

A cuatro manos

La presentación del trabajo de diferentes artistas en un mismo espacio es el resultado, por lo general, de la definición previa de un concepto que cada obra viene, por así decirlo, a desarrollar. Esta norma no se aleja mucho, en términos de procedimiento, de la actividad premoderna de la ilustración, en que la imagen se subordinaba a la palabra. Como es evidente se trata siempre, en este tipo de colectivas, de una palabra pensada y escrita, pero que determina obligatoriamente la presencia y la exclusión de obras.

Este género de exposiciones colectivas puede conocer innumerables variantes. En un caso, vendrá definida por el tipo de soporte: y tendremos así exposiciones de pintura, de escultura, de grabados e incluso de dibujo. En otro, podríamos limitar una época histórica (por ejemplo, el siglo XVIII), un movimiento (el cubismo), una técnica y la fecha de su presentación en determinado lugar (una bienal de pintura, con obras para entregar en un local aplazado hasta el día tantos del tanto...), una generación (como puede ser la de los artistas con menos de 30 o 40 años), un lugar de residencia (artistas que viven en el extranjero), y así hasta donde se pueda imaginar. En resumidas cuentas, puede decirse que este tipo de manifestaciones de grupo tiende a ayudarse de un criterio que busca su origen en la biología: se supone que los denominadores comunes seleccionados por conveniencia o por casualidad presuponen una cierta identidad estilística que hará resaltar las inevitables diferencias entre artistas cuando se les considera individualmente.

Como ocurre en la biología, en que una misma especie abarca variaciones sin fin, también en el arte una época, una disciplina, una generación, consideradas de modo global por la historia, permiten realzar las diferencias entre artistas sin que la unidad inicial se encuentre amenazada. Se trata de un recurso artificial. Pero es así como se hace posible escribir de forma consistente una historia del arte, que todavía observa con alguna envidia el modelo nacido de las ciencias exactas. Y es también así como tantas veces nos referimos, todavía hoy, al arte de los "jóvenes", atribuyéndole la irreverencia y la osadía que, nos dicen, son sus atributos. Y que se opondrían, a veces de forma cruel, a la prudencia y al academicismo de los más viejos.

Ahora bien, el contacto casi diario con el arte y los artistas nos dice que las cosas no siempre tienen este carácter dual. La obra, particularmente (y su propia evolución), se mueve al unísono con el diálogo que establece con el universo personal del artista. Pasado el periodo imprescindible del aprendizaje (esto es, de la familiarización y del dominio de las técnicas, y de la práctica de la capacidad de problematización que es hoy condición *sine qua non* de todo arte), llega el momento de la maduración del lenguaje propio. O, dicho de otro modo, el artista, después de dotarse de los medios técnicos y conceptuales para producir su obra, la costruye en diálogo consigo mismo y con la sociedad a la que pertenece, independientemente de la edad, del género, del lugar

donde vive. Por eso toda sociedad dispone de los medios para la comprensión del arte contemporáneo, y es también por eso por lo que, independientemente del criterio generacional, este encuentra su resonancia propia en el modo más o menos importante en que dialoga con los hombres y mujeres de su tiempo.

II

El diálogo entre las pinturas de Mónica Capucho y Ana Sério, y el de sus pinturas con su observador, debe ser entendido de modo abarcador, como manifestación de la capacidad de incitar a la reflexión. Formalmente, poco hay en común entre las obras de las dos artistas. Y reunir las en una exposición común parece venir a confirmar lo que decíamos más arriba a propósito de los criterios de clasificación de artistas y obras. Con todo, las aproxima el hecho de pertenecer a una generación parecida, la formación plástica en la misma institución (aunque en épocas distintas) y, en fin, el género, aunque ambas hayan renunciado a resaltar lo “femenino” en su obra respectiva. Y, quizás más importante, las separa el estilo, si es que todavía podemos hablar de estilos en este comienzo del siglo XXI. Comparten, no obstante, la convivencia en el espacio del Museo de la Ciudad de Valencia, y este hecho acabará por contaminar la obra de una y de otra con el recuerdo de lo que vimos antes: entre la contención de Mónica Capucho y la exuberancia orgánica de Ana Sério, el espectador se sorprenderá al establecer más relaciones de las que hubiera podido imaginar al principio.

Consideremos en primer lugar la obra de Ana Sério. Los vestigios del gesto de pintar serán el elemento que se impone de inmediato, tanto más evidentes cuanto parece que en ciertas obras se incluyen los desperdicios del trabajo del pintor: tiras de madera fina, moldes de cartón manchados de tinta, papel arrugado. Una de las obras presentes ocupa la mayor parte de una pared y ostenta, fijada en un soporte bidimensional, estos elementos que, sin que los podamos calificar exactamente de escultóricos, invaden el espacio normalmente reservado a la contemplación de la obra. Ahora bien, la pintura es tradicionalmente bidimensional. Y los rollos de papel, los recortes, los embrollos mantienen muy presente ese recuerdo de un plano vertical. Son como la parafernalia que encontramos en los *ateliers* de artistas. Suponemos en cada momento que pueden ser desenrollados y revelar, en los pliegues y en su interior, la pintura o el dibujo que alguien hizo en ellos alguna vez.

Este pliegue es un paso fundamental en el proceso de trabajo de Ana Sério. Ella esconde y revela simultáneamente. Permite invocar la escultura en la pintura y, a la inversa, convocar a la tridimensionalidad del espacio la problemática del color y de la luz que es inherente a la pintura. En este aspecto, la obra de Ana Sério produce híbridos, y es el pliegue el instrumento que permite obtenerlos. Como un pincel, una brocha o un escoplo, este utensilio, que es también un concepto, tiene como finalidad crear imágenes. Por ello, es frecuente que encontremos espejos en el trabajo de esta artista. En el suelo, multiplicando el trozo de pared a que nos hemos referido, dentro de complejos escriños, reflejando estructuras que no conseguimos visualizar de otra manera, colocados en lugares inusitados a fin de que el espectador tome conciencia plena de que se encuentra en un recinto en el que esas imágenes

proliferan (como sucede, por otra parte, en todos los recintos de exposición). En el fondo, estos espejos replican los gestos de doblar la hoja de papel, de arrugarla, de enrollar las tiras de madera; gestos, en definitiva, que no son más que una continuación del propio gesto de pintar de la artista, evidente y primordial en toda su obra. Reflexión especular, por lo tanto, pero también reflejo muscular en el sentido más literal de la expresión: cada pintura es un gesto que se multiplica por el espacio a través del papel, de la tela, de la madera.

III

Una serie de trabajos a la que Ana Sérió más cariño dedica está constituida por pequeñísimas telas donde sólo hay pintura y señales del gesto que la creó. Todo el arte es hoy citación de su historia, y la artista no lo ignora. Sin embargo, en estos trabajos, esa citación es más directa que en otros. Y si aquí no encontramos físicamente el pliegue de que hablábamos más arriba, lo percibimos en este proceso de replicación de un estilo consagrado por la historia: el gestualismo abstracto norteamericano de la posguerra. Como es sabido, este movimiento (si es que, a estas alturas, todavía lo podemos denominar así) surgió casi a la vez que la abstracción geométrica de Barnett Newmann, Morris Louis y otros que se le oponían por la estricta división del plano del cuadro en áreas distintas, cada una de las cuales debía ser rellenada con tinta acrílica dada de forma impersonal (es decir, sin que el gesto de pintar del artista dejase señales visibles de su existencia). Estas afirmaciones, relativas al arte de mediados del siglo XX, se aplican también formalmente a la pintura de Mónica Capucho: superficies densas, cubiertas con una economía cromática ejemplar, donde se inscriben en caracteres tipográficos frases o palabras generadas por la propia pintura. El tipo de letra elegido y la opción por la lengua inglesa nos remiten, además, al universo de la cultura de masas global: hay asociaciones que pueden hacerse con la poesía y la canción, presentes en el día a día de la artista.

El proceso de trabajo de Mónica Capucho se sirve de la malla como instrumento y método. Cada pintura es hecha de un número considerable de capas de tinta, que son sucesivamente ocultadas a través de máscaras y repintadas. Al retirar el conjunto de esas máscaras (que acaba por tomar la forma de la parrilla), la superficie obtenida mantiene las señales de esa actividad de ocultación, a la vez que nos revela contrastes sutiles entre brillantes y opacos, claros y oscuros, colores y no-colores. Hay un espesor en estas pinturas que es indicación del tiempo: tiempo de pintura, de secado, de sedimentación. Cada cuadro exige una lectura frontal y una lectura en profundidad, ya que se construye como una estratigrafía de la propia pintura. Pues la malla, que existe desde que hay artistas (1), funcionó también a partir de los trabajos de Sol LeWitt como modo de organización de la escultura en el espacio. Es también de esto de lo que aquí se trata: todas las piezas de Mónica Capucho establecen, en primer lugar, relaciones con sus semejantes, constituyéndose en series sujetas a declinaciones racionales de pintura para pintura, y relaciones con el propio espacio donde se exponen. No es indiferente que la artista escoja conjuntos de piezas castañas, beige, rojas y negras para se expongan en determinada sala y no en otra. Es que todas ellas dialogan

entre sí, y con este lugar donde silenciosamente se cuestionan y responden con el espectador. Queda la palabra pintada, eco lejano de un contenido que, por una vez, se hizo más visible que la forma.

IV

Así, estas dos obras, en apariencia tan diferentes, acaban por corresponderse y completarse como un fragmento musical tocado a cuatro manos. De un lado el pliegue, el gesto, la inconsciente visceralidad del arte que se vuelve prolongación vital del propio respirar de la artista. Del otro, la cuadrícula, la racionalidad, la geometría y los ecos distantes de la pintura que dialogó en silencio con quien la materializó. En ambos lados, una mirada para la historia que es común al arte actual, y que tanto Ana Sérgio como Mónica Capucho actualizan en su praxis.

Lisboa, Marzo de 2009
Luísa Soares de Oliveira

(1) O sea, desde el Renacimiento: recordemos que la malla dibujada era (y es) una de las técnicas más utilizadas para la reproducción de una imagen –perspectiva, paisaje, figura- a través del dibujo.