

PINTURAS DE VICKY HERREROS

Las pinturas que durante los dos últimos años ha realizado Vicky Herreros suponen una investigación acerca del interior mismo del cuadro. Ya en las cajas de la serie que tituló *No te acuerdes*, expuesta en esta misma galería en 1997, una rejilla separada de la tabla pintada creaba un espacio intermedio que modificaba la percepción de lo pintado. Eran obras con una luz líquida, que animaba estructuras no fácilmente perceptibles. Había que acercarse o alejarse de la obra para verla bien y, en ese tránsito, la percepción cambiaba. En algún caso la imagen establecía un aparente desenfoque, provocando una inquietud en el espectador que, por un lado, se haría consciente de ese desajuste, como antes las obras de Richter y, por otro, confrontaría la regularidad de su estructura con la imposibilidad de percibirla con nitidez.

Las obras que ahora muestra utilizan otro recurso, la superposición de diferentes telas en el cuadro. La artista grapa al bastidor una primera, habitualmente con un patrón geométrico, que suele ser una retícula, y le superpone una o dos telas de fina seda, de las cuales una [o las dos] puede estar pintada, en un tono que va del blanco al gris oscuro. Al principio aparecían en estas obras lejanas reminiscencias de la naturaleza, severamente abstraídas en una rigurosa depuración de lo que podría superponerse como sentimiento de lo sublime. En seguida dejaron lugar a una suspensión de la imagen, a través de una estructura de franjas horizontales o verticales, sutilmente animadas por la transparencia de la retícula del fondo. A menudo esta primera tela se fija de modo que las horizontales se comben ligeramente, de manera que hay un movimiento implícito, por así decir, en la percepción de la imagen. La decantación extrema de la imagen y su anicónica simplicidad traen a la memoria la fértil tradición del posminimalismo pero el ilusionismo y la ambigüedad que favorece la superposición de las telas abren otra perspectiva para estas obras.

Así, la introducción de un espesor virtual pero también físico en el soporte de la pintura da ocasión a que se produzca por parte del espectador una mirada oblicua en un sentido no sólo imaginario, sino literal. Al ejercerla, desplazándose ante la obra, cambia la percepción de la imagen, pues ésta depende de la relación entre las superficies. Debido. Igualmente, a esa constitución en capas, al mudar levemente las condiciones de la luz o al orientarse de distinto modo los focos de iluminación, cambian también las imágenes. Su condición refractaria a la fotografía es consecuencia de su vínculo fenomenológico con la experiencia de una mirada concreta en un lugar determinado y en el instante que permite una luz precisa. Esa mirada otorgaría al espacio en el cual se ejerce un grado de libertad ya no preservado en la reproducción fotomecánica utilizada por los catálogos y los medios de masas, para los cuales es ésta, en buena medida, una pintura invisible, como la de Reinhardt. Bien se advierte en la opción que la artista ha elegido para presentar su exposición, en la que propicia, a través de unos dibujos transferidos que algo recuerdan la herencia de Agnes Martín, una percepción más próxima que lo que la fotografía de su obra hubiera permitido.

La disposición en franjas que la artista ha preferido en algunos de estos trabajos es menos deudora de Martín que de Rothko, según muestran la ausencia de nitidez en los bordes, la posibilidad de intercambios entre dos franjas contiguas y cierto sentido de fluidez de la imagen. Su calma silenciosa parece relacionarse mejor, sin embargo, con aquella felicidad como conciencia de perfección de las obras de la primera que con la melancólica desesperanza de las pinturas del segundo. De todas formas no sólo la

peculiaridad ya aludida de los soportes sino también el color gris que la autora emplea y el modo mismo del empleo [acrílico pulverizado], que evita la sensualidad y consistencia del óleo y la pormenorizada concreción de la pincelada, plantean el hecho mismo de la pintura en otro plano, de una fisicidad distinta, menos evidente, y totalmente alejado de los ecos del expresionismo abstracto más reflexivo. El gris claro, a menudo con los matices azulados que produce la trama de la primera tela, hace pensar en una inversión de aquel aforismo de Malcom de Chazal: “la turquesa siembra en pleno mediodía los reflejos del ópalo”. Pero aquí el color o su ausencia va asociado siempre a una luz inmaterial, elemento de carácter más puramente psíquico e independiente de la naturaleza. En esa estética sólo aparentemente mínima, la artista ha abierto un camino que sigue con un empeño tanto más valioso cuanto más radical.

Javier Barón