

## ISAQUE PINHEIRO Y LA DIMENSIÓN OCULTA.

David Barro

“El día en que una estatua está terminada, su vida, en cierto sentido, empieza”  
Marguerite Yourcenar, El tiempo, gran escultor

Entiendo que esta última exposición de Isaque Pinheiro es algo así como una suma de infinitas restas. Un juego donde se nos esconde el tablero. Como el juego de la vida. Como el juego del arte. Porque como señaló Mallarmé, todo pensamiento emite una jugada de dados. Y en esta exposición se nos abren puertas a reflexiones bien distintas, ya sea dentro del contexto de la propia historia del arte, o del presente continuo de nuestra historia social, con sus progresos y sus fracasos, con sus motines y sus fronteras. Porque esta muestra titulada Gloria es, antes de nada, un paisaje, una realidad temporal, de carácter discontinuo. Algo así como un tiempo curvado, capaz de desviar cada detalle en resto, como en un naufragio donde los objetos nos salen al encuentro. Diría que más que ocupar el espacio, aquí se deshoja, como una carta. Pienso en La carta robada de Lacan, donde se deja al descubierto lo que se desea esconder, porque lo que está escondido no es otra cosa que lo que falta en su lugar. Y Gloria es, en definitiva, una escritura jeroglífica donde en lugar de respuestas encontramos puntos suspensivos. Porque siempre estamos a la merced del otro, en este caso del artista emancipado que propone, un dislocamiento, un desvío del sentido.

Por supuesto, todo esto es una ficción, que debemos desvelar o interpretar. Para ello, como jugadores posibles, no nos queda otra que escapar del mundo. Porque el juego aquí podría prolongarse hasta el infinito. Sin certezas. En alguna ocasión, Giacometti aseveró que era imposible dejar algo acabado porque era imposible reproducir lo que uno ve. Como señala Didi-Huberman en su libro *Le Cube et le visage*, en la obra de Giacometti opera más un ejercicio de desfiguración que de figuración misma. Su serie de Cabezas del padre, de finales de los años veinte, proyectan una figura devastada por el tiempo. Como en el caso de Isaque Pinheiro se produce una suerte de desdibujamiento del paisaje en tanto que todo obedece a un deliberado inacabamiento. Como espectadores hemos de reconstruir esa ausencia, que no es producto de una deriva abstracta sino de esa desfiguración antes citada. Los datos están enterrados al tiempo que sobreviven latentes. Didi-Huberman lo llama “espesor” antropológico. Aquí lo encontramos. Pero si algo seduce de cómo despliega Isaque Pinheiro sus fichas u obras por el tablero es por cómo traduce una suerte de intimidad, que acerca al hacedor y al jugador.

Resulta evidente que en Isaque Pinheiro es más importante la búsqueda que el encuentro y que en su obra el misterio se espesa, una vez que la realidad no se puede captar en su conjunto. Giacometti decía que si miraba de frente se olvidaba del perfil y si miraba el perfil olvidaba la cara. Ese sentido de lo inencontrable, ese paisaje donde todo se torna discontinuo, se proyecta en esta última exposición de Isaque Pinheiro, porque en esta muestra se impone la poética del paseo, una suerte de indagación sin un final previsible. Se trata de caminar y descifrar qué nos quiere contar el artista en su ficción arqueológica. Isaque Pinheiro convoca el enigma y todo asume una condición especular. Se trata de dinamizar el espacio, de dramatizar la tensión. Para el espectador, se trata de una toma de decisiones. Como en Beckett, la cuestión no es el decir, sino el mostrar.

Isaque Pinheiro trabaja y pone énfasis en el espacio como algo vivido más que algo físico. Por supuesto, pienso en Duchamp y en esos movimientos o jugadas de ajedrez que aquí se proyectan en 22 figuras de peones. Por eso hace hincapié en nuestra capacidad de encontrar, en que una cosa nos lleve a la otra, como en una suerte de hipertexto. El espacio vivido y transitado trasciende a la mensurabilidad. Como en el pensamiento japonés, procura una comprensión relacional del concepto de espacio y de tiempo. Se trata de espaciar y temporalizar. Lo explica bien el

## ISAQUE PINHEIRO Y LA DIMENSIÓN OCULTA

David Barro

arquitecto Juhani Pallasmaa, que señala que la pátina del desgaste añade la enriquecedora experiencia del tiempo a los materiales.

Todo ello nos lleva al relato de Yourcenar con el que abrimos el texto. Yourcenar señala cómo la forma y el gesto que les impone a las estatuas el gesto del escultor no es para estas sino un breve episodio entre su incalculable duración de roca en el seno de la montaña y luego su larga existencia de piedra yacente en el fondo de las aguas. De ahí esa idea de que cuando una estatua se termina su vida comienza. "Se ha salvado la primera etapa que, mediante los cuidados del escultor, la ha llevado desde el bloque hasta la forma humana, una segunda etapa, en el transcurso de los siglos, a través de alternativas de adoración, de admiración, de amor, de desprecio o de indiferencia, por grados sucesivos de erosión y desgaste, la irá devolviendo poco a poco al estado de mineral informe al que la había sustraído su escultor".

La escultura y su deriva es una buena metáfora de la vida. La escultura ha sido utilizada en muchos casos para transmitir una ideología, aprovechando su resistencia a la intemperie. Para la representación de los héroes, de caudillos, o en definitiva, de la idea de poder, no hay nada mejor que la estatua. De ahí que el momento final para simbolizar el derrocamiento de una dictadura sea el derribo de una estatua. Pero lo cierto es que la escultura es la disciplina que, tal vez, tiene una contemporaneidad más débil. Esta última aseveración tiene sentido si atendemos a cómo ha disminuido el número de lo que podemos considerar "escultores", en consonancia con la campaña de descrédito que desde las vanguardias viene sufriendo la escultura. La desaparición del objeto la tornó en algo residual, siempre a expensas de la aparición de un nuevo orden. Lo advertimos si echamos la vista atrás y vemos como salvo Medardo Rosso o Auguste Rodin, los grandes escultores del siglo XIX provenían de la pintura.

Posteriormente, tampoco habrá muchos escultores puros, exceptuando casos brillantes como Brancusi o más recientemente Richard Serra. Isaque Pinheiro recoge ese legado, y lo hace con complicidad, con humor, con ironía. También con un lado íntimo. Y eso tiene mucho que ver con cómo parte del dibujo. Se advierte sobre todo en esta última exposición, donde el dibujo, escondido, permite un doble juego expositivo, ya que si miramos por debajo de las lámparas, al agacharnos, descubriremos toda una serie de dibujos que proceden de sus cuadernos de ideas y que aquí conforman collage donde el artista dibuja por encima y lo muestra con el misterio censurado de lo pornográfico, acercándose todavía más al espectador y deconstruyendo las distancias, como si más que una experiencia artística fuese un encuentro entre amigos en una mesa de un café, con dibujos sin sentido y desvelamiento de situaciones íntimas.

En este sentido, Derrida define la deconstrucción como una experiencia aporética de lo imposible. Algo así como una operación que no surge desde el exterior de la obra, sino que siempre está obrando en la obra. Se trata de abrir la lectura y no de cerrarla, de que cada inmersión en el espacio se destile como un acontecimiento inédito. De ahí la importancia del desplazamiento físico, del hecho de movernos, de agacharnos, para aprehender lo secreto, lo oculto. El resto, la ruina, el boceto, el dibujo, la memoria, emergen así en este despliegue arqueológico que conforma una narración compuesta con fragmentos de otras narraciones vinculadas al artista. Porque como señala Derrida, en un cierto sentido, tanto la huella, como la ruina o la ceniza son inseparables del campo semántico del recuerdo. Así, para el filósofo, heredar es hacer memoria subrayando la performatividad que esta expresión lleva implícita, porque la memoria ha de hacerse. Las de Isaque Pinheiro son ruinas que están ahí para que el espectador, como un arqueólogo, las interroga.

Esa idea del fragmento arquitectónico ya se da en Arte de arremesso / Diálogo com as paredes expuesto en Travessa da Ermida, donde una suerte de catapulta reafirma el potencial monumental del trabajo de Isaque Pinheiro. El peso del material y la manera de expandir su obra por el espacio de forma desafiante e inquietante, proyectando así una sensación agónica, remite a otros trabajos como sus MAE (2004), Sapatos de Pedra e um Horizonte Aberto (2006), Em cima da Terra e debaixo do Céu (2008), A Medida de Todas as Coisas (2010), Ampulheta (2013) o A mina imagem e semelhança (2014), donde ya introduce las figuras de los peones, que como señala Diniz Cayolla Ribeiro en un texto específico sobre ellos, están lejos de ser una pieza insignificante en el ajedrez. Para empezar, aquí puede representar simbólicamente el pueblo y en extensión el malestar cultural. Para Diniz Cayolla Ribeiro recuerdan cómo las personas,

## ISAQUE PINHEIRO Y LA DIMENSIÓN OCULTA

David Barro

como los peones, sufren más unas que otras y traza lecturas sociológicas, políticas, psicológicas y duchampianas en última estancia como ready-made, aquí pervertido en este juego de escalas.

Una vez más, las resonancias simbólicas, las distorsiones de escala, la monumentalidad, las referencias duchampianas, la proyección enigmática, el acto de creación como dislocación de la naturaleza, la resignificación objetual, el gusto por el collage, la historia como ruina y fragmento se conjugan en su trabajo. En esta exposición, insiste también en el carácter performativo de su escultura y su manera de trabajar site-specific, así como el toque de humor irreverente, que va mucho más lejos de la habitual ironía del arte contemporáneo. Por todo ello, como bien señala Miguel von Hafe Pérez, en estos últimos trabajos resulta especialmente interesante el cruzamiento de tiempos, desde la gramática arquitectónica del fragmento de mármol propio de la antigüedad clásica, a la ruina propia del romanticismo, pasando por la ocupación artística propia de lo contemporáneo. El tiempo es aquí, otra vez, un gran escultor.

Porque efectivamente, del romanticismo y de sus derivas contemporáneas toma ese amor por la ruina que describe Yourcenar, aunque realmente recoge mucho más. Por un lado, en su despliegue espacial se acerca al conocido laberinto piranesiano que se inserta indudablemente en la escenografía romántica. Por otro, por cierta atracción por lo abismal, invitando al espectador a viajar y experimentar algo, en cierto modo, inconmensurable. Porque se trata de un paisaje como desposesión, una vez que la antigua grandeza retorna aquí como una forma de angustia, como si asistiésemos a una ceremonia de la desposesión. Así, la ruina es símbolo de la fugacidad, es huella, una suerte de sumisión a la cadena de mortalidad. Como en Piranesi, se trata de una arqueología trágica. Una suerte de mar de hielo como el pintado por Friedrich. Aunque si pensamos en pintura es inevitable pensar en Géricault y La Balsa de la Medusa -seguramente el primer cuadro de política explícita de la historia del arte-, o el naufragio que pintará Turner años más tarde. También en San Juan en Patmos, de Poussin. Isaque Pinheiro reconoce en las antiguas piedras la hermosura, que se esconde en sus mutilaciones, en su degradación. Pero también aprehende la belleza de no ver nunca nada claramente. Algo que se esconde en la naturaleza infinita de las cosas, y que tan bien representó Turner con sus misteriosos vapores.

Isaque Pinheiro es un productor de imágenes semiveladas. Aunque nos engaña con la contundencia y escala de las mismas. Porque busca llevar el lenguaje de la escultura a una situación límite. Y nada mejor que la pátina del desgaste para proyectar la experiencia del tiempo. Como cuando ahora nos habla, con ironía de esa Gloria, que, más que nunca, se exhibe en su dimensión oculta, en su fantasía poética y en una traducción de formas que es, al mismo tiempo, una suerte de palimpsesto.