

ESTÉTICA RELACIONAL E IMPULSO ROMÁNTICO EN LA OBRA DE FELIPE O.R.

Dionisio Cañas

Toda obra de arte es una violación de la mirada; violación gustosa, claro está. Se nos impone como una tormenta visual silenciosa en el interior de una caja de metacrilato, de una pantalla, de un lienzo sin marco, de una pared. La obra de arte está ahí, delante de nosotros, mirándonos y robándonos la mirada: con sus truenos y relámpagos silentes, con su movimiento lento, con sus nubes preñadas de agua, con sus geometrías de nieve o de granizo. Las "Criptografías" de Felipe Ortega Regalado nos invaden sibilina-mente la mirada y nos hacen cómplices de un acto de voyeurismo artístico.

En la obra de Felipe O. R. es el silencio lo que nos inquieta y nos envuelve; un silencio conmovedor. Pintar el silencio, fotografiarlo, grabarlo no es nada fácil pero O. R. lo logra en todas sus piezas, o más bien dicho, en esa cartografía emocional que se va construyendo con diferentes piezas y soportes; se trata de un silencio elocuente, claro está, dialogante, como el de los mapas del corazón. Su obra no nos roba violentamente la mirada, sino que convierte a la mirada humana en su protagonista y al espectador en un marco para sus piezas localizadas en espacios cotidianos.

Así los cuadros de este artista: objetos, cosas tiernamente congeladas en el tiempo, o más bien en la temporalidad que establece el diálogo entre pintura, vídeo y fotografía. ¿Pero cuál es el marco?

En el clásico libro sobre cine de André Bazin, *¿Qué es el cine?*, en el apartado sobre "Pintura y cine", este escribe: "el marco tiene como misión, si no el crear, al menos el subrayar la heterogeneidad del microcosmos pictórico con el macrocosmos natural en el que viene a

insertarse". Y comentando la relación entre pantalla y cuadro llega a la conclusión de que "la pantalla destruye radicalmente el espacio pictórico". En el caso de de las "Criptografías" ocurre todo lo contrario: la pantalla revela la profunda homogeneidad que puede haber entre cine (vídeo) y pintura. Bill Viola es un buen ejemplo de que se puede transformar el cuadro en pantalla sin violentar ninguno de los dos géneros: pintura y vídeo.

Según Bazin lo que sucede es que chocan dos temporalidades muy diferentes: la temporalidad horizontal, secuencial, del cine (en nuestro caso el vídeo) y la temporalidad del cuadro que se desarrolla "geológicamente en profundidad". Pero precisamente lo que hace Felipe O.R. es insertar en una misma temporalidad secuencial pintura y vídeo, en un todo narrativo donde los aspectos decorativos de la pintura entran en la narración, en el guión de la "película" (el vídeo) como un personaje más. Pero volvamos al marco.

El marco de la obra de Felipe O. R. es el espectador-voyeur, a la vez que el espectador es también un "actor de la obra". El espacio de lo artístico es un gesto, un vídeo, una foto; el espacio de las afueras de lo artístico somos nosotros, pero con un pie simbólico metido en la obra. El ser humano, el espectador-voyeur, se transforma en el marco de sus cuadros. Nunca he visto nada igual: el marco de sus cuadros sin marco es la realidad que los rodea, sus amigos, su casa, la casa de todos, camas, espejos, plantas, etc. Nada se queda fuera del marco, somos el marco mismo, pero se trata de un marco líquido, que permite que fluyan las emociones entre obra y vida, obra y espectador. ¿Cómo es esto posible? ¿Cómo ha logrado marco-tizar de una forma simbólicamente líquida la realidad que está fuera y dentro de lo artístico?

Acotar el espacio de lo artístico fue la labor de las vanguardias históricas: lo que los vanguardistas hacían (o ponían ante la mirada) era el arte, el resto, lo que quedaba fuera de la obra, del gesto, de la acción, era lo no-artístico. El artista no era tal por una larga gestación de su obra, lo era porque decidía en un momento dado dividir el mundo entre lo artístico y lo no artístico. Sólo el artista podía coger, escoger, cualquier objeto, cualquier gesto, de la extensa realidad e insertar ese objeto en el territorio del Arte. El arte, pues, se convirtió en una "decisión artística", en una acción; lo de menos eran los objetos, los productos del arte, lo importante era "actuar": happening, acción, performance, fue la gran aportación del siglo veinte al mundo del arte. Todavía estamos explorando esas posibilidades que abrieron para el arte las primeras vanguardias.

Felipe O. R. hace todo lo contrario, recoge esta energía y la transforma en reflexión activa, en meditación visual, en contemplación metafísica y existencial. O.R. hace arte para que nosotros nos sintamos artísticos y marco de su trabajo. La obra somos nosotros mirando su espacio íntimo; el espacio de su verdad. Parece perversa su invitación a que contemplemos y penetremos en la intimidad de los otros, pero en verdad lo único perverso sería no mirar: los cuerpos nos piden desde su silencio cómplice que los miremos.

Nosotros somos el marco de sus piezas, pintura, vídeo, foto, y penetramos (a la vez que miramos desde el borde) en su mundo íntimo, sin violencia, sino con una complicidad que sólo un arte relacional, que ha superado las vanguardias y la tras-vanguardia (dialogando con ellas), que ha superado el arte conceptual (humanizando lo intelectual), puede incluirnos a nosotros en la obra, no como desperdicios de lo no-artístico (como hacían los vanguardistas), o como espectadores forzados a pensar por la obra

(como hacía el arte conceptual), sino como verdaderos artífices de ese marco humano y participativo que somos ante una pieza, o más bien, insertados en el dinamismo del diálogo que crea Felipe O.R. entre pintura, vídeo y fotografía.

Un fluir de tres medios, tres temporalidades diferentes en una, que se complementa con el fluir de nuestra mirada como espectadores-marco. Así, nuestra mirada completa la obra, no es una mirada violada por lo obra, sino que la completa como si fuera un marco hecho de ojos que nos ven y son vistos a la vez: estamos dentro de la obra y, a la vez, nos vemos fuera.

El arte si no funciona como un detonador, un liberador de la energía del mundo y de lo humano, del pensamiento o del cuerpo, no es arte. Ezra Pound en *El arte de la poesía* escribe: "lo que importa en el arte es una especie de energía, algo así como la electricidad o la radioactividad, una fuerza que transfusiona, suelda, unifica". Esa especie de energía que el poeta norteamericano reclamaba para el arte, es la energía que tiene la obra de Felipe O.R.. Pero ¿cómo administra este artista ese flujo de fuerzas contrarias para que no resulte estridente, conflictivo?

Felipe O.R. establece unos di-a-logos sutiles y callados entre sus personajes y entre los soportes en los que aparecen sus personajes: pintura, vídeo, fotografía. Los cuadros son un personaje más en la trama performativa de la obra, y yo diría que del espacio expositivo: la pared, la galería, el museo. Esto lo hereda del cine, y más específicamente, de las películas de Hitchcock. No es casualidad que la película "Vértigo" aparezca entre las referencias de su trabajo. En esta película los cuadros, un cuadro, y un museo son la parte fundamental de toda la trama.

Cada "criptografía" es un secreto a voces. Vemos personas, personajes, que hacen gestos familiares, claros, pero también eminentemente misteriosos, que nos revelan sólo una parte de la historia. Los cuadros están presentes como testigos incómodos de "toda la historia", de lo real y de la ficción del arte. Es emocionante ver esas "pinturas" porque a través de ellas sabemos que en la narración de los vídeos no nos cuentan todo y, principalmente, no nos muestran todo. Ellas, esas, "pinturas", son tan profundamente verdaderas, se muestran tan plenamente, que el mundo que las rodea nos parece pura ficción. Frente a la variabilidad del mundo exterior al cuadro, a la pintura, éstas se levantan como la única certeza, por ambiguos que sean los objetos pintados.

Sólo algunos pintores como Rothko logran que un cuadro sea espiritual e íntimo a la vez. El pintor Sean Scully, en su artículo, "Mark Rothko: Cuerpo de luz", decía que para Rothko las grandes obras de arte no debían intimidar sino todo lo contrario, ser cercanas y de fácil acceso para el espectador. Pero más relevante para nuestro trabajo es una declaración de 1947 del propio Rothko citada por Scully: "Yo pienso mis cuadros como obras de teatro: las formas en los cuadros son los actores". De este modo, la abstracción y las formas adquiere un valor teatral insospechado; por eso no sorprende que se haya visto un impulso romántico en la mejor abstracción del siglo veinte.

Los cuadros de Felipe O. R. poseen también ese poder teatral. Aunque siempre sugieren una forma proveniente de lo real, la composición teatral es fundamental y, de alguna manera, hoy nosotros podemos decir que cada una de ellas son ya el principio de una performance. A partir de un cuadro, entran en el escenario otros cuadros, los personajes de los vídeos y sus performances en las cuales los cuadros juegan un papel fundamental. Pero es pertinente decir que

los cuadros nos son sólo inertes objetos que cuelgan en la pared, sino que dentro del cuadro está ocurriendo también una acción teatral, una performance en la que el color, la luz y las formas actúan como fuera del cuadro lo hacen los personajes de sus performances grabadas en vídeo.

Cuando en 1975 Robert Rosenblum en su libro *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*, propuso una línea de continuidad de la pintura romántica hasta llegar a las obras de Mark Rothko, no sospechaba que esa continuidad se podría expandir hasta nuestros días. En verdad Rosenblum lo que proponía no era tanto que el "estilo romántico" siguiera vigente en el siglo veinte, sino que el "impulso romántico" estaba presente hasta en artistas abstractos.

La obra de Felipe O. R., por extraño que parezca, posee ese impulso romántico. Sus "criptografías" dramatizan las relaciones sentimentales humanas con su entorno y con el arte. Sus pinturas poseen una profundidad metafísica que va más allá de lo que el propio artista pretende, que sean casi exclusivamente decorativas. Por otro lado, el melodrama sereno de sus personajes en los vídeos tiene un aura de melancolía donde las relaciones sentimentales entre los personajes, su soledad, entra en un dinamismo conceptual con sus cuadros que es sin duda idealista. El protagonista aparente, conceptual de esta "criptografías" puede ser un concepto del arte muy de nuestro siglo, pero la teatralidad de sus cuadros y de sus personajes nos pone frente a un drama (y nos hace partícipes de éste): el de una estética relacional en la que están involucrados el arte, las relaciones eróticas y sentimentales humanas, la idea del público y, en última instancia, las posibilidades que ofrecen los espacios privados y públicos para que se integre el arte en nuestra vida cotidiana.

