

ANOTACIONES SOBRE PINTURA: UN POST DEDICADO A BEATRIZ SIMON

Beatriz, una gran persona, curiosa, dulce, entusiasta, lo más importante, además es una pintora apasionada, no sé cómo explicarlo, con pintura en las venas... Hace unos años que Beatriz decidió dedicarse de lleno a pintar, vivir la pintura a tiempo completo, plenamente. Su proceso de decantación estética ha sido realmente sorprendente y ejemplar. En muy poco tiempo ha logrado una evidente maestría en esto de la pintura abstracta, y no sólo por la belleza convulsiva de sus últimas series. Ha sabido desprenderse de todo lo accesorio y anecdótico, limpiar obsesivamente las superficies de sus cuadros hasta de su propia memoria contaminada, en suma, vivir la pintura y la creación con un ascetismo que conmueve. Cada día que voy a su estudio es una delicia de sorpresas para la vista y mi olfato de sabueso del arte en estado puro. Beatriz tiene una inmensa capacidad de trabajo, más que eso, se reinventa en todo momento sin pizca de melancolía, con una generosidad que abrumba hasta lo indecible. He visto decenas de sus grandes cuadros, obras maestras a su manera, que han desaparecido en las entrañas de otros posteriores sin dejar la menor huella a la vista. Y no sólo es su modo de conjurar lo visible y lo invisible de la vida, también son un remedio homeopático a nuestras miradas enfermas y empachadas por tantas imágenes de indiferenciada generalidad a cada paso... Las pinturas de Beatriz son un signo esencial de verdad y esperanza, ni más ni menos...

Dedico a Beatriz estas notas personales sobre la pintura y el oficio de pintar. Son reflexiones reelaboradas permanentemente, reescritas, también limpiadas y saneadas una y otra vez durante años...

ANOTACIONES SOBRE PINTURA ABSTRACTA

Si el arte es un sistema de creencias, una pintura es sobre todo un sistema de referentes y vagas asociaciones con la realidad... Las cosas existen antes que su imagen haya sido establecida verosímilmente por el artista y que nuestra facultad de memoria asociativa las haya reconocido (en su plenitud o al menos suficientemente). Nuestras miradas son subjetivas, dependen en gran medida de nuestra experiencia. Cuando miramos y reconocemos un objeto artístico estamos culminando una operación de rescate en nuestra memoria y superponiendo sobre aquél las transparencias de nuestros recuerdos. Gran parte del debate acerca del arte abstracto ha girado en torno a su mayor o menor capacidad (y/o debilidad) para provocar semejantes impulsos de asociación y reconocimiento del mundo de lo real objetivo que excitan al espectador del arte figurativo —soportando de alguna manera parecida fuerza magnética de la representación—, o si por el contrario la voluntad de establecer su propia autonomía como objeto puramente formal nos permite experimentar una nueva y específica identidad de sus elementos estrictamente formales y lingüísticos sin el auxilio de lo ya experimentado, reconocible o realmente existente en la naturaleza y en el mundo material objetivo... En otras palabras, el debate y encrucijada del arte abstracto se sitúa en el centro de un territorio medido por el diámetro de dos afortunadas ideas que se atraviesan sin piedad: de una parte, aquella feliz idea que Kandinsky anunciaba al referirse al sentido de su pintura: “expresar lo invisible en términos de lo visible”; de otra, la eficaz fórmula de Frank Stella en la que plantea que el arte es un ejercicio formal en “donde se ve lo que se ve”...

Al hablar, escribir, sobre el arte y en especial sobre el arte abstracto, tarde o temprano acabamos refiriéndonos a las nociones de “mimesis” y “representación”, casi diría que es el lugar común en donde nos encontramos filósofos, críticos, creadores y espectadores al enfrentarnos con la obra de arte y el mismo acto de crear. Mimesis o imitación era el fin esencial o función principal que se le había adjudicado al arte en casi toda su historia; incluso hoy mismo gran parte del público valora una obra de arte por su “parecido” a la realidad, la destreza del artista en “imitar” la realidad...

Si queremos entender hoy la noción de mimesis con un nuevo sentido, más profundo, especialmente estimulados por la pintura abstracta, debemos aborrecer toda idea del arte como descripción del mundo real convencional o mera copia del mismo... Debemos entender y asumir que hay al menos dos realidades que coexisten: una, la corriente, la “natural objetiva”, y otra, la recreada por la ficción artística y literaria, la “trasfigurada”. El problema es que el espectador no advierte esa dualidad, suele fundirlas, y por eso se “con-funde”... En realidad, valga la redundancia, una pintura es una “re-descripción” de la realidad, un mundo distinto metafórico de describir un mundo real pero recreado, trasfigurado, por el artista. Esa re-descripción aún tanto lo referencial —en cuanto hace referencia a un mundo visible o al menos verosímil— como sobre todo lo imaginativo-creativo, es decir, la facultad sustancial propia del artista: crear imágenes desde su imaginación (tengan mayor o menor contenido referencial, que siempre lo tiene, por supuesto). Lo trascendental es pues la capacidad “refiguradora” del arte, de cualquier obra de creación. Su principio mimético sería “rehacer el mundo”, pero más en un sentido y función de descubrir un nuevo mundo (invisible) para luego alcanzar una segunda operación mimética: que el espectador experimente de algún modo por sí mismo nuevas experiencias así mismo “miméticas”... El hecho de que la interpretación mimética tradicional del arte figurativo y realista se haya centrado excesivamente en un supuesto “realismo” de sus imágenes —y su capacidad de reproducir, reflejar, recoger e incorporar la realidad externa— ha descuidado esa segunda operación mimética de nuestra experiencia a partir de la obra de arte. El arte abstracto o no figurativo nos ha ayudado a descubrirnos y a redescubrir esa realidad más compleja. Cuanto una obra se distancie más de la realidad inmediata más poder tiene para reestructurar y modificar el mundo atentamente “real” del espectador...

No obstante, es necesaria una relativa pre-compresión, una cierta familiaridad entre el artista, su obra y su espectador, que la hay, por supuesto, y más con el arte abstracto. Se trata de una familiaridad que la proporciona la propia historia del arte moderno y contemporáneo, la misma genealogía del arte abstracto que nos da suficientes referencias para saber de qué estamos hablando-viendo. No es semejante la experiencia de un espectador ante una obra del arte abstracto hace setenta años que ahora: entonces se tenía que enfrentar con un universo de referencias sobre todo naturalistas, como mucho filosóficas o estímulos de su propia sensibilidad; ahora tiene un repertorio mayor, especialmente del ámbito del propio arte, de la propia pintura abstracta y su historia particular. El que ve ahora pintura abstracta ha visto antes (y en muchos aspectos le condiciona) pintura abstracta, le es “familiar”. También el mundo de lo visible se ha ampliado: los procedimientos ópticos, las prótesis para ver lo invisible a simple vista —microscopios, telescopios, procedimientos digitales— han multiplicado nuevas posibilidades de “ver lo invisible”; además, nuestra actual “sociedad de la imagen”

se fundamenta en la diseminación indiferenciada de cualquier imagen, su apropiación casi automática, lo que ha supuesto disponer de un universo de imágenes casi infinito (indeterminado), por lo tanto referencias visuales con las que establecer analogías frente a una pintura abstracta, por ejemplo... Es tal el incremento exponencial de imágenes de referencia que el espectador posee ahora con respecto al de setenta o cincuenta años —cuando triunfaba el arte abstracto expresionista— que por fuerza su “lectura-interpretación”, su experiencia estética, intelectual y sentimental, son muy distintas a aquellas. Lo único que no ha cambiado es el acto mismo de crear por parte del artista (no digo en cuanto a materiales o técnicas, que también han incrementado sus posibilidades), su “trance” creativo, es decir, cómo el artista compone su obra a partir de elementos heterogéneos, fragmentos, que tiene que hacerlos “inteligibles” mediante un orden universal que solemos llamar “composición”. En fin, cómo se unifica todo esto en el conjunto de una obra independientemente si una u otra zona la ha pintado antes o después, si tal o cual detalle lo ha pintado con una técnica u otra... Tal unidad de tiempos y formas —espacios— es su milagro, el milagro del arte...

Un espacio pictórico es el resultado de la interacción y superposición de distintos planos de intervención, diversas opacidades que milagrosamente transparentan algo al observarlas y contemplarlas —o por lo menos nos conceden esa esperanza con el cebo de que efectivamente responden a nuestras preguntas—. Es curioso cómo veremos ver siempre más allá de lo que se ve en realidad, o como las cosas parecen transparentarse a nuestra voluntad cuando en realidad son opacas o como mucho especulares. El espacio pictórico no es más que lo que se ve y existe como imagen de un universo de percepciones específicamente ópticas, privilegiadas sobre las demás, un espacio dominado por la luz y sus visiones. De alguna manera, una pintura actúa de prótesis de nuestras miradas, nos hace ver más de lo que se ve, más lejos, más profundo, hasta ver lo que no se ve, lo invisible...

Una pintura sólo es pintura para el pintor antes de ser vista por alguien que no es su creador. Cuando la vemos, la observamos y contemplamos, no deja de ser pintura pero se modifica con nuestra mirada; decimos que se trata de un “cuadro”, tiene unos límites determinados desde nuestro particular punto de vista. Los límites de una pintura para su pintor y para su observador son distintos, no coinciden... Las cosas no son idénticas, como tampoco son lo mismo la realidad y su imagen reflejada. Digamos que se necesitan una a la otra, mirarse a los ojos, pero no pueden fundirse en una cosa idéntica “a sí mismas”. Sólo una cosa, una pintura, es idéntica a sí misma; lo demás son experiencias ante el espejo: cosas parecidas, semejantes en un grado suficiente para nuestras exigencias, clónicas o intercambiables, plagios, símbolos, signos lingüísticos que las representan... todo eso, pero no idénticas... Así como cada observador es sólo idéntico a sí mismo, cada pintura es sólo idéntica a sí misma, y cada una dice las cosas de una manera distinta independientemente de lo que quieran decir. En pintura, y sobre todo la de orden abstracto, lo importante y sustancial no es “qué quiere” decir una obra, sino cómo lo dice...

¿Hasta qué punto un pintor controla su proceso? Pintar, y por extensión buena parte de la creación artística, requiere tomar innumerables decisiones de muy distinta relevancia, aunque la mayoría son transcendentales y extremas. Por ejemplo, la pintura exige continuamente fijar límites parciales o absolutos, dónde situarlos, saber cuáles son los límites de lo anecdótico en correspondencia con nuestra ideología estética y,

por supuesto, el límite final de su acabamiento. Para ello el artista-pintor opera con sistemas y métodos que le pertenecen —su método, su técnica, sus materiales e instrumentos— con los que se siente más cómodo y eficaz. En realidad, el pintor controla sólo hasta cierto punto, va aprendiendo en su proceso y de procesos anteriores, y aunque más certero sigue estando a merced de lo imprevisible y su indomesticable espontaneidad. El artista es capaz no sólo de pintar sino sobre todo de crear sus propias reglas mientras pinta...

La obsesión pictórica impulsa a los artistas a poner en práctica todo tipo de estrategias puramente plásticas, a ponerse en acción y experimentar nuevas sensaciones pictóricas, a interrogarse con puntual insistencia sobre cómo construir un cuadro o cómo cubrir la totalidad de su superficie, qué fondo y qué trazados sobre él, qué colores y en qué grado de complementariedad o contrariedad. ¿Composiciones simétricas o desequilibradas? ¿Líneas largas o líneas cortas; rectas, angulosas, curvas, fluidas? ¿Qué grosor y densidad? ¿Y el tema?... En la pintura abstracta, el tema es la propia pintura...

Hay grandes diferencias entre lo que es un espacio visual y un espacio pintado en la acción de pintar. Operamos con relaciones conocidas y experimentadas, pero diferentes. La aparición de nuevas manchas, puntos, rayas, transforman el espacio de la pintura al producir alteraciones aparentemente arbitrarias en nuestra visión; nuevas zonas de atención, nuevas rayas que cruzan el espacio, nuevas intersecciones, ofrecen renovadas perspectivas, una diversa lectura de la profundidad virtual de la pintura, una transferencia de valores y asociaciones entre el tamaño y la distancia. Podemos plantear este ejercicio como una acción de dibujar mapas que representan ópticamente acontecimientos invisibles —como la cartografía meteorológica representa la presión atmosférica, la temperatura y humedad, la velocidad del viento— ... y componer con estos pequeños elementos plásticos relacionados entre sí auténticas escenas naturales, imágenes transversales que nos asombren intercaladas entre significados y sentidos conocidos...

“El pintor, en su soledad, sabe que lejos de controlar el cuadro desde fuera, tiene que habitarlo, dejar que este le cobije. Trabaja a tientas” —John Berger.

Pablo J. Rico

Fotos: con Beatriz Simon en su estudio, Pablo J. Rico, 2017;
estudio de Beatriz Simon, Ciudad de México, Pablo J. Rico 2017