendo muy directamente con sus anomalías, con sus verdaderas proporciones, con su entidad. Es así como se proyecta el poder latente de ese objeto y esa idea de la pintura como medio de expresión retardado que tan buenos resultados ha dejado a partir de trabajos como los de Gerhard Richter o Luc Tuymans. Es la lentitud de ese proceso y los diferentes modos de ver esos objetos lo que permite enfatizar los efectos y sofisticar el encuadre. Es ahí donde las razones semejan escaparse para el espectador, que se desubica, abriéndose a la imaginación y al abismo de una colorida deconstrucción especular, siempre difusa, distorsionada.

Es en este sentido que la de Ana Barriga es una pintura realista. Es la realidad de la reproducción misma. Poco importa si su versión de un objeto es más o menos realista respecto al objeto original, porque esa realidad mimética ya ha sido neutralizada durante el proceso de reproducción que le inspirará posteriormente. Como señaló Luis Gordillo a propósito de la artista, las suyas son "claramente pinturas, pinturas muy pintadas, pero los personajes u objetos pintados demuestran esa vocación objetual, ese deseo de ser más que objetos planos, de ser bultos en el espacio, de pasar de las dos a las tres dimensiones". Lo dice un artista que ha insistido, como pocos, en perseguir la imagen sin preocuparse de aparentar ser moderno. Creo que es algo que comparte con Ana Barriga, que también trata de violentar la imagen, de excederla, de desbordarla, en definitiva, de insistir en ella para exprimir sus posibilidades, aunque ella no se mueva en un terreno tan movedizo como la abstracción.

Así, en una entrevista reciente, cuestionada por su propia obra, la artista respondió lo siguiente: "Recojo los mejores desechos de la sociedad, les doy terapia de grupo, los reeduco, los aseo, les envío a colegios de pago y cuando creo que ya están preparados para volver a la vida real, los pinto y viene alguien y me hace pintadas con spray, así son las cosas". Más allá del humor que sobrevuela estas ideas, entiendo muy significativa esa idea de asear lo desechado, de retocar lo que más tarde será otra vez subvertido o atacado. Resulta especialmente atractivo cómo en ese ejercicio de la pintura consigue revelar el aspecto misterioso de los objetos. Es precisamente su aparente falta de sustancia lo que le permite auscultar una suerte de contemporaneidad innata en ellos. Es el hecho de mirar el objeto con ojos contemporáneos lo que le lleva a aprehender un pasado que se desvenda en una forma inédita, con sus reflejos, con su peso, con sus invisibilidades, con sus texturas.

Creo que las pinturas de Ana Barriga también comparten con artistas como Gordillo el hecho de funcionar como una suerte de

rompecabezas. La imagen siempre será la imagen y el pliegue de su visión, su desdoblamiento. Máxime en *De animales a dioses*, que presenta una serie de juegos exagerados y acciones iconoclastas. La obra, de 12.35 x 3.8 metros, se desdobra y desencaja desde el humor, como un grito de gran escala. La imagen se despliega hasta conformar un mapa de múltiples caras, como un denso acordeón, pleno de trampas y trampantojos.

En la pintura de Ana Barriga, como en la de Luis Gordillo, la sensación se pone al servicio de la vibración. Los colores se golpean entre sí y las relaciones abrazan la contradicción. Es así como nuestra mirada de espectadores ha de ponerse a trabajar. Debemos tomar lugar en el accidente. Porque el motivo se desborda del mismo modo que se densifica la superficie. Luis Gordillo caracterizó esa densidad de la pintura de Ana Barriga como erótica y comestible, al tiempo que encuentra en la pulsión de sus rosas una condición animal, carnívora. Como la citada violencia sacrificial de los maestros de la pintura realista española citados al comienzo del texto, pero también con esa sensación baconiana que tan bien ha descrito Deleuze, donde la tarea de la pintura se define como el intento de hacer visibles fuerzas que no lo son. Para Deleuze, lo que la pintura de Bacon constituye es una zona de indiscernibilidad entre el hombre y el animal, y en ese devenir todo el cuerpo tiende a escaparse y la figura tiende a juntarse con la estructura material.

Esta manera de convocar la extremosidad, la doblez o la fisura, nos conduce al barroco. Las imágenes de las obras de Ana Barriga devienen un campo de batalla, casi salvaje, con superposiciones y perspectivas distorsionadas, juegos de escala, tensiones, quiebros... Algo así como si se tratase de darle la vuelta a las cosas y todo funcionase en un estado de tránsito. El imaginario de Ana Barriga no es de líneas rectas y en el caso de obras como las presentadas ahora para el CAAC esa sensación de combate y expansión de una pintura capaz de desestructurar el sentido de las cosas es todavía mayor.

Se advierte en *Adán y Eva*, dos figuras sin rostro que únicamente podemos diferenciar por las pistas que la artista ofrece sobre su sexo. Ana Barriga ha incidido en cómo su irrealidad transcurre entre el cuerpo del perro y el del cerdo, pero que sin embargo esa obra nos habla de la condición humana. Lo simbólico emerge, desde el perro noble, capaz de domesticar al hombre hasta la negatividad del cerdo, si nos atenemos a lo que nos dice el Evangelio. En esta obra se impone lo totémico, la divinidad arcaica, lo sagrado. Mientras, el aire precolombino o del mundo egipcio emerge del amarillo fondo mural. La obra de Ana Barriga es fiel a un temprano compromiso con la sensación de lo tridimensional. Es esa suerte de ebanistería la que barniza todo el conjunto de objetos banales que se amontonan en su estudio dispuestos a saltar a la palestra de la pintura.

Pienso en el David Salle de hace unas décadas, que se apropiaba de imágenes que procedían de fuentes tan diversas como la pornografía, el mundo de la decoración, la publicidad o la historia del arte, para generar un ensamblaje de diversas referencias culturales, a menudo sobreponiendo imágenes que acaban por deconstruir el cuadro. Salle ingenia un universo en donde los contextos originales de las imágenes y estilos se diluyen como recuerdos lejanos; las convenciones narrativas son así neutralizadas y subvertidas. Como espectadores de la obra de Ana Barriga, en esta ocasión no parece que podamos situarnos ante una escena real, tal y como es habitual en la artista. Aquí todo es mentira. Se enfatiza con la técnica, a partir de un esmalte que proyecta artificialidad. La presentación de la escena también resulta teatralizada, extremando el primer plano de los objetos, que al ampliarse tornan mucho más profundos sus respectivos escenarios. Es un recurso también recurrido por algunos de los mejores diseñadores gráficos de la historia, en línea con la senda abierta por Aleksander Rodchenko con sus collages o algo más tarde por Herbert Matter. Los juegos de escala siempre han servido para evidenciar la trampa y para llamar la atención, en este caso sobre una supuesta igualdad que acaba siendo difuminada por tan llamativo paisaje.

En la pintura de Ana Barriga el espacio se invade o profana y los objetos se deslizan hacia el afuera. Por eso su pintura casi siempre nos desorienta. Porque Ana Barriga convoca el

placer de la distorsión y la perversión, y por si fuera poco ataca las escenas con traviesas pintadas para recordarnos continuamente que sin crueldad no hay fiesta.