

EL ESPACIO DE LA LIQUIDEZ

«Se puede decir que el gesto desaparece cuando aparece (...). Ser, sin voluntad de ser, no significa permanecer sin existencia. (...). Un gesto pobre, entonces, ni alegre, ni triste, ni talentoso, ni tímido; casi invisible pero que presiente un pequeño pedazo de moral por venir»

Michel Parmentier, 1988 (1)

¿Qué es un gesto? ¿Un acto? ¿El resultado de una acción? ¿Cómo se puede definir? Cuando dicho gesto no pretende representar nada más que a sí mismo. Y cuando en esa representación tampoco está clara su significación última. ¿Qué parte reviene al lenguaje verbal y qué parte a la estricta presencia visual? Cuando lo que más importa es cómo se invoca y no especialmente su resultado concreto. Dichas preguntas, así como tantas otras, surgen cuando uno intenta explicarse qué es lo que hace hoy día que una simple mancha gris de pintura sobre una tela apenas preparada, continúe cuarenta años después de todo tipo de experiencias de deconstrucción del acto de pintar, captando nuestra atención y estimulando todo tipo de reflexiones sobre lo que nos da a ver la pintura y sobre lo que deja de lado, fuera del cuadro.

Una reflexión que quizás nos ayudaría, consistiría en tomar en consideración que cada gesto adviene y existe en un contexto particular, lo que le confiere un significado concreto y lo convierte en inseparable de quién lo realiza. Un mismo gesto tiene significados distintos según quién lo hace y en qué contexto se realice. Así tales cuestiones encontrarían respuestas posibles desde la particularidad subjetiva de cada artista y en un entorno histórico y social, por definición, siempre distinto.

Berta Cáccamo ha abordado siempre la abstracción como un lenguaje, posiblemente por influencia de la semiología que estudió durante su paso por la facultad de BBAA de Barcelona; probablemente también por la gran importancia que tiene la poesía en la constitución del lenguaje que ha elaborado en su trabajo. Ello es patente desde sus inicios profesionales en 1988, fue reforzado en sus estancias en París y Roma, y finalmente sintetizado a partir de su vuelta a España en 1994. Resituando su trayectoria en su contexto histórico, el de la España de la transición y de la entrada en la Comunidad Económica Europea, la generación a la que pertenece se caracteriza por una apertura a las experiencias e influencias internacionales. Además, desde el punto de vista sociológico, por la incorporación de una gran cantidad de mujeres artistas en la escena nacional. Si la presencia y la práctica de la pintura eran evidentes durante los años de universidad, a partir de 1986 empezó a afirmarse internacionalmente el abandono de la pintura a favor de otras prácticas en un movimiento general dentro del paradigma de post-disciplinas. Las razones fueron múltiples y forman parte de los argumentos que todavía actualmente justifican la desconfianza en la capacidad crítica de la pintura para expresar una experiencia contemporánea.

Contemplemos principalmente dos que tienen una gran relación con lo que este texto quiere aportar a la comprensión del trabajo de Berta Cáccamo y que son consustanciales a la «vuelta a la pintura» que había dominado el mercado durante toda la década de los años 80. La primera estriba en la imagen de la práctica artística y de la propia figura del artista que vehiculaba, asentada en un heroísmo grandilocuente que es herencia de un romanticismo de opereta y explotada de manera caricatural por artistas como Julián Schnabel, por citar un ejemplo bien conocido en nuestro país. Así como en una nostalgia del arte moderno que demostraba una amnesia preocupante. El Neo-expresionismo, la Transvanguardia, la Nouvelle Figuration, etc., acumulaban poses, formatos y citas en un multicolor pastiche postmoderno. La segunda razón reposa sencillamente en cómo dichos artistas encarnaban las jerarquías artísticas, sociales y culturales, sin notas

discordantes, y siguiendo al pie de la letra las estrategias de dominación cultural, de un paradigma patriarcal, a la vez eurocéntrico y occidentalista. En los 80 empezó a evidenciarse la crisis de la representación de dicho modelo y en paralelo su exacerbación por un funcionamiento del mercado, en el que las finanzas empezaban a conquistar gran parte del terreno y prefiguraban su dominio preponderante en nuestra actualidad. El mundo del arte globalizado que surgió después de esta transformación continuó manteniendo, geográficamente en occidente, los centros de validación intelectual e institucional así como de mercado, pero también, empezó a abrir el debate a varios niveles: el Colonialismo, la Dominación Cultural o las Perspectivas de Género, por citar tres particularmente relevantes y, a la vez, cuestionó los valores que sustentaban la crítica y la recepción de las obras.

Entre las notas que publicó Michel Parmentier (2) para acompañar el catálogo de la exposición que le dedicó el CNAF en 1988, se encuentra la precisa descripción que encabeza este texto. Parmentier define el gesto repetitivo y «sin cualidades», parco y mudo, con el que el artista reanudó su trabajo después de 15 años de abandono voluntario. Un abandono asumido, no como un final, un agotamiento o una imposibilidad de desarrollo, sino como «una continuación del trabajo» (3). Una manera de existir de la pintura, del pintor, sin producción. Como una consecuencia lógica, en 1968, del rechazo personal a convertirse en «artista de vanguardia», uno de los modelos de éxito de la época, y expresado en su momento con la fórmula: «La cesación es subversión irrecuperable» (4). Hoy día, puede sorprender la dimensión idealista, romántica, de tal actitud, de tal gesto, sobre todo si lo ponemos en relación con lo que nuestro actual mundo del arte global admite y mediatiza públicamente como gesto. La negatividad que conlleva es también una extensión del violento rechazo de dichos artistas a la emotividad, a la expresión de la subjetividad que tradicionalmente se asocia con el gesto pictórico y que cobra especial relieve en el campo de la abstracción. Para Parmentier (con sus bandas horizontales de 38 cm realizadas pintando con espray sobre una tela plegada previamente y desplegada después), Daniel Buren (con sus bandas verticales pintadas de blanco en los extremos de telas estampadas con bandas de 7,8cm), Niele Toroni (con sus pinceladas, a intervalos regulares, del mismo pincel) o Olivier Mosset (y sus círculos negros situados en el centro del cuadro), el gesto es primario y también es una reflexión crítica sobre la pintura. Es gesto y trazo, a la vez neutro, vano y, como ya se ha dicho, no representa nada más, literalmente. El gesto se pretendía, objetivamente, subversivo y estaba dirigido a abolir toda imagen de la pintura, a todo saber ligado al oficio, negando sus atributos expresivos. El plegado adoptado como método, heredado de Simón Hantaï, era utilizado con la voluntad de realizar un gesto vano, ciego y al mismo tiempo total, construyendo en el mismo gesto el cuadro, la pintura, la composición, en una alternancia de lo pintado y de la tela sin pintar.

La peculiar y muy francesa relación entre gesto y negatividad que caracteriza el trabajo de BMPT (y que le distingue radicalmente de sus contemporáneos de «Supports-Surfaces»), estaba dirigida contra todo aquello que el mercado valoriza y aprecia. En oposición frontal a todo aquello que el mercado, el espectáculo, si empleamos la terminología de la época, reduce a la condición de cosa, reifica. El gesto se consideraba entonces como comunicación, constituyéndose en una relación dialéctica entre lo que dice y lo que se abstiene de decir. De ahí que se pensase como «a-comunicación», como algo signifiante por su ausencia, por su escasez, por su denegación. En ese sentido, lo definía también como una *economía* de gestos y actitudes, una economía que es política, al fin y al cabo. La moral a la que hace referencia la citación es la de esa ética del gesto. Tal relación retoma la actitud de varias vanguardias históricas, especialmente la del Constructivismo: toda forma artística está ligada y comporta una posición, una actitud que tiene que ver

con lo político, cara al hacer que la hace posible, a su *faktura*(5), con los materiales y la manualidad con la que está realizada.

Aquí llegamos a la primera intuición de este texto: el estatuto y la significación de los gestos en la pintura de Berta Cáccamo, a pesar de estar alejados de la actitud de la época ligada a dicha negatividad, posee en común con ella bastantes elementos como la distanciaci3n de los gestos y acciones o la consciencia de la importancia de esa economía citada. Otro elemento comú, e igualmente importante, consiste en el abandono de la distinción entre Forma y Contenido. Los gestos que crean las formas, forjan gran parte del contenido semántico de dichas formas. Ello es particularmente flagrante en la serie de los «Vertidos», ya que la simplicidad del protocolo invocado (una cantidad X de pintura se vierte sobre el lienzo y se deja secar) permite crear una tensi3n entre lo que es visible, el resultado de la acci3n, y lo que queda excluido de él, las etapas del proceso. Recientemente declaraba la artista en un coloquio (6) que «*me interesa mucho menos lo que se hace que el c3mo se hace*». Es menos una cuesti3n de forma en sí misma que un proceso que consiste en dar forma, en poner en forma. Así, no existe un interior hipotético de una obra, de una pintura. Todo est3 en su literalidad. Hace ya mucho tiempo que su gesto adopt3 una cierta medida a la vez que una distancia. Y que se concret3 en distintas formas para resolver el espinoso problema de c3mo depositar la pintura en la tela, de c3mo manejar el pincel o la brocha, c3mo dar protagonismo a la materialidad de sus elementos, incluido el lienzo. En esa apropiaci3n, el gesto, el acto de pintar est3 concentrado, pero determinado, contrario a la demostraci3n, a la pomposidad con la que se le suele asociar, dentro de la abstracci3n informalista. Aunque tampoco est3 reñido con la subjetividad, con el espacio de los afectos. Ello lo distingue del conjunto de pr3cticas hist3ricas, de una cierta deconstrucci3n contempor3nea como Bernard Frize o David Reed, por ejemplo, a la vez que lo relaciona con la manera que artistas como Linda Benglis o Jo Baer han abordado problemas formales ligados a la acci3n de pintar. Los «Vertidos», puros fluidos de pintura líquida, coexisten con los «Vertidos modificados», en los que la mancha de la pintura se manipula, y con los «Vertidos Reproducidos», en los cuales, la mancha resultante del proceso del vertido, una vez seca, se repinta cuidadosamente con pincel. Si los primeros hacen pensar en Morris Louis y su poderosa serie de «Veils» (velos) o, m3s tarde, en todos los «Unfurled» (Desplegados), los segundos evocan trabajos como los de de Sigmar Polke (sus dispersiones) o, curiosamente, los de Joan Mir3. Mientras que los terceros se sitúan en el terreno de la abstracci3n que se convierte en una imagen de ella misma, representando, manualmente y en un modo distinto, un proceso iniciado por Roy Liechtenstein y sus «Brush strokes» o Andy Warhol y sus «Rorschach Paintings», «Shadows paintings» o «Oxidations paintings». Pintar la imagen de la pintura, y, si la pintura es abstracta por oponerse a devenir figurativa, si no representa otra cosa que ella misma, al mismo tiempo existe y se constituye en un complejo proceso de abstracciones que pasan por el lenguaje y la representaci3n. Ser abstracta es «*hacer énfasis en unos aspectos particulares a expensas de otros*» (7) segú, n declaraciones de la artista. Dichas abstracciones circulan entre la imagen mental y la imagen óptica, pero no evitan que la pintura se convierta en representaci3n, en imagen de la pintura, pudiendo afirmar que, a veces, incluso la propician. La pincelada o el trazo del lápiz con el que se reproducen son manifiestos, presentes en su realidad manual. Son igualmente opacos, ocultando la mancha, mancha que ha sido primero charco y que se ha creado al secarse la forma, el contorno. Y que el pincel va a rellenar despu3s. La pintura entonces cubre aquello que se ha producido informalmente, en una pelí,cula mimética, donde la mano retoma aquello que el azar controlado del verter ha plasmado.

Todo ello coexiste tambi3n con los «Debuxos», con todo el trabajo sobre papel, motor y continuo laboratorio de las exploraciones del trazo, y la liquidez de la materia pict3rica, del cuestionamiento de la brocha y del pincel. Mancha y mácula se confunden en los lienzos y en el proceso de preparaci3n y de sedimentaci3n en el taller. Las trazas de la preparaci3n de la tela son igualmente significativas.

Tal variedad de propuestas están unificadas por una línea discontinua, posiblemente dentro de un rechazo general a una categorización cualquiera, a una sistematización argumentativa. Y ésta es la idea central de mi segunda intuición sobre el trabajo de Berta Cáccamo: la manera de plantearlo, de abordar la pintura, así como de posicionarse como artista, tiene finalmente mucho que compartir con otras artistas mujeres que han cuestionado el orden patriarcal masculino y en cómo éste se manifiesta en la articulación de valores y formas de una obra. No en cuanto a la elección de sujetos o contenidos ligados a las cuestiones de género, sino en la diversidad y heterogeneidad de sus propuestas, que funcionan como antídotos de las jerarquías y argumentaciones de dicho orden. Aquí, vuelve a cobrar una importancia relevante la *economía* del gesto, su inscripción en un conjunto significativo de actos y acciones que están en relación con un gran número de tareas distintas. Así, categorías binarias como fondo/figura, forma/informe, ilusión/ficción, alegoría/tautología, horizontal/vertical, sucio/limpio, etc., resultan inadecuadas para entender y explicar lo que aporta su pintura. En un «vertido», la distinción de fondo y figura no ayuda a discernir qué nos proporcionan como experiencia visual e intelectual. Del mismo modo, en los «vertidos repintados», el considerarlos bajo el prisma de una oposición entre la tautología del «estar ahí» de la mancha-pintura y la alegoría de su representación en el repintado, no esclarecen las semejanzas que comparten con otros trabajos, como la materialidad de los elementos y la polisemia de los gestos empleados. Las diferentes propuestas pictóricas, los «Vertidos» ya citados, los «Vertidos modificados», los «Vertidos repintados», los «Rastros», las pinturas murales, los «Collages» (pièce unique 2013), los «Trazos»,... rechazan, por su variedad, someterse a la lógica deductiva de un pensamiento estructurado en categorías. Desarrollan, en cambio, un tipo de pensamiento basado en una lógica asociativa que no se articula en jerarquías. Así los «Debuxos» no son menos importantes que los «Vertidos» o que las distintas etapas de los procesos que implican la realización de otras obras. El pensamiento se federa paulatinamente y de su asociación, se crea el sentido, el significado, todo ello en el seno de una inteligencia que podemos definir como *divergente*. Antiguamente se la solía definir como intuición cuando, en realidad, es una adición, una colaboración de distintos tipos de inteligencia (espacial, asociativa, corporal, verbal) con un modo de acción basado en la asociación pragmática. De este modo co-existen como distintas experiencias del acto de pintar, de la relación con el soporte, sea éste una manta, un vidrio, una madera, un lienzo o papel, en el que la pintura se deja caer, se esparce, se frota, se impregna, se embebe, se extiende, se estira. Todo ello sucede fuera de una relación de causa-efecto y sin ninguna ambición demostrativa. Afirman su presencia como objetos visuales a ser contemplados y, simultáneamente, como múltiples actos que una percepción háptica, reconstruyendo mentalmente el acto táctil, manual y corporal que los ha realizado, los exhibe en el espacio del lienzo o del papel.

La serie de los «Vertidos» plantea otro problema ligado a la percepción del espacio que visualmente revelan y que nos dirige a lo que supone la tercera intuición del texto: el espacio que muestran es un espacio en tensión entre el gesto horizontal del vertido con la liquidez de la pintura diluída, y la barrera visual del soporte donde se esparce. La masa translúcida de la pintura está en tensión manifiesta con la presencia material, opaca, del lienzo. La mancha se percibe como elástica, imprimiendo un movimiento de tracción-atracción con la tela. Se invierte así una relación, habitualmente basada en la opacidad visual de la pintura, que capa por capa, va recubriendo un soporte que actuaba, en el pasado, como una ventana abierta hacia un espacio de representación, sea éste figurativo o abstracto. Decía Willem De Kooning que «*El sujeto de la pintura abstracta es el espacio*» (8) y, si volvemos a Morris Louis y al muy particular espacio de la serie «Unfurled», el vacío del centro de la tela y los vertidos laterales, en distintos colores, crean una tensión formal en el que el gesto, calculado y perfectamente medido, se dispone, visual y

conceptualmente, en un plano distinto al de la tela sin preparar. Sin embargo, la tela de los cuadros de Berta Cáccamo se nos presenta de forma bien distinta. Tenemos aquí una tela dispuesta como soporte para una impregnación de líquidos, que vertidos y repartidos sobre la superficie, evidencian después la propia naturaleza de la rugosidad y la textura del tejido que la compone. Dicha tensión es visible por las cualidades contrapuestas de la pintura y su soporte, la opacidad y la liquidez de la pintura diluida, pero también por el movimiento infundido al cuadro por la horizontalidad operativa necesaria para su realización y, a la vez, por la verticalidad a la que aspira, al afirmarse como cuadro.

Pensando en estos temas hago una pausa para preparar la merienda de mi hijo. Al abrir la nevera para sacar un yogurt me topo con una reproducción del célebre cuadro de Vermeer «La Lechera» (9) en el embalaje. Acto seguido, pregunto a Mr. Google y aprendo que en Francia esta imagen acompaña el diseño de los embalajes de al menos dos marcas de productos lácteos desde los años 70, y así me asalta la visión de Parmentier o Hantaï contemplando ese «dripping» virginal en el entorno banal de un supermercado o en la cocina. La acción de verter es el sujeto central del cuadro, en el cual, la quietud y placidez de la escena doméstica y el fantástico trabajo sobre la luz, contrasta con la instantaneidad del acto del vertido en el cuenco, con esa inmovilización casi fotográfica. La desnudez del espacio en el que se inscribe evoca el de un hipotético estudio de pintor, en el que la liquidez de la materia y la verticalidad del gesto se encuentran representados con la densidad pastosa de la pintura al óleo. Me pregunto entonces por nuestra manera de ver hoy día tal obra y, en la dificultad patente de redescubrir la pintura y olvidar el icono, impresa en el embalaje del yogurt o caja de chocolates. Y se me ocurre que quizás las tres intuiciones que he avanzado en estas líneas forman parte de la resistencia, de los «Vertidos» y de las otras series citadas, a convertirse en icono. Y también, en que si bien surgen de las preocupaciones de una pintora que se plantea problemas muy pictóricos ligados a la bidimensionalidad de la pintura y a la dimensión del gesto, la economía visual de medios así como las diferentes temporalidades de la realización, les confiere una profundidad conceptual que va más allá del espacio del cuadro.

Miquel Mont, París, 2014

Notas

1 «*Dire, redire et bafouiller, me contredire, dévier en apparence, digresser, bref: rizerhomer toujours, m'avouer*» publicado en 1988 en ocasión de la exposición M.P. En el Centre National d'Arts Plastiques CNAP, p 57-75. Re-publicado en «*M.P.textes et entretiens*», Blackjack éditions, 2014.

2 Michel Parmentier (1938-2000) formó parte del efímero grupo BMPT formado por Daniel Buren, Olivier Mosset, Parmentier y Niel Toroni. En 1968 «*paró definitivamente de pintar*» (según sus propias palabras) para retomar su actividad 15 años después. Dicha decisión es anterior y casi anuncia la de otro pintor con gran influencia en BMPT, así como en toda la pintura francesa de la época, Simon Hantaï, que de 1982 a 2008 rechazó toda producción y exposición pública de su trabajo. Aunque animada por razones sensiblemente diferentes, ambas podrían protagonizar un enfoque crítico interesante al compararse con la de otros artistas como Francesco Matarrasi que en 1972 declaró su «rechazo del trabajo abstracto». Ver el volumen «*Ne travaillez jamais, la Tribune du Printemps*», Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2014, pg. 63-68.

3 Carta a François Mathey, 1972, in «M.P.textes et entretiens», Blackjack éditions, 2014.

4 Carta a François Mathey, op.cit. Un artículo dedicado a su figura y su obra se titulaba «Michel Parmentier profession Non-peintre», por Jacques Vallet, publicado inicialmente en 1981 en la revista "Le Fou parle", Re-publicado en «M.P.textes et entretiens», Blackjack éditions, 2014.

5 *Faktura* es una noción creada por los constructivistas rusos en el contexto de la revolución bolchevique. Unida a la *Tektonica*, es decir, la construcción o los principios dinámicos de la obra, se define como la base material de su realización. El crítico Victor Shklovsky la enunció como la *demonstración visual de las propiedades inherentes a los materiales*.

6 Jornadas Arte + Pintura, Consello da Cultura Galega, mayo 2014

7 Jornadas Arte + Pintura, Consello de Cultura Galega, mayo 2014

8 Willem de Kooning, «*Écrits et propos*», 1998, ENSBA Paris

9 Johannes Vermeer, "La Lechera", 46 X 41 cm, óleo/lienzo, 1658 Rijksmuseumm, Amsterdam