

Francisco Carpio la blancura de la ballena

Herman Melville reflexiona de esta forma tan singular en su espléndida novela Moby Dick: "...había otro pensamiento, o más bien otro vago horror sin nombre, que a veces, por su intensidad, dominaba completamente a los demás; y, sin embargo, era tan místico y poco menos que inefable, que casi desespero de presentarlo en una forma comprensible. Era la blancura de la ballena lo que me horrorizaba por encima de todas las cosas (...) la idea de blancura, si se separa de asociaciones más benignas y se une con cualquier objeto que en sí mismo sea terrible, eleva ese terror hasta los últimos límites. ..."

Ignoro si Vicky Herreros conocía este pasaje sobre la gran ballena blanca, o si en alguna ocasión ha estado presente en su memoria al crear estas obras que ahora tenemos ocasión de contemplar. Pero yo, al menos, no he podido evitar lanzar el anzuelo de la relación cuando las ví en su estudio por primera vez. Nada más lejos de mi intención que rodearlas de un aura de horror y terror, como la que irradiaba nuestra gran y temible Moby Dick, sino más bien contemplarlas desde el velado filtro de una blanca pátina de intensidad e inquietud. Pues blanca es –y ya sabemos que no es sólo el color de la pureza y del inocente- la geografía de estas imágenes. No hay ni un solo pintor que no sepa de la dificultad y del riesgo que supone atreverse a emplear el blanco. Color suma y, a la vez, anhelo de un imposible: lograr la representación de la luz, y con ella, pintar el vacío, el infinito. Picasso, una vez más, pondría el punto genial y sabio sobre las íes: "Cuando no sepas que color usar, pon negro pero, jamás pongas blanco".

Y, sin embargo, estoy seguro de que nuestra artista, aún siendo bien consciente de todos estos peligros, ha optado con toda decisión –como ya viene haciendo desde hace tiempo- por cubrir con este blanco velo sus nuevas creaciones. Y lo ha hecho impulsada, así lo creo, por una voluntad de purificación, de desnudez y despojamiento, por una necesidad de vaciar sus obras de referentes formales o cromáticos prescindibles, no esenciales. No olvidemos que nuestra hipericónica sociedad nos inunda literalmente de todo tipo de mensajes

visuales; la imagen pierde así casi todo su sentido, su poder y sus significados. Pienso, y creo que también lo piensan algunos artistas, entre ellos Vicky Herreros, que es misión del arte “purificar” y devolver contenidos y significantes al planeta de las imágenes.

Sus obras suelen moverse en un ambiguo territorio de percepción, territorio en el que los espacios reales se solapan y se confunden con aquellos otros que han sido creados. Así, y según sus propias palabras: “Toda imagen constituye una fuente necesaria de seducción. Seducción que nos desvía de la ruta de la razón para llevarnos a un espacio donde lo real nos resulta ajeno (...) lo real nunca me ha interesado, pues puede convertirse en espacio de la decepción y el desencanto. Por ello, y ante el actual dominio de las apariencias, prefiero adoptar un lenguaje basado en el simulacro, una estética que coloca a la recepción en el borde mismo del entendimiento...” Seducción, realidad, desencanto, apariencias, simulacro... se van levantando, pues, las cartas –siempre marcadas, no lo olvidemos, por el propio artista- con las que jugar a este blanco y velado juego de percepciones. Un juego en el que, por cierto, las luces, y sus antípodas las sombras, son también arte y parte. Sombras propias y arrojadas, sombras reales y sombras pintadas que contribuyen a acentuar ese aire ficcional, engañoso, casi un trompe l’oeil, que envuelve a estas imágenes.

Imágenes –digámoslo ya- que ha articulado en dos series muy diferenciadas. En una de ellas recurre como base iconográfica a la representación de arquitecturas, edificios y viviendas mediante primeros planos y planos detalle. Son estructuras ortogonales, ritmos creados por las ventanas, por la repetición de elementos tectónicos y constructivos. Redes, cuadrículas y tramas –que entroncan con anteriores obras suyas- y que se convierten en imágenes puramente abstractas, con una voluntad geometrizarante en la que el dibujo de líneas verticales y horizontales, el trazado perpendicular adquieren más importancia que la propia referencia figurativa de la que parten.

Estas imágenes urbanas se utilizan como un pretexto compositivo, formal y rítmico. No importa cuál o cuáles edificios, cuál o cuáles paisajes se representen; ni siquiera sabemos de qué ciudad se trata, si es Madrid o no; poco importa. Lo verdaderamente importante es el juego de líneas, fuerzas y movimientos, el equilibrio de direcciones y el ritmo con los que construye sus representaciones.

La fotografía es el “elemento cero” que utiliza para edificar –nunca mejor empleado el término- estas composiciones. El medio fotográfico aparece en estas series como una nueva herramienta constructiva con la que acceder a su vez a un nuevo territorio plástico y visual en el que las fronteras entre lo pictórico y lo fotográfico –cada vez de por sí más ambiguas- se confunden y se solapan hasta llegar a lo que ella misma define como *“límite de confusión”*.

Lenguaje híbrido y mestizo para una cultura y un arte igualmente híbrido y mestizo. Vicky Herreros ha ido tomando esas fotografías en sus paseos por la ciudad, dejándose llevar en muchos casos por el ocioso azar, muy cerca de ese espíritu *flâneur* digno de Baudelaire, sintiéndose atraída por las formas, las estructuras, los ritmos más que por el significado individual o estético de los edificios. Con una variada suite de elementos constructivos, estructurales y tectónicos: ventanas, pilares, nervaduras, dinteles, cierres metálicos... escribe esta blanca sintaxis.

El proceso de ejecución que emplea en ambas series es el mismo: sobre las fotografías, realizadas digitalmente e impresas en un soporte de aluminio, interviene con pintura acrílica blanca, empleando el aerógrafo (una técnica que utiliza con mucha frecuencia), extendiendo veladuras que matizan, atenúan y nublan determinadas áreas de la superficie. De esta forma propone, y consigue, un juego de espacios y percepciones, de realidad y de simulacro (en un sentido muy cercano a las tesis de Baudrillard), de ocultamiento y de revelación. Blancas construcciones y arquitecturas aparecen así sobre la piel emulsionada de estas

imágenes; construcciones que me traen a la memoria las torres albas de Nivia, la pálida y fantasmal urbe descrita por Italo Calvino en “Las Ciudades Invisibles”.

La segunda serie está compuesta por un único elemento iconográfico: una taza o vasija blanca sobre fondo del mismo color, dentro de una atmósfera de levedad, de subexposición. De nuevo el elemento formal, la taza aquí, es un mero pretexto, sin ninguna intención narrativa o descriptiva, simplemente actúa como instrumento configurador de espacios y volúmenes. La extrema y consciente blancura de las imágenes resultantes, que también suele intervenir con pintura, crea un entorno irreal, puro, desnudo, despojado y vacío de contenido, y a la vez, crea también un juego espacial y perceptivo muy singular, casi diríamos inquietante. La propia taza se nos presenta como un objeto prácticamente escultórico o, incluso, habitable, como un contenedor o un paisaje. Se establece así también una interesante relación de escalas y proporciones. Las composiciones resultantes pueden parecer bodegones y al mismo tiempo se nos antojan extrañas construcciones dentro de una onírica geografía de niebla y blancura.