

O publicista e a historia: contos a unha coella viuva

José Manuel Lens

“Ese no saldrá ganando.
Saldrá perdiendo.
Se asomará a la ventana.
Pronunciará su nombre el primero.
Será decapitado con los tulipanes”

Paul Celan

Comenta o visitante que existe un xeito de pasar do lugar escrito ó campo do pictórico; ese mínimo tempo de ser e parecer está na obscenidade dunha mensaxe directa, no bordado inexperto propio dun vagabundo sen rúa propia. O labor de Ángel Cerviño está na captura do lado máis directo da historia, repescar a tormenta dunha teoría e a melodía subxectiva do filósofo, trenzar mensaxes nos lindes das disciplinas, na fronteira, onde o cambio se recolle antes de volver a recitarse por un novo visitante. A misión é intentar que o logro dunha determinada época se filtre nun funil de incerteza, no presente dunha estadía de varios meses no seu estudio na rúa Lepanto, que o Pop sexa tamén unha imaxe capturada, un perfil representativo dunha fotografía ou que o cadrado definido por un 200 x 200 cm instale unha mensaxe de *Se vende* para prolongar o seu *Valor de cambio*, a súa proposta de incerteza na autoría, no rol mercantil e na propia estrutura de sentirse un ex-artista. Todo mentres rescata inesperado a faciana dunha ironía e a obscenidade deliberada: Beuys e unha coella viuva; “Beuys & sons”.

Existe outro xeito de instalar un paso no tempo, como nas obras de Pierre Houghe, o que Julio Cortazar describe no seu conto *Continuidad de los parques*, nun exercicio de deslizamento do argumento. Os personaxes pasan do presente ó futuro nun cambio incontrolado de renglón, da paisaxe descritiva á tensión inesperada dun final nunha trama cíclica. Así, o ritmo das obras de Cerviño son xestos articulados na orde do cambio continuo de temas e tempos verbais, liñas de texto e liñas de ollos, perfís pictóricos e sombras impecables de letras. A imaxe nas súas obras funciona como o reflexo, unha metáfora de espello, é pura inmediatez, acción e resposta, é o balancín de pintura de Berger e a paisaxe despois da batalla en Antigon. As letras que anhelan unha mensaxe ou as palabras invertidas de nomes de cores sobre unha imaxe matissiana, que son pura actuación do ex-artista. A imaxe será interpretada como un biombo no que atopamos a historia do mito —acervo colectivo dunha colectividade—, interpretado nun home ou

nunha muller, na biografía: actores, actrices, escritores ou dictadores, e tamén os superheroes da nosa sempre-infancia, os que se desprenden da banda deseñada, os que Román Gubern analiza como mensaxes icónicas na cultura de masas. A vontade "iterativa e mitoxenia" vémolos no Batman de Bob Kane, un ex-artista horfo, como Tarzán, Moisés ou Rómulo, un ex-autor desprovisto de presión educativa, só unha áncora social: ser un heroe.

Mensaxe: o máis profundo está na superficie. A letra, unha detrás da outra, para idear un contido ideolóxico, para ser sombra da imaxe. Unha calabeira e un nariz de pallaso, Lady Di cun bigote e cunha perilla, dous homes matándose a paos nunha paisaxe negra; tres partes de tres cadros que son intepretadas en xestos de tres sombras textuais, tres asentamentos de garantir a sinatura do autor. O xeito de proceder remítese á conversión e articulación da narración dentro dunha acción paralela, a que podemos ver nas montaxes cinematográficas, nos campos da cultura visual. Unha postura de axitación, antes da tarefa do arquivista, e despois da factura do filósofo, do pintor. Porque despois do xesto chega un estilo, un movemento artístico, logo é historia. Antes Cerviño impulsa unha voz no alto dunha imaxe, descende do pedestal e do marco, incluso do cadrado da televisión ou da pantalla do cine, para recoller cunha man de Durero o xesto abstracto dun Din Matamoro, para exercer dentro dos códigos dunha publicidade extrema, sen público concreto. Para arquivar obra, autor e nomes de cores.

O lugar de Ángel Cerviño está na pausa, nun interese polos produtos de espera dentro do social, nunha obsesión pola marca identificativa. Está tamén na pulsión de pousar unha etiqueta que o defina no seu tempo; a súa acción de micro-frases e sentencias-gráficas delimitan a sorte de publicidade como órgano de pulso do presente, como instrumento de trazado artístico. Un proceso de comunicación controlado, ofertando un determinado produto, acción, xustificación ou necesidade; anhelo de receptores e metas anónimas dun ex-artista. O seu tempo é a relectura. Confía na imaxe antes de poñela nun lugar público, na súa parcela pictórica, nun punto de comparación diante do cotián e, como testemuño Michel Maffesoli, convertila en acción subersiva e emerxencia popular nunha determinación histórica. O lugar da súa imaxe é aquel que antes aparece no noso imaxinario colectivo, e antepón a nosa capacidade de reler a historia, como Gunter Grass no seu repaso pola historia. É unha imaxe que se sente preñada de mitos, de berniz literario, convertida en paradigma calificativo: un icono da historia, un flash que queda nos non-libros e nas non-escolas, só nos discursos da historia social, humana, contada, convertidos agora en anacos da xeografía visual. Son imaxes que quedan nunha continua respiración e referencialidade; son "semilla inmortal", como titulan o seu libro Jordi Balló

e Xavier Pérez, nunha achega ós argumentos no audiovisual. Quedan nunha ficción relída, nunha analoxía de ensaios e reaccións.

Segunda mensaxe: dicía que ser poeta é alimentarse de terra expulsándoa en soños espertos, por iso ser artista foi unha das súas bagoas máis derramadas, por iso a súa mensaxe é directa e búscase antes a dirección que a lanza: Ex-artista. O obxectivo queda nun termo de método; porque aí reside o fin último: ser autor, ou ex-autor. Antes ubícase o lugar, a quintana, a paisaxe, a presenza dun tempo nunha ollada ou nun manto de cor, nun fondo cromático xestual, barroco ou informal e o intérprete aparece en escena cunha bandeira de verdade, de cuestionamento verbal. Por iso o seu lado de artista é o que se ubica na pausa retardada, nun punto de control exacto. Unha bandeira de deliberada imprudencia pero valor de paciencia escrita, aplique do feito palimpsesto. Pasamos pola non-autoría de Manzoni e observamos como a historia quere nomes, quere pautas biográficas nas que asentar o seu tirón evolutivo, quere sinaturas, subxectividades; todos, motivos do historiador, como ben define Keith Moxey na súa "despois da morte da "morte do suxeito".

Unha paisaxe dunha única voz, unha única persoa que disputa a atención cunha sinxela frase diante da súa faciana, no primeiro plano antes de atravesarnos coa súa ficción intemporal. Celan, Dante, Sinatra, Engels, Piero, Bernini teñen o tempo imposto por un historiador, son en si mesmos relatos de persuasión universal, pero tamén son intérpretes da nosa novela máis particular. A imaxe sempre existiu, catalógase o seu lugar na historia, logo chega a etiqueta do presente, do historiador. Pero Cerviño é un ex-artista; captura consciente unha estratexia apropiacionista, igual que a describen os autores que insisten e insisten en desmadexar o seu pasado, nesa vontade de acaparar unha serie de instantes, que lle serven e condensan o seu rol incómodo na historia, nunha parcela concreta da súa paisaxe cultural, histórica ou económica, musical ou poética. Unha sentenza que se agocha baixo un nome: o estilo e o seu contorno, o mito e a súa expansión, a figura e o seu cinismo. É o tempo e a súa dixestión, relativizando valores de autoría e lexitimidade, un descreimento espetado en cada parcela pictórica: Pago por visión.

Pero a palabra viste ós personaxes, á historia. Cando Picasso ou Schwitters instalaban frases soltas, case azarosas, habitando as súas composicións, sabían que poñían un tempo textual, científico, pero real, na tea de pintura. Sabían que o tempo do campo pechado, da fiestra de Magritte, estaba rematando. Cerviño coloca as súas palabras, porque son súas, volumétricas e plásticas, diante de rostros ou escenas diferentes nun acto de sinestesia. A diferenza é que agora instálanse frases e sentencias, ironías de

publicidade e nomes de figuras concretas. O roce irónico está na dialéctica establecida entre o golpe da imaxe e o golpe do texto: Elvis Presley e o nome Celan, Warhol e Piero ou Hitler e Dante. Son filtros verbais que nos serven para interpretar o lugar na historia e no presente do retratado e do nomeado, e viceversa. O exemplo perfecto está cando localizamos a Eichman detrás dunha gran R dentro dun círculo (símbolo de rexistrado) ou a Duchamp trasvestido detrás dunha C de copyrigh. Son estandartes, bandeiras de mensaxes icónicas que parten dun xesto autobiográfico para insistir na reflexión sobre os espazos de significación na cultura visual occidental. As letras, como os signos, son tamén símbolos preñados de historia, e é a alegoría a que desmadexa a realidade conxelada do signo, dándolle novos resultados, confundíndoo, fragmentándoo, todo dependendo do contorno, do ritmo da súa sombra. O Dante que presenta Cerviño é o Hitler que Pavese, como calquera dor diaria, escribía no seu diario *El oficio de vivir*. Un conto con final de vida; drama e estrutura para un oficio que é algo máis que un oficio. Agora: un ex-oficio.

Comezo un novo parágrafo describindo un xesto de perna-braza erguendo un cigarrillo mentres o personaxe mira ó visitante. O posible coello de Beauys (retratado na serie *Figuras negras*) é filtrado nun xesto de comicidade e trazo inxenuo, deliberadamente deseñado pola anestesia pictórica de Luc Tuymans, detrás dunha factura de trazos mínimos, rasgos de arrastre do pigmento en oposición a unha pel pulida, como no seu *Tarzán Ex-artista*, cunha liana de pintura, intuindo as mellores liñas río de Alberto Datas. A sinestesia de Cerviño coa pintura está nas direccións lentas da man que se pousa sobre o pigmento ou na pintura territorio, no diario ou na parcela que recolle unha impronta, sempre como mercancía. Unha enorme frase *Se vende*, mínima en branco, ou outra na que se especifica a súa valía, poñen baixo o pedestal todo o contido mercantil do feito pictórico.

Cerviño remite ó pasado, a unha paisaxe de imaxes e siluetas soltas, entra no ámbito de sistemas perdidos, de ollada desencantada, como insiste Nietzsche na súa filosofía dos extremos. Os estilos nesta perspectiva distante, como son o Pop, o Rococó, o Dadá así como o valor de *Nuevo*, o estilo *Gestual* —palabras que aparecen nas súas parcelas de cor— son dixeridos desde a posición do médico filósofo e literario. Son imaxes filtradas polo lector da banda deseñada, do manto acrobático da televisión ou no rastrillo do cine. Dentro da lectura de revisión desta novela de historia, o xénero da pintura, o ser ex-artista, subxace nunha insistencia doutro modo de narrar: o autor que descende á historia a falar cos personaxes, como sucede coas novelas de John Barth. A vida é un espazo privado no que todos somos escritos, non escritores; somos perda, non perdedores, de palabras de sustento inmediato.

The End. Os ollos pechados de Santa Teresa rescatan neste final de película un argumento da paixón, fan esquecer o mínimo nun pulso de pintura barroca, sensual, como o foi Marilyn Monroy ou Batman. Esta é unha das saídas, a relectura; porque son moitos os dereitos do lector —dez según Daniel Pennac no seu ensaio *Como unha novela*—, pero o tempo de clausura desta historia non pertence ó lector, senón ó relector. Volvemos a esperar unha imaxe para poñerlle unha mensaxe, para interpretarlá como Derrida no seu *Mal d'archives*, na mesma etiqueta que escriben os vagabundos sen rúa propia, que saben tanto de historia como de presente.