

### 3 BOLSEIROS DA FUNDACIÓN CAIXA GALICIA

Defendida como lenguaje imperecedero y exclusivo por unos, denostada por otros como territorio agotado, parece que cada vez con más frecuencia la práctica pictórica pasa por un doble enjuiciamiento crítico, a saber, a las objeciones o alabanzas que cada propuesta concreta suscita, se interpone una primera valoración sobre la idoneidad o razón de ser de la pintura (¿PINTURA?), máxime en un contexto, como el cual, enormemente rico y desprejuiciado de prácticas artísticas. Sería por otra parte ingenuo pensar que es este un debate originado en nuestros días; tedioso e improcedente sería también repasar ahora aquellos episodios ya históricos que entorno a la pintura se han sucedido en los últimos cincuenta años. En efecto, ríos de tinta se han vertido con profusión sobre sus crisis y resurgimiento, su validez u obsolencia, en definitiva sobre sus constantes replanteamientos.

Sí es cierto que en esta última década, y en el contexto "alarmista" de los cuestionamientos fin de siglo-milenio, se ha abordado el tema de la pintura y sus posibilidades a través de numerosos ensayos críticos, debates y exposiciones. Sin embargo, al margen de posicionamientos nostálgicos o por la contra de actitudes intransigentes, no es frecuente toparse con visiones –tanto desde la crítica como desde la práctica- tranquilizadoras, o sencillamente intentos por desdramatizar una cuestión cuya problemática no resida en la validación o no de un soporte sino en lo que desde éste, con sus lógicas limitaciones, se quiera proponer; en los mundos más o menos complejos que allí aparecen representados o sugeridos.

Por otro lado, y para no responsabilizar enteramente a la pintura y a los que la practican, podríamos reflexionar por un instante sobre el papel de aquel que la observa. Del receptor que escudriña la obra con mayor o menor criterio, pero sobre todo de su predisposición en el acto de mirar esa superficie pintada. Al hilo de esto, y en concreto sobre la opción de una mirada más pausada y reflexiva, el crítico británico Adrian Searle ha escrito de una manera llana pero contundente: "caminas a su alrededor, delante de ella. Te situas ligeramente a un lado y la miras, le dedicas cierta atención. Te mides a ti mismo frente a ella, calculas su tamaño y, lo que es más, tratas de medir las dimensiones de un espacio que no existe, un espacio que aparece, y desaparece después, y que se anuncia a si mismo nuevamente mientras miras. El pintor a si mismo a pasado largo tiempo ante este objeto, más tiempo mirándolo del que cualquier otro pasará"

Conscientes de el espacio y del tiempo que circula alrededor del cuadro algunos pintores se han ayudado de sutiles recursos para sugerir al espectador una percepción más amplia y compleja de la obra. Así, Michael Biberstein sitúa pequeños objetos –a modo de señales en el suelo- ante algunos de sus lienzos precisamente con el fin de enfatizar la existencia de un espacio mental, que ha sido posiblemente del propio artista a la hora de enfrentarse al cuadro, y que es, sobre todo, el espacio que se brinda al espectador antes de que su mirada se detenga en la superficie plana de la obra y más tarde en la pared desnuda. Intentamos ahora establecer unas pautas nuevas de contemplación ante la obra que nos ocupa.

Se trata de los cuadros creados por la joven artista Almudena Fernández Fariña. Puesto que fijar la mirada sobre una superficie más o menos cuadrangular y adherida al muro no es asunto excesivamente complejo, podríamos concentrarnos por ejemplo en captar la energía desplegada desde dentro de la obra y que sin embargo parece fluir fuera de sus límites físicos de manera vibrante. El complejo entramado de líneas superpuestas, rectas y curvas, dispuestas en múltiples direcciones, que nos hablan simultáneamente del orden y del caos, tanto de lo visible e inmediato como de lo oculto : aquel germen inicial que se nos niega irremisiblemente.

Algunas obras anteriores de la artista insistían, de modo quizás más poético, en el mismo asunto pero se manifestaba aún la voluntad de sugerir un "paisaje" sensual en el cual la escritura palidecía ante una atmósfera predominante. La vacuidad de la palabra que una y otra vez es solapada, borrada del dominio del cuadro, se repite también en alguno de los escasos ensayos tridimensionales llevados a cabo por Almudena Fernández, como en ese libro abierto del cual las letras salen a borbotones, carentes ya de significado alguno. Tan solo mancha.

En sus últimos trabajos, la insistencia por cubrir de forma obsesiva y sin dejar resquicio la superficie del cuadro a través de esa opaca malla de líneas y arabescos, desafía nuestra capacidad perceptiva, puesto que forzosamente hemos de abandonar las pautas establecidas sobre como leer ese espacio imaginario en el cual se sucede el significado final de la obra. Nos situamos ante paisajes energéticos, espacios de pulsión, en donde una cierta lógica operativa interacciona junto a una aplicación emocional e intelectual.

El trabajo de Almudena Fernández Fariña puede interpretarse a la postre como una nueva vía de construcción de la pintura, y una contribución también en la redefinición de ese cajón de sastre especialmente vinculado a ella que es la abstracción, término posiblemente ya inservible para englobar a aquellos que intentan desarrollar una visión compleja y plural por encima del dominio de la complacencia formal.

## **Juan de Nieves**

(Texto de catálogo "3 Bolseiros en artes plásticas da Fundación Caixa Galicia")