

TERRITORIOS

Cita a ciegas en el vestíbulo del “Hotel Nada”

...

LUIS FRANCISCO PÉREZ

“Sentimos en la lejanía de nuestro cuerpo los imanes de un curso remoto”.

José Lezama Lima

Ya sabemos que todo acto de supervivencia va unido a una reconsideración en términos de “heroicidad expresiva”, llamémoslo así, de la realidad inmediata, e igualmente a una *re-visión* de determinados planteamientos vitales y afectivos a partir de la *puesta en escena* de éstos en tanto que “límites” dotados de una funcionalidad de diferente valor y talante al de su función primitiva. Ante la nueva situación planteada por la violencia gestual de su irrupción formal (ya que cualquier demostración de carácter y voluntad vivificante es, por encima y más allá de las miserias humanas que la provocan, un hecho artístico en primera instancia: expresión, gesto y forma), el acto de supervivencia ya no es tanto la valencia signica que separa y define como la señal y el indicio de que *aquí* (*locus* del arte –y del amor– por excelencia: posesión del objeto artístico –o del ser amado– por el ansia de una mirada egoísta que olvida la dimensión estructurada del tiempo) comienza un nuevo territo-

rio inexplorado. Ciñéndonos más en concreto al universo artístico/estético, la radicalidad que atraviesa todo acto de supervivencia implica igualmente la posibilidad de dotar a la superficie interiorizada por donde circula nuestro pensamiento y acción de una fuerza joven que renueve en ella sus atributos más innovadores, fantásticos y transgresores. Para la voluntad especulativa de la psicología creativa, obsesionada en la consecución y conquista de una forma única, ya no le sirve el *tapis roulant* que, con anterioridad, le transportaba a través de un empirismo legalizador y autosatisfecho. Con la despiadada irrupción en su conciencia creativa del acto de supervivencia el sujeto creador se arroga el derecho (por voluntad imperiosa e incontrolable) de ser pura movilidad deshumanizada (el mejor arte es *siempre* un acto de dioses) en la conquista de una inalcanzable tierra firme. En realidad, lo que en definitiva pretende la heroicidad de todo acto de supervivencia (y aquí nos referimos a una totalidad universalista de dimensión ontológica) sería el engarzar en ese *continuum* que forman nuestros actos vitales un cortocircuito semántico que fuera susceptible de proyectar a otro espacio y otro tiempo toda aquella *expresión pro-*



Yamandú Canosa. *Hotel Nada*, 1992. Galería Rian Van Rijsbergen, Rotterdam. Detalle instalación. Foto Peter Cox.

funda que nos diferencia a partir de la asunción irrevocable en nuestras vidas y en nuestros actos de la salvación, por la brutalidad, que genera cualquier acto de supervivencia.

Aproximadamente a partir de 1988 la obra de Yamandú Canosa se autoconvulsiona a partir de su propia lógica expresiva con un acto de supervivencia que perfectamente podemos situarlo en el tiempo con la exposición que realizó el año apuntado en la galería Benet Costa de Barcelona. Dicha muestra fue el inicio de un grupo de series que culminarían en 1991 con *Hotel Nada*, realizada en la misma galería citada, a la cual seguirían en el tiempo los *corpus* de obras que formaban las series *La mirada rampante* (Museo Blanes de Montevideo), la *Suite Dispersa* y las *Quince visitas comentadas*.

Si con anterioridad a 1988 la obra de Yamandú Canosa era posible *leerla* en términos de un ininterrumpido desplazamiento circular por medio de una laberintización lírico-expresiva de la figura, la cual era sometida a una continua agresión en sus atributos formales a través de compulsivos ejercicios de carácter y voluntad geometrizable, y donde la utilización del color aún no era el intérprete o *medium* que posteriormente sería, sino la realidad un tanto sofocada que acompañaba a la totalidad de la escena, a partir de la fecha citada, insistimos, y más en concreto desde la primera visión pública de *Hotel Nada* tres años después, la obra de Yamandú Canosa se revuelve sobre su propia base (cimientos éstos, conviene no olvidarlo, muy bien ejercitados tomando como puntos de referencia au-



Yamandú Canosa. *Hotel Nada/H 407*, 1992. 142 x 235 cm. Acrílico sobre tela.

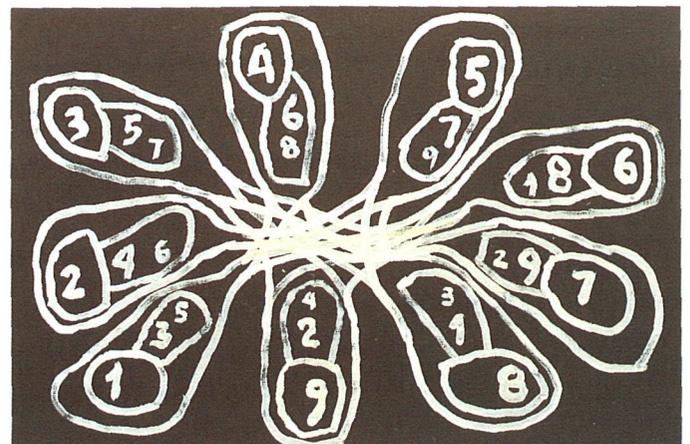
gustos y preclaros ejemplos del *main street* de la Vanguardia, y en absoluto por disposición mimética, bien al contrario: como elevado magisterio desde el cual poder especular en la autonomía, singularidad y diferencia), se gira sobre su propio hondón, decimos, para reorientar esa misma raíz inalterable hacia otras luces dadoras de una nueva *profunda superficie*.

Para la fenomenología clásica, la imagen es la nada del objeto, no su propia realidad en negativo o su misma sustancia desprovista de sombra y volumen, sino su inalterable y pura “nada” automutilándose en la obsesiva búsqueda de una representación última y definitiva. Es decir: imposible. En gran medida, la obra de Y.C. de estos últimos años bien pudiéramos pensar en ella como el titánico esfuerzo por reactivar la práctica pictórica a partir de la asunción de la imagen en tanto que la “nada del objeto”, característica ésta también presente en la casi totalidad de la obra de Polke, en el Salle más inspirado, o en el último Stella, por poner algunos ejemplos notoriamente conocidos; si bien las obras de todos ellos, formalmente hablando, nada, o muy poco, poseen en común con la que en este momento nos ocupa. Ahora bien, toda especulación pictórica, en última instancia ¿no es en sí misma la lucha por la conquista de esa “nada” en su iniciático viaje fundacional de ininterrumpido alumbramiento de forma y gesto? ¿No habríamos de creer que su milenaria insitencia, sin prácticamente ningún avance técnico sustancial durante tan larga travesía, no tendría lugar sin la existencia de esa “nada” que mantiene viva la querencia de su práctica, como un espejismo adulator y desafiante? Posi-

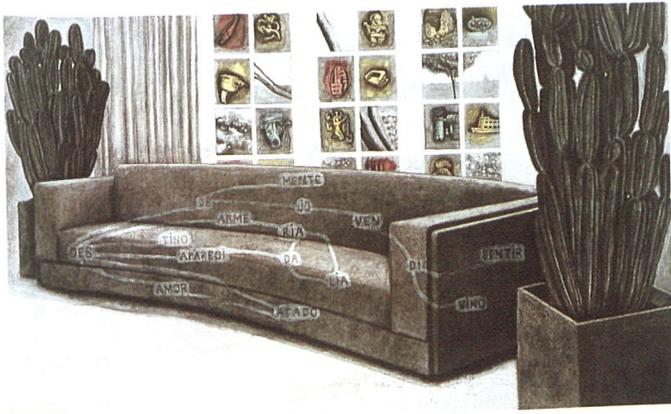
blemente no sería en exceso errado considerar que si la imagen es “la nada del objeto” la consecución de toda forma expresiva –figura: materialización de un pensamiento puro y *real*– no es tanto la formalización estética de un deseo concreto como la interesada conversión de esa “nada” que domina el horizonte último en la sofisticada retórica de su eterna imposibilidad.

Dentro de la serie *Hotel Nada* existe una obra admirable que, en gran medida, ejemplifica y resume de manera perfecta lo que hasta ahora hemos intentado (posiblemente con desigual fortuna) analizar del trabajo de Y.C. Nos estamos refiriendo a la justamente célebre pintura del *interior con sofá*, y que se encuentra reproducida en este artículo. Quien esto escribe no ha sido nunca partidario de describir cualquier tipo de producción artística en términos impresionistas, pero en la presente ocasión lo consideramos oportuno para iniciar, posteriormente y si somos capaces, un hipotético vuelo de mayor alzada. Obra ésta de 1992 y de considerables dimensiones, en ella quedan activadas y expuestas las características diferenciadoras que marcaron la pintura de Y.C. a partir de esa fecha o un poco anterior.

Antes de entrar a pormenorizar detalles, quisiera traer a colación dos versos de Elliot que, creemos, nos sirven con especial gracia para crear la apropiada atmósfera que pretendemos describir. Dichos versos pertenecen al segundo de sus impresionantes *Cuatro Cuartetos*, el titulado “East Coker”. Nos dice el poeta norteamericano: “Hay un tiempo para el anochecer bajo la luz de las estrellas/un tiempo para el anochecer a la luz de la lámpara”. Como todo en el *corpus* poético de Elliot, la



Yamandú Canosa. *Hotel Nada/H 413*, 1992. 30 x 45 cm. Acrílico sobre tela.



Yamandú Canosa. *Hotel Nada/H 403*, 1992. 142 x 235 cm. Acrílico sobre tela.

aparente simplicidad es siempre una exquisita treta de respiro interpretativo en medio del hermético y caudaloso río de su pensamiento poético. Desde hace tres años la obra de Y.C. se ha vuelto más reconocible en cuanto a su configuración formal o, más correctamente expresado: *figural*, pero paradójicamente (y aquí radica la inteligencia y grandeza de este auténtico “acto de supervivencia” que define su último trabajo) dicha facilidad interpretativa esconde un magma de enmarañada complejidad conceptual. Vayamos ahora al cuadro del interior con sofá. Una lectura o visión ingenua del mismo nos provocaría una escuálida autointerpretación de sus atributos formales en su simplicidad más manifiesta. ¿En verdad estamos tan seguros de que *solamente* en él existe lo que vemos: un sofá, dos cactus, una cortina...? De entrada, el sofá ha sido vaciado de su función acomodaticia para resituarlo en una geografía pasional, pues no olvidemos que la transgresión y manipulación geográfica y cartográfica es uno de los puntos álgidos en la educación sentimental de Y.C., y que se hace extensible a su obra como correlato logístico. Dicha geografía pasional viene trazada a modo de cortocircuito semántico y lingüístico donde el autor traza un posible delta de costosa ramificación dominado por un idiolecto con voluntad amatoria “ATADO”, “VEN”, “AMOR”, “DES”, “TINO”... El interior doméstico deviene dimensión telúrica de los sentimientos, en oposición a su obra anterior, donde, como dice Elliot, Y.C. prefería el “anochecer bajo las estrellas”. La serie de papeles pintados que domina el fondo del cuadro es el mejor ejemplo de la dramática imposibilidad no ya

de la pintura misma, sino de su resolución descriptiva e interpretativa a partir de una lógica de diccionario, como si en cada ocasión que contemplamos una obra fuera necesaria una nueva ordenación sintáctica y morfológica de la primitiva lengua adánica, correspondiéndose así el idiolecto de las palabras balbuceantes con el imposible desciframiento del roto universo figurativo. El color nunca ha sido en la obra de Y.C. elemento vital en la estructuración formal y conceptual de la misma. El autor mantiene la misma acidez y gravedad de siempre, y que servía para crear una determinada atmósfera de seriedad y silencio, pero con una importante novedad: el color se ha agolpado en natural correspondencia con la mayor densidad volumétrica que domina su pintura última, y más en concreto Y.C. ha optado por variar la intensidad del foco de luz. Ya no es tanto la luz física de bóveda celeste de antaño, ahora el autor prefiere la luz psicológica de un interior desde donde soñar y viajar, el tenue resplandor que exige “el tiempo para el anochecer a la luz de la lámpara”.

No estamos seguros de haber conseguido el propósito que nos marcamos al inicio de este texto, intentar analizar la obra de Y.C., pero para finalizar sí me parece importante señalar que para nuestro artista el conjunto de estas obras, o cada obra de este conjunto aquí reproducido, proviene de una apreciación visual dentro de la geografía pasional por él transitada, pero apreciación, que si bien surge de una realidad concreta, acaba en una realidad inclasificable gracias a que un latigazo óptico abstrae de una “figura con imagen” otra “imagen sin figura”. Sofisticada e inteligente venganza, quizás, de una forma de entender la pintura sobre la que ha dominado la escena internacional durante la pasada década, aquella que ha querido ser guerra, y ha acabado en burda copia de batalla de salón. E incluso podríamos hablar de otro tipo de venganza: la que ridiculiza toda la falsa grandeza de un *pathos* generador de citas, códigos y mensajes, en beneficio de un *pathos* ambiental, silencioso destructor de signos, que sin recurrir a la violencia de una gestualidad de amplificada retórica, posee el coraje de fabricar otro sentido y otra realidad. En definitiva, un “acto de supervivencia” que nos responsabiliza con lo transitorio y nos justifica frente a la muerte.