

Se necesita de la penumbra para verlos. La luz potente los mata. Es más, su contemplación incluso requiere una distancia. Cuanto más te acercas es peor. Menos se ve. Contra toda lógica visual, más que favorecer el punto de vista del espectador, los cuadros de Vicky Herreros tienden a entorpecer la mirada, a confundir su perspectiva o a forzarla a un aprendizaje que le resulta odioso. El ojo apenas alcanza a distinguir lo que el cuadro presenta. Su tenue condición, su levedad le lleva incluso a absorber las sombras de su entorno. A veces la sombra que está en el cuadro sólo con dificultad se distingue de la sombra que sobre el propio cuadro azarosamente se proyecta. Pier Aldo Rovatti desarrolló esta idea de la penumbra como condición de la posibilidad del saber [1]. También Derrida ha desarrollado una idea semejante a partir de algunas teorías de Paul de Man [2]. Parece como si también la filosofía contemporánea quisiese desarrollar una lógica de la visibilidad reducida. Una especie de lógica de la ceguera. Los cuadros de Vicky Herreros no sólo trabajan deliberadamente el mundo de las sombras. No son esquigrafías. En rigor podrían ser fotografías o impresiones de la luz sobre el lienzo, de no ser porque sus cuadros se remiten escrupulosamente al lenguaje de la pintura. En ellos está en primer lugar la representación del espacio. "Represento espacios –afirma la artista-. Espacios que para mí son sensaciones más que otra cosa". La pintura representa el espacio como una perspectiva. La ilusión de la profundidad se crea mediante el ángulo visual y el volumen se recrea sobre las sombras. Dos son fundamentalmente los espacios que su pintura representa: una especie de ventanales proyectados sobre el suelo, que son tanto figuración de la luz como de las sombras; y una engañosa imagen perspectivista, que lo mismo aparece a la mirada como esfera, con su volumen, o como hueco e imagen del vacío.

La pintura clásica recreaba incluso la profundidad a través de las veladuras. De Velázquez se decía que mediante ellas "pintaba el aire". Vicky Herreros opta por velar directamente el cuadro. Con sus velos dificulta la visión a la vez que permite la mirada. Al igual que el visillo, o al igual que los velos que antiguamente utilizaban las mujeres, sus veladuras difuminan, dulcifican, permiten ver a la vez que ser visto. Pero obligan a la mirada a intuir, a traspasar el velo, más allá de la mirada misma.

El velo entonces posibilita la visión a la vez que la entorpece, vela en tanto revela y devela. Plinio el Viejo nos cuenta una competición entre Zeuxis y Parrasio, en la que Zeuxis "presento unas uvas pintadas con tanto acierto, que unos pájaros se habían acercado volando a la escena, y aquel presentó una tela pintada con tanto realismo que Zeuxis, henchido de orgullo por el juicio de los pájaros, se apresuró al fin a quitar la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vergüenza, concedió la palma a su rival, porque el había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él que era artista" [3]. El tema del velo es entonces míticamente desde el principio el tema general de la pintura, no sólo por la relación que ésta mantiene con el lienzo, sino también por su equívoca relación con la visión. El velo pintado hace invisible incluso lo directamente visible, que sólo se alcanza a contemplar como velo. El espectador desprevenido se acerca igualmente a los cuadros de Vicky Herreros con la misma inquietante pregunta, ¿dónde está la pintura?, cuando la pintura misma se le presenta en forma de veladura.

Hay entonces en la obra de Vicky Herreros una especie de anestesia visual. La estética misma deja de pertenecer al ámbito de los sentidos y profundiza desde el reino de lo que se ve, hacia la densidad de lo que no se ve. El proceso es sencillo: lo imperceptible o lo poco perceptible despierta la atención hasta ampliar el campo

mismo de la percepción. "Me gusta lo que no se ve –dice Vicky Herreros-. Precisamente esos cuadros que se ven tan poco son los que más me gustan. Yo no sé ya si los veo con la cabeza más que con los ojos". Hay aquí un proceso semejante al del yoga y al de la contemplación espiritual interior.

La pintora exige entonces a la pintura que deje de ser un juego de meras sensaciones visuales, para pasar a ser un juego de emociones y sentimientos. El reino de lo sensible se amplifica. La percepción sensorial se agota, pero se abre otro tipo de percepción. "Tiene más que ver con el camino de la emoción que con el de la razón" -afirma la artista-. Sin embargo no por ellos es la suya una pintura pasional o sentimental, que se deje por esa emoción interior que busca. Por el contrario hay en ella una aproximación sistemática a esa visión. El boceto es desarrollado a partir de pruebas repetidas y constantes, hasta que el cuadro resulta. El propio proceso de producción material del cuadro parece incluso contradictorio con esa búsqueda de una emoción interior. La pintora difumina sus lienzos con un aerógrafo, que se persigue conectado a un potente compresor industrial. Sólo un acercamiento sistemático a esa visión interior permitiría un trabajo semejante. Su constancia obtiene fruto. La pintura permite entonces finalmente ver más allá de los límites de lo visible.

---

1 Pier Aldo Rovatti, Como la luz tenue. Metáfora y saber, Gedisa, Barcelona, 1990.

2 DERRIDA, Jaques, Mémoires d'aveugle (L'autoportrait et autres ruines), Catálogo de la Exposición presentada en el Museo del Louvre del 26 de oct. De 1990 al 21 de enero de 1991, Reunión des Musées Nationaux, París, 1990.

3 Plinio, Textos de Historia del arte, Ed. de Esperanza Torrego, Visor, La balsa de la Medusa, Madrid, 1987. p.93.