



CRÍTICA DE ARTE
JUAN FRANCISCO RUEDA

ALEGORÍA DE LA PINTURA

La interpretación que hace Ivana Vivanco de las descripciones de obras antiguas por Filóstrato le sirve para reflexionar sobre la relación de la pintura con lo verbal y su naturaleza como ejercicio mental



La muestra está formada por diez obras, la mayoría, grandes formatos. :: SUR

'RECOMPOSICIÓN'

Autor: Ivana Vivanco. **La exposición:** 10 obras, siendo 8 de ellas óleo sobre lienzo y las 2 restantes acuarela sobre papel. Algunas de las obras, a su vez, son dipticos y trípticos. Abundan los grandes formatos y todas son piezas recientes.

Lugar: Galería Isabel Hurley, Paseo de Reding, 39 bajo, Málaga. **Fecha:** Hasta el 14 de marzo. **Horario:** De martes a jueves, de 11.00 a 13.30 h. y de 17.30 a 20.30 h.; viernes, de 11.00 a 14.00 h. y de 18.00 a 21.00 h.; y sábados, de 11.00 a 14.00 h.

Ivana Vivanco (Lisboa, Portugal, 1989) desarrolla una alegoría de la pintura. Sus obras versan sobre la condición de la propia disciplina pictórica, la representación y la relación de la pintura con lo verbal. Para ello, la artista recurre a temas y recursos tradicionales en periodos como el Barroco; a saber: la presencia del cuadro dentro del cuadro; de espejos que proyectan reflejos; de lienzos que en ocasiones nos ofrecen su parte trasera como señal de que nos encontramos 'al otro lado', mientras en otras se muestran claramente haciendo que podamos confundir lo retratado con la realidad que funciona como referente; la presencia de estancias iluminadas a las que se

abren las habitaciones donde se desarrolla la puesta en escena principal; así como la continua presencia de útiles de pintor o citas a obras fundamentales como la 'Olympia' de Manet.

La cita al Barroco no implica forzadamente una aceptación estilística de este periodo, sino la convergencia con algunos presupuestos metapictóricos. La pintura barroca cuestionaba el propio modelo de representación, es decir, asumía que la ilusión, la fabulación y lo verosímil –aquello que pasa por real– son consustanciales al ejercicio pictórico. Estos son, precisamente, terrenos en los que se adentra Vivanco.

Pero sobre todo, como recurso medular que otorga singularidad a su proyecto, Vivanco recurre a la ékphrasis ('ekphrasis'), haciendo lo mismo que hicieron grandes maestros como Tiziano o Poussin: dirigirse a una fuente literaria como 'Imágenes' de Filóstrato el Viejo, también conocida como 'Descripciones de cuadros', para hallar narraciones de obras de la Antigüedad. Vivanco bucea en el texto de Filóstrato, un diálogo en el que se habla de pinturas mitológicas, para, así, proceder a

La artista recompone escenas mitológicas, situándose en ámbitos domésticos convertidos en extraños escenarios

imaginarlas visualmente y recomponerlas actualizadas en sus telas. Esto es la ékphrasis, la descripción verbal de una obra mediante la cual, el lector se convierte en espectador al proyectar mentalmente la escena comentada.

Imposible resulta no recordar las exposiciones de Karin Sander en la Galería Helga de Alvear ('Mostrar. Un audio-tour', noviembre 2005-06) y posteriormente en la Schirn Kunsthalle de Frankfurt (2006). En ellas, el público se encontraba con las salas vacías y requería de una audioguía en la que escuchaban las descripciones de obras que no estaban presentes en la voz de los artistas que las habían creado (Helena

Almeida, Mona Hatoum, Isaac Julien, Jesús Palomino, Katharina Grosse o Ugo Rondinone). Estas exposiciones eran, por tanto, una inmersión total en la ékphrasis, en el ejercicio de narrar una imagen. Se prescinde de lo visual para potenciar la imaginación, para, siguiendo el título de la exposición de Vivanco, recomponer cada escena narrada, que siendo una deviene múltiple y distinta, tantas como personas la recompongan. La imagen narrada se convierte en un haz de luz que traspasa el 'prisma' del público, multiplicándose literalmente. Esto nos sitúa ante el margen de interpretación, que es el que emplea Vivanco para recomponer esas escenas mitológicas, situándolas en ámbitos domésticos convertidos en extraños escenarios en los que se concitan seres en ademanes misteriosos y actitudes inconexas.

Sus (re)composiciones, muchas veces imbuidas en una atmósfera densa y opresiva, casi siempre en penumbra, pueden recordar las puestas en escena, con un inquietante silencio cuasi procesional, del surrealista Paul Delvaux. Por ellas desfilan seres grotescos, híbridos y en algún caso siniestros con un innegable aire a los personajes de Paula Rego. Muchos poseen destellos de la carnalidad de Lucien Freud, aunque alguno parece ser una talla, rememorando la escultura del alemán Stephan Balkenhol, ya que parecen de madera desbastada merced a una indisimulada pincelada matérica.

Nunca es impertinente preguntarse por el propio medio artístico, situarlo como un asunto intrínseco, especialmente si no se excluyen otros, tal como sucede afortunadamente en la obra de Vivanco. La artista rescata a través de Filóstrato la mitología griega, adaptándola a la actualidad. El mito no deja de ser una explicación sobre nosotros, uno de los primeros ejercicios para tratar de comprender el mundo y comprendernos a través del símbolo. Además, es un viaje a los espacios más oscuros y recónditos del alma humana, tanto que la psicología y la psiquiatría han recurrido a algunos de sus episodios para dar nombre a pautas de comportamiento y complejos.

Resulta innegable el sentido narrativo de la pintura de Vivanco. La artista trabaja en Leipzig, cuna de una escuela que destaca por un estilo pictórico consagrado a la figuración y lo narrativo, de fuerte carácter alegórico y con una acentuada melancolía. Justamente, en este sentido narrativo, es donde la pintura de Vivanco se torna –valga la paradoja– felizmente desasosegante e incómoda y no sólo por mor de la 'vis' expresionista' de su estilo. El espectador adquiere la certeza de situarse ante un código de difícil desciframiento, ante un cúmulo de historias o narraciones subsumidas. Nace entonces la tensión entre reconocer lo que ocupa el lienzo y conocer su sentido. Vivanco deja al espectador ante la necesidad de armar un argumento, una posible historia, lo que sería devolver esas imágenes a la naturaleza verbal y etérea de la que proceden.

J. F. R.

A PELO DESCUBIERTO

'TO SHAVE OR NOT TO SHAVE'

Autor: Colectiva. **La exposición:** 16 obras de 13 artistas, todos ellos hombres. El conjunto está compuesto por dibujos (acuarela, acrílico, grafito o tintas calcográficas), pintura, 'graffiti' en el exterior (C/ Beatas), fotografía, fotografía que documenta una acción en el cuerpo del artista fotografía intervenida pictóricamente y escultura. **Lugar:** Alianza Francesa. Beatas 36, Málaga. **Comisario:** Javier Hirschfeld. **Fecha:** Hasta el 15 de marzo. **Horario:** Lunes a jueves, de 9.50 a 13.30 y de 16.30 a 20.30 h.; viernes, de 10.00 a 13.30 y de 16.40 a 20.30 h.; sábados, de 10.00 a 13.00 h.

Javier Hirschfeld, comisario de esta exposición, admite cuán determinante ha sido para el desarrollo de la misma el libro de Lucinda Hawksley 'Moustaches, Whiskers & Beards'. En cualquier caso, Hirschfeld se rodea de un ramillete de destacados artistas actuales (C. Aires, F. Bayona, E. Merino...) y de un conjunto que sirve solventemente para vislumbrar, desde la contemporaneidad, distintos aspectos y significados en torno al uso de la barba a lo largo de Historia, especialmente hoy.

La muestra encuentra su punto fuerte en la quiebra de la secular y monolítica referencia de la barba como elemento de la identidad masculina y de la heterosexualidad. Si bien, moda mediante, la barba vuelve a campar a sus anchas –los 'hipsters' encuentran en ella un obligatorio elemento de reconocimiento–, antes había sido asumida como rasgo identificativo –quizá como subversión del 'símbolo' de masculinidad– por homosexuales. A este trascendental aspecto responden las obras de M. A. Domínguez, Bayona –tal vez la más potente junto a la de Aires, cargada de emociones– o la de A. Gillet y T. Montamat. La de los últimos es un retrato de un joven fornido enfundado en un vestido y en zapatillas de ballet. La colisión que cuestiona los estereotipos se acentúa con el lenguaje gestual, marcado por la inocencia y dulzura del musculado modelo.

A pesar de que muchas obras pueden ser consideradas menores, la mayoría son estimables y algunas exquisitas, como las de J. L. Puche (en torno al autorretrato) o las de A. Fernández Alvira (sobre la cercanía de poder y vello facial). Hay, también, piezas dignas de ser calificadas como icónicas: el busto de Franco de E. Merino o la fotografía de Aires.

No podemos dejar de citar el desternillante dibujo de R. Cavolo, un personaje barbudo 'hipster' que parafrasea la imagen del cordero místico que se prodigó en muchas iluminaciones del Apocalipsis. O las prácticas del cuerpo en la obra de D. Catá. No deja de ser enriquecedor que use de una labor relacionada con el género femenino (la costura), para fijar en su piel una imagen irrenunciablemente masculina merced a la barba que incorpora su autorretrato.