

## **ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA**

En los últimos años hemos asistido a un debate ambivalente más en el ámbito internacional que en el español, puesto que el único que ha sido capaz de plantearlo seriamente aquí ha sido el crítico Enrique Juncosa, en su exposición *Nuevas Abstracciones*<sup>1</sup> - que situaba la pintura, de una parte, en la encrucijada de su propia muerte, y de otra, en las rentas prolongadas del formalismo de la modernidad. Y, sin embargo ni lo uno ni lo otro era cierto, pues no sólo la crítica que escenificaba su imagen del tiempo estético, tal como ha sucedido con Zseemann y Celant en las bienales de Lyon y Venecia del 97, sino también la que teorizaba sobre la reformulación de la nueva pintura (Munro Galloway, Saúl Ostow, Yve-Alain Bois, Catherine Millet<sup>2</sup> ...) estaban de acuerdo en que se estaba produciendo una alternativa sumamente interesante que reforzaba la posición de aquella frente al modernismo autoreferencial greenbergiano que sus detractores decían la habían llevado a un campo sin salida. Precisamente la pintura de los noventa, la que algunos asocian a la conciencia postmoderna para desmarcarla de la objetualización formalista, licuada de sentimientos y de otra narratividad que no fuese el color y su planitud, que era lo que sostenía Greenberg, ha reencontrado, o mejor, nunca ha perdido sus posibilidades de ir más allá de la pura visualidad y para demostrarlo ahí estuvieron siempre las "nuevas" abstracciones de Brice Marden o Gerhard Richter, por ejemplo, referentes, desde hace más de treinta años, de una reflexión y de una conceptualización que no desecha la emotividad ni un cierto idealismo<sup>3</sup>. Esta bofetada al sistema de pintura que tanto se esgrimió desde finales de los cincuenta con la *abstracción postpictórica* y ya en los setenta con el *Support-Surface* que teorizó Pleynet, retomaba las posibilidades del gesto emocional o de la mancha abstracta de la mítica generación de Pollock y Rothko. Es ahí donde debemos situar la nueva pintura abstracta que surge con fuerza en los últimos años y es ahí donde adquiere una presencia singular en el trabajo renovador de Almudena Fernández, una de las artistas gallegas y españolas más prometedoras, en cuanto que ha sabido reformular inteligentemente el nuevo papel de lo pictórico en el contexto de una dialéctica que asocia la herencia ineludible de

---

<sup>1</sup> MCA Reina Sofía. Palacio de Velázquez Madrid, 1996

<sup>2</sup> *Art Press*, la prestigiosa revista parisina ha dedicado un especial (núm. 16, 1995) y se han realizado numerosas exposiciones sobre este replanteamiento en Estados Unidos, Alemania y Francia. En Galicia ha sido el CGAC junto con el Consello de Cultura Galega los que se han sumado al debate, en un simposio celebrado en enero de 1995, en Santiago (*El lugar de la pintura en los noventa*, coordinado por que esto escribe)

<sup>3</sup>En su texto introductorio sobre G. Richter ("The Polemics of Paint" . G. Richter: Painting in the Nineties Anthony d'Oflay Galery, Londres, 1995. pág 22) Peter Gidal habla del idealismo y romanticismo refiriéndose al trabajo del pintor alemán.

la modernidad (en las relaciones fondo-figura, planitud-ilusionismo espacial...) a un original mundo de gestos, con una textualidad de signos o marcas de orden ontológico -dado que la conciencia humana refleja este orden<sup>4</sup>-, como diría Jonathan Lasker, uno de los protagonistas del renacer pictórico actual, porque éstas, como las huellas, suelen ser útiles destinados a permitir la comprensión. Es decir, en la relación entre los diferentes significados, enmarcados en este acontecimiento visual de la pintura abstracta que escapa al lenguaje tradicional, en la manera de aplicarlos como huella del sujeto, podremos descubrir no sólo un momento de su existencia, que afirma los sentimientos más profundos del artista, sino también el reflejo de nuestra misma percepción aleatoria que, al fin, nos llevará a las condiciones subjetivas que refuerza su yo. El yo coherente que manifiesta el continuo proceso que evidencia la vida y los deseos del pintor, que no es muy diferente de la reconducción de la subjetividad y de la autorreflexividad de la que nos habla Saúl Ostow, cuando quiere implicar estos conceptos en el corazón de las preocupaciones del que ha asumido la pintura abstracta como lenguaje ideal en los años noventa<sup>5</sup>, alejándose, eso sí, de la imagen historicista o de su simple objetualidad, aunque para ello tenga que acentuar la relación entre la conciencia y la experiencia. Y a través de la metáfora o de cualquier tropo usual del lenguaje, que no es sino el gesto, la grafía de la huella, poder representar la estructura compleja de la realidad, nuestra propia realidad. Que no es ciertamente el camino de la abstracción imposible a la que aludía María Zambrano, si bien para ella un "camino es siempre producto de la abstracción", sino la creencia de que la pintura más novedosa actualmente - y es el caso de Almudena Fernández, como lo es en el ámbito internacional el de modelos como M. Weinstein, B. Frize, T. Winters, I. Davenport, F. Rae, etc. O, el español, J. Uslé, Ch. Pradas, G. Grau o Darío Basso entre otros- ha optado ya por una alternativa que ha redefinido, además de su espacio social y, por tanto, un deseo de comunicación, nuevos campos de experiencia, incidiendo en su materialidad e igualmente en su aproximación al cuerpo como expresión radiográfica de los sentimientos y a la realidad. No le quedaba más remedio a la pintura ante los retos de las nuevas tecnologías y así lo manifiesta otra defensora de su papel en los noventa<sup>6</sup>, la crítica alemana Marie-Luise Syring, codirectora de la Kunsthalle de Düsseldorf, que, por cierto, exhibió una de las exposiciones que atajaban el problema de lo pictórico en la actualidad<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Art Press. Núm. 230. Dic. 1997. París. Entrevista. pág. 23.

<sup>5</sup> "Un ensemble fragmenté. La peinture abstraite après le modernisme". Art Press, 16, cit., pág. 162.

<sup>6</sup> "La peinture au tournant". En Art Press, 16. Cit. pág. 60.

<sup>7</sup> Das Abenteuer der Malerei. Eine Reise in die Bildkunst (La aventura de la pintura. Un viaje al arte pictórico de los noventa), 1995.

Almudena Fernández ha sabido detectar el pulso de una situación que tiene tanto de experiencia vivida como de reflexión acerca de los nuevos comportamientos de la pintura, a fin de vertebrar el equilibrio de esa dualidad que caracteriza hoy lo realmente interesante a la hora de reactualizar cualquier pasado que no ha perdido necesariamente su aura en el presente: el binomio del gesto y de la razón al que asistimos en el frenesí visual de sus cuadros, sometidos a la amplia textualidad de all-over, nos seduce no sólo por una remisión rigurosa a su estructura geométrica, a su cromatismo cálido y a su grafía, definiendo el espacio de la ilusión, sino por su complejidad barroca –lo que en Marden es vacío zenista de interminables caminos hacia una posible identidad, es en ella el frenesí del correlato que fluye huyendo del del vacío – que delata la afirmación emotiva del yo que atraviesa la vida, al que se refería Lasker, que no excluye un sentimiento romántico ni la activación de los recuerdos. Lo meándrico puede reflejar la ineludible presencia del espacio físico y el que habitamos en el laberinto existencial de nuestras preocupaciones o de nuestros deseos, que son los deseos de la artista, sin embargo supera ampliamente la seducción visual para implicarse más allá de la ilusión como marcas de su conciencia, signos lingüísticos que atraviesan su iconografía diluida y aspiran a desentrañar claves y significados del mundo real. Un homenaje a la pintura que nunca muere, a pesar de su agoreros, con las mismas armas de superficie – repetición de elementos más o menos idénticos, sometidos a un proceso de intemporalidad\_ que un día ideó el Reinhardt enigmático, místico y religioso de las “pinturas abstractas”, haciendo una nueva lectura de las *Arts as Art*, lectura que los noventa exigen al margen de la tautología.

## **X. Antón Castro**