

El espacio velado

[Consideraciones sobre la pintura de Pipo Hernández]

Por Fernando Castro Flores

Frente a una mentalidad que injusticia a la pintura por su inactualidad podría considerarse que es propiamente esa condición "intempestiva" la que puede ofrecer, elípticamente, ejemplos de libertad: testimonios de sujetos que han sentido la necesidad de continuar a pesar de todo, sin caer en la amnesia y el cinismo, manteniendo abierta la vía del intercambio simbólico. Cuando el arte contemporáneo está entregado al literalismo ya la mezcla "realista" del camp (lo kitsch-banal-divertido) y lo traumático. (en una obscenidad salpimentada con retórica pseudo-psicoanalítica), la sutileza y, sobre todo, la contemplación parecen, radicalmente, excluidas. Y, sin embargo, el deseo de crear un espacio plástico alegórico (esa evocación de lo otro a la que alude el pintor) persiste como una herida que no puede cerrarse. Pipo Hernández, con una maestría técnica evidente, ha desplegado una estrategia pictórica que, lejos del "fundamentalismo" (neo-metafísico, abstracto lírico o meramente mimético de la grandilocuencia de Schnabel), propone un juego muy sutil de espacio, en el que los motivos mínimos (nudos, redes, elementos que parecen fragmentos de cortinajes, etc.) están, manifiestamente, velados. Es importante recordar la consideración de Claude, Lévi-Strauss de que el genio del pintor consiste en unir un conocimiento interno y externo (a mitad de camino siempre entre esquema y la anécdota), "un ser y un devenir; un producir, con un pincel, un objeto que no existe, como objeto y que, sin embargo, sabe crearlo sobre su tela: síntesis exactamente equilibrada de una o de varias estructuras artificiales y naturales y de uno o de varios acontecimientos, naturales y sociales. La emoción estética proviene de esta unión instituida en el seno de una cosa creada por el hombre, y por tanto, también, virtualmente por el espectador, que descubre su posibilidad a través de la obra de arte, entre el orden de la estructura y la orden del "acontecimiento" (1). Pipo Hernández se distancia, de un automatismo de corte expresionista y, por supuesto, de la espesa materialidad del informalismo, para afirmar una pintura que, en cierto sentido, regresa al código greenbergiano, aunque sea con el bagaje mestizo de lo que suele llamarse abstracción redefinida. Recordemos que la aspiración de la modernidad fue, según Clement Greenberg, aspirar a cierta pureza del medio pictórico, repudiando lo tridimensional e ilusorio para radical izar la planitud, una aspiración que ha sido desmantelada por las tendencias contemporáneas que han aceptado toda clase de contaminaciones (2).

Lo que está en cuestión en la modernidad no son, como muchas veces se ha indicado, las imágenes, sino los gestos: muchos se han perdido, otros se han vuelto decididamente patéticos. "El ser del lenguaje -escribe Giorgio Agamben- es como un enorme lapsus de

memoria, como una falta incurable de palabras" (3). El gesto es un puro medio, algo que puede comprenderse como poder de exhibición; en concreto, el gesto de pintar es movimiento cargado de significación, desplazamiento libre que tiene algo de enigma, flecha, camino, indicación, trayecto que coincide con el destino de la mirada. Flusser apunta que el gesto de pintar es un momento de auto-análisis, es decir, de conciencia de sí mismo, en el que entrelazan el tener significado con el dar significado, la posibilidad de cambiar el mundo y el estar ahí para el otro: "el cuadro que ha de pintarse se anticipa en el gesto, y el cuadro pintado viene a ser el gesto fijado y solidificado" (4).

Pienso en los gestos figurativos de la serie de Pipo Hernández titulada, humorísticamente, Yabadabadú (2000), cobrando un protagonismo total en paisajes extraños, llenos de sombras y con un cierto goticismo. La dinámica del sueño (o por ser menos sublimador: los muelles del colchón) atravesaba la escena (post)romántica con una ironía decididamente postmoderna (5). No hay ya nada que cazar, los abismos están vacíos de suicida, el entusiasmo ha dado paso a la estupefacción, en vez de un sujeto localizado en el finis terrae, un close up que hace que todo sea indiferente. Sabemos que el deseo puede abrirse a partir de la indeterminación, de la indecibilidad o incluso de la destinerancia. "Por consiguiente -escribe Derrida-, creo que, lo mismo que la muerte, la indecibilidad, lo que denomino también la "destinerancia", la posibilidad que tiene un gesto de no llegar nunca a su destino, es la condición del movimiento del deseo que, de otro modo, moriría de antemano" (6).

Pipo Hernández consigue, en sus últimos cuadros, sedimentar gestos de distinto tipo, desde los primeros vigorosos a la capa final que dota a la obra de una singular cualidad especular. Sin miedo a lo ornamental, trenza un espacio dinámico e hipnótico que guarda ciertas analogías con aquella actitud pictórica, encarnada entre otros por Philip Taaffe, que iba contra lo heroico-masculino (7). Hay un paso desde la figuración de la naturaleza, penetrada, como he indicado, de lo irónico hasta la abstracción "orgánica" que, en términos de Worringer, permite una potente proyección sentimental (8), esto es, una localización en el lujo (vital) de lo decorativo (9).

Tenemos que retomar 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" (10). Vivimos en el tiempo de la atrofia de la experiencia (extendiéndose el imperio de la amnesia) y, por ello, sufrimos una especie de desgarro epidérmico en el que todo queda reducido a nada. En Más allá del principio del placer, advierte Freud que la conciencia surge en la huella de un recuerdo, esto es, del impulso tan ático y de la degradación de la vivencia, algo que la fotografía sostiene como duplicación de lo real pero también como un teatro de la muerte (11). En la edad de la ruina de la memoria (cuando el vértigo catódico ha

impuesto su hechizo) el tiempo está desmembrado, "de ese desmembramiento surge la presencia de una reminiscencia" (12). Pipo Hernández es consciente de esa desmemoria contemporánea, aunque él no intenta ofrecer narraciones para reconstruir la trama perdida, sino que más bien transforma el lienzo en el lugar de manifestación de un (precario) anudamiento. En una estilística que va más allá del ascetismo minimalista pero que, sin embargo, comporta con los placeres de la serialidad y la fascinación por la retícula (alegoría de la propia práctica de la pintura y del soporte), este creador juega, lúcidamente, con el espectro cromático, mezclando la levedad y lo rítmico. El cuadro es un espléndido territorio de veladuras, espacios sugeridos y destellos, una piel densa. Contemplando esas obras surge la necesidad de acercarse a la mano, acariciar el lienzo para comprender qué pasa ahí, como si pudiéramos sentir un latido. Queremos tocar la interrupción del sentido (13), pero finalmente el cuadro, prodigio del artificio, nos devuelve al afuera radical.

El cuadro no es otra cosa que un resto poético, esto es, metafóricamente, un velo, en el que se instaura una captura imaginaria del deseo (descenso al plano imaginario del ritmo temario sujeto-objeto-más allá, esencial en la constitución de la relación simbólica); el recuerdo mínimo planteado en el cuadro no es simplemente una instantánea, es una interrupción de la historia, "un momento en el cual se detiene y se fija, y al mismo tiempo indica la continuación de su movimiento más allá del velo" (14). No hay un secreto, lo que consideramos "profundo" es saber de la piel, el "sujeto" que Pipo Hernández muestra es la tensión de la pintura, aunque, indudablemente, en ese territorio la mirada del otro se proyecta o, mejor, encuentra un reflejo (15). Si en las obras del 2000 el paisaje estaba casi velado por las nubes (16), metáforas de lo irrepresentable, en los cuadros recientes el espacio es una mezcla de laberinto y nudo. Recuerdo aquel nudo borromeo que obsesionara a Lacan que, finalmente, quería, con la mente casi deshinchada, transmitir algo en lo tocante a lo que se escribe: "Lo que se escribe, en suma, ¿qué podrá ser? Las condiciones del goce. Y lo que se cuenta, ¿qué podrá ser? Los residuos del goce" (17). La pintura como sedimentación hermética de gestos y pasiones, rompe, fácilmente, las fronteras entre lo abstracto y lo figurativo, buscando, como ha señalado Richter, la imagen tenga impacto o sea capaz de crear un clima emocional, una situación que va de la nostalgia a la esperanza (18). En una época glacial, bautizada por la Gran Demolición, la actitud contemplativa parece, ciertamente, anacrónica, y, sin embargo, sigue siendo urgente la pausa, el desafío de esa realidad vertical que ya no es ventana, sino territorio enigmático (pleno de metáforas). "Todo lo que la pintura moderna puede decirnos es qué hay detrás del rostro que nos mira, y este algo es muy semejante a la nada" (19).

1. Claude Lévi-Strauss: El pensamiento salvaje, Ed Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 48.

2. "La pureza del medio había dejado de ser un imperativo crítico" (Arthur C. Danto:

"Lo puro, lo impuro y lo no puro. La pintura tras la modernidad" en Nuevas abstracciones, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 19).

3. Giorgio Agamben: "Teoría del gesto" en La modernidad como estética, Ed. Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, 1993, p. 106

4. Vilém Flusser: Los gestos, fenomenología y comunicación, Ed. Herder, Barcelona, 1994, p. 96.

5. "Ironía, juego metalingüístico, enunciación al cuadrado. De manera que si, con la moderna, no comprender el juego es rehusar a él, con la postmoderna, se puede no comprender el juego y tomar las cosas en serio. Ésta es la cualidad (el riesgo) de la ironía. Siempre hay gente que toma en serio el discurso irónico" (Umberto Eco: Apostillas al "Nombre de la rosa ", Ed. Lumen. Barcelona, 1988, p. 78). "En la fórmula contemporánea que enfrenta el conocer al reconocer, percibimos la pintura romántica de Friedrich en estos cuadros de Pipó Hernández, como reconocemos las marcas de las cosas, la proyección de los objetos. Vivimos rodeados por objetos que si tuvieron una historia la han desgastado para ser sometidos a constantes contextualizaciones y descontextualizaciones. Los cuadros se convierten en cosas y las cosas en cuadros. Esto desemboca en una actitud irónica frente a los hechos, conceptos heredados del Pop. En el análisis sutilmente perverso de Hernández la recogida y preservación de un auténtico ámbito de identidad no puede ser natural ni inocente" (Gopi Sadarangani: texto en Pipó Hernández Rivero. Yabadabadú, Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria, 2000).

6. Jacques Derrida: ¡Palabra! Instantáneas filosóficas, Ed. Trotta, Madrid, 2001, p. 42.

7. "La actitud abierta pero consciente de Taafe ante la decoración -la plaga del formalismo de la modernidad- la describe como "plural, totalmente antiautoritaria, sin exaltar abiertamente lo heroico o lo masculino". Taafe ha dicho también que "Ios pintores son en realidad los mejores filósofos de la cultura de masas... lo suyo es más una función crítica que de entretenimiento"" (Brandon Taylor: Arte Hoy, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 69).

8. Cfr. W. Worringer: Abstracción y naturaleza, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1997, pp. 69-71.

9. "En atlos recientes, cuando se trata de dar capacidad de recepción a la propia obra, de encontrar una vía de entendimiento con el público, de establecer un lenguaje del arte comunicable, entre los jóvenes pintores de más importancia parece natural representar formas y colores ante todo de modo decorativo" (Robert Fleck: "El momento decorativo" en De coraz(i)ón, Tecla Sala, L'Hospitalet, 1999, p. 35).

10. John Berger: Algunos pasos hacia una teoría de lo visible, Ed. Ardora, Madrid, 1997, p. 39.

11. "Lo que las fotografías intentan prohibir mediante su mera acumulación es el recuerdo de la muerte, que es parte integrante de cada imagen de la memoria" (Benjamín H. D. Buchloh: "El Atlas de Gerhard Richter: el archivo anómico" en Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del

Atlas, Libres de Recerca, MACBA, 1999, p. 147).

12. Eugenio Trías: La memoria perdida de la cosas, Ed. Mondadori, Madrid, 1988, p. 120.

13. Jean-Luc Nancy: Corpus, Ed. Arena, Madrid, 2003, p. 97.

14. Jacques Lacan: "La función del velo" en La Relación de Objeto. El Seminario 4, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1994, p. 159.

15. "Pipo Hernández nos aparta de lo obvio y, al desplazar la atención del elemento icónico al sujeto mismo, nos vemos obligados a improvisar una identificación con algo a partir de lo cual reinventamos una emoción inequívocamente privada y múltiple a la vez: nosotros mismos" (Gopi Sadarangani: texto en Pipo Hernández Rivero, Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria, 2000).

16. "Desde el Medioevo hasta el siglo XIX, la nube es un objeto recurrente pero con funciones variables, un instrumento que es un poco menos que un motivo y un poco más que un grato. En su origen sirve (casi como la simulación escénica en el teatro) para introducir lo sagrado en lo profano (o sea para manifestar las apariciones, la ascensión de Cristo, las visiones místicas y demás); en síntesis, sirve para justificar la inserción de un plano metafísico en un plano físico sin poner en duda la estructuración de este último. Su papel es bastante más ambiguo en el Renacimiento, porque la regulación del cuadro está asegurada por la perspectiva. La nube sirve, más bien, para indicar inferencialmente lo irrepresentable, es decir, el infinito" (Ornar Calabrese: El lenguaje del arte, Ed. Paidós, Barcelona, 1997, p. 238).

17. Jacques Lacan: El Seminario 20. Aun, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1989, p. 157.

18. "La nostalgia de una calidad perdida, de un mundo mejor, de lo que sería lo contrario de la miseria y la falta de perspectivas. [...] Podría hablar también de redención. O de esperanza, de la esperanza en que la pintura pueda, a pesar de todo, producir un impacto" (Benjamín H. D. Buchloh: "Conversaciones con Gerhard Richter" en Gerhard Richter, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, p. 40).

19. Leopoldo María Panero: "El arte como homenaje a la ruina" en Y la luz no es nuestra, Ed. Libertarias/Prodhufo, Madrid, 1993, p. 152.