

Et in Arcadia Ego.

[Unas consideraciones sobre la naturaleza evocadora de las pinturas de Ana Beltrá].

Fernando Castro Flórez.

Vivimos en un mundo acelerado, “zarandeados entre el *kitsch* y el *shock*”¹. Cuando la misma insatisfacción se ha convertido en una mercancía y el *reality show* fortifica la *voluntad de patetismo*, los sujetos consumen, aceleradamente, *gatgets* y los artistas derivan hacia el *bricolage*; incluso algunos llegan a asumir el delirio del mundo de una *forma delirante*². El arte contemporáneo reinventa la nulidad, la insignificancia, el disparate, pretende la nulidad cuando, acaso ya es nulo: “Ahora bien la nulidad es una cualidad que no puede ser reivindicada por cualquiera. La insignificancia -la verdadera, el desafío victorioso al sentido, el despojarse de sentido, el arte de la desaparición del sentido- es una cualidad excepcional de unas cuantas obras raras y que nunca aspiran a ella”³. Algunos creadores son capaces de mantenerse en el peligroso filo que separa lo maravilloso y lo banal, lo excepcional e inesperado y aquello que tenemos a la mano en su particular cotidianeidad. Es precisamente *ahí* y no en un trascendentalismo huero donde debe surgir lo *singular*, entrando a fondo en una realidad, etimológicamente, *idiota* para conseguir *otras intensidades*, obras como las de Ana Beltrá que me atrevo a llamar *magnificentes*, en las que el fulgor del placer y la vibración del concepto no tienen que ser antagónicos. Cuando la estrategia fosilizadora ha impuesto lo que Baudrillard denomina *transestética de la banalidad* y las obras son, literalmente, objetos supersticiosos⁴ y los procesos creativos semejantes a la elección vertiginosa del *souvenir*, conviene revisar el sentido del arte, como un viaje al encuentro de sí mismo, algo que finalmente viene a ser una línea de resistencia contra la estetización difusa de la espectacularización hegemónica.

Ana Beltrá indica que la serie *Abisal* se plantea “como un conjunto de piezas de pintura de gran formato en donde se representan escenarios de naturaleza desordenada y sin control: una serie de escenarios boscosos solapándose que emergen de un fondo en penumbra como punto de partida, y que dialogan en forma de dípticos con lienzos adyacentes donde predominan grandes masas de color”. Sin duda, esta pintora disfruta planteando contrastes cromáticos pero también yuxtaponiendo imágenes figurativas con superficies abstractas. Más allá de todo fundamentalismo estilístico, entiende la pintura como una *pulsión gozosa* en la que podemos reconocer aquella dinámica que expande el arabesco en una búsqueda de lo esencialmente natural, tal y como Worringer lo entendiera. Las plantas dominan la mitad de esos extraordinarios “dípticos”, trazadas sin buscar lo acabado, como si acaso tuvieran que evocar la metamorfosis goetheana. El *panorama selvático* fricciona con las superficies

¹ Antón Patiño: *Todas las pantallas encendidas*, Ed. Fórcola, Madrid, 2017, p. 11.

² Cfr. Jean Baudrillard: “Shadowing the world” en *El intercambio imposible*, Ed. Cátedra, Madrid, 2000, p. 153.

³ Jean Baudrillard: “El complot del arte” en *Pantalla total*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2000, pp. 211-212.

⁴ Cfr. Jean Baudrillard: *La ilusión y la desilusión estéticas*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1998, p. 27.

aparentemente monocromáticas en las que no hay una búsqueda de lo aséptico sino, al contrario, una turbulenta manifiesta. La sugerencia visual del frescor de las plantas se amplifica en los módulos abstractos en los que la pintura ha sido, literalmente, arrojada, en una salpicadura que, de nuevo, no quiere concretarse en “la forma bien compuesta”. La intención de Ana Beltrá es, según ella misma indica, “ir a lugares de desasosiego natural donde replantar las propias capacidades”. Y, ciertamente, su obra hace visibles *fuertes contrastes*, dinamiza la mirada para sacarnos de la inercia polar en que estamos completamente empantanados. La exploración no cartografiada de sus “profundidades inferiores” (*flectere si nequeo superos*) deja a la psique expuesta a temblores y erupciones sísmicas desde el inconsciente. El impacto visual de estas obras es propiamente el de un detonante onírico, esto es, una apertura de una línea de fuga con respecto a un mundo anodino en que la “bienvenida al desierto de lo real” no ha sido otra cosa que una acomodación de las subjetividades es la bunkerización pseudo-conectiva.

Ana Beltrá *resiste* frente a las derivas epocales que, tras el nihilismo que prefería la nada a no querer, camuflan su impotencia en una suerte de *ironía* que tiene tanto de pose cínica cuanto de máscara de abismal desencanto; ajena al “ascetismo estético”, no reprime la *urgencia del placer* como lo específico del arte⁵, si bien no quiere suprimir la potencia (fantástica) de lo “desconocido”. El artista no puede desvelar la verdad sobre el arte sin ocultarla convirtiendo ese desvelamiento en una manifestación artística. De la *Verneinung*, en un deliberado proceso de *desbanalización* (lo que los formalistas rusos llamaron “ostranenia”), surge la potencia de *illusio*. En un breve pasaje de la *Poética*, dedicado a las formas de la dicción artística, Aristóteles define de este modo el enigma: “La forma del enigma consiste, pues, en conectar términos imposibles diciendo cosas existentes”. En lo enigmático hay una particular *densidad de metáforas*, pero también una combinación o conexión imposible, la mezcla de sentidos literales y figurados⁶. El pathos de lo oculto está conectado con la concepción surrealista del imaginario como un plano (mesa de disección) donde se encuentra lo radicalmente heterogéneo. Efectivamente, como la imagen surrealista “a lo Lautremont”, la chispa de la imagen surge, también en el proceso creativo de Ana Beltrá, capaces de provocar una *metaforicidad expandida*. Nuestra mente puede entenderse como un *wunderblock*⁷,

⁵ “Placer ascético, placer vano que encierra en sí mismo la renuncia al placer, placer depurado de placer, el placer puro está predispuesto para devenir un símbolo de excelencia moral, y la obra de arte una prueba de superioridad ética, una medida indiscutible de la capacidad de sublimación que define al hombre *verdaderamente humano*: la apuesta del discurso estético, y de la imposición de *una definición de lo propiamente humano* que apunta a realizar, no es otra cosa en definitiva que el *monopolio de la humanidad*” (Pierre Bourdieu: *La distinción*, Ed. Taurus, Madrid, 1988, pp. 501-502).

⁶ “El sentido enigmático se manifiesta, pues, como un significado formalmente indecible, lo que lleva consigo dos niveles de lo enigmático: de una parte, la copresencia de dos proyectos de comprensión alternantes y reversibles (literal/figurado) que pueden ser aplicados igual pero inversamente sobre las expresiones produce, no ya ambigüedad o ambivalencia del enunciado, sino su incomprendibilidad, la clausura de la comprensión en el acto de constatar unas relaciones de significación indecibles; de otra parte, la constatación de esa indecibilidad semántica queda limitada a la detección de dos posibilidades de comprensión cuya coexistencia formal aboca al sinsentido o al sentido contradictorio” (José M. Cuesta Abad: *Poema y enigma*, Ed. Huerga & Fierro, Madrid, 1999, pp. 34-35).

⁷ “*Double bind*, doble banda de papel: “capacidad de recepción ilimitada y conservación de huellas duraderas [afirma Freud] parecen pues excluirse en los dispositivos mediante los cuales proveemos a nuestra memoria de un sustituto. Es preciso o bien renovar la superficie receptora, o bien aniquilar los signos registrados”. Entonces, en el mercado, el modelo técnico del *Wunderblock* permitiría, según Freud, superar ese doble constreñimiento y resolver esa contradicción, pero con la condición de relativizar, por así decirlo, y de dividir en sí misma la función del papel propiamente dicho. Sólo entonces “ese pequeño

ese lugar donde queda la huella de todo lo que, en algún momento, fue trazado. “¿Qué es el arte –pregunta Marina Tsvietáieva- sino el encuentro de las cosas perdidas, la perpetuación de las pérdidas?”⁸. Ese *sincero esfuerzo hacia lo imposible*⁹ surge, una y otra vez en las obras de Ana Beltrá que no se entrega meramente a las “novedades”¹⁰ sino que en sus pinturas sedimenta su inconsciente. Conviene tener presente que un objeto no es algo simple, ni algo que se conquiste si previamente no se ha perdido: “un objeto es siempre una reconquista. Sólo si recupera un lugar que primero ha deshabitado, el hombre puede alcanzar lo que impropriamente llaman su propia totalidad”¹¹. Según Lacan, el término esencial, en lo que se refiere a la constitución del objeto, es la *privación*, una deriva de ese reconocimiento del Otro absoluto como sede de la palabra. La metáfora es la función que procede empleando el significante, no en su dimensión conectiva en la que se instala todo empleo metonímico, sino en su dimensión de sustitución¹². Con todo, la constitución del objeto no es metafórica sino metonímica, se produce allí donde la historia se detiene: el velo se manifiesta, la imagen es el indicador de un punto de represión.

En la serie *Abisal* late una búsqueda pasional de *refugios de intimidad*, “al borde –indica Ana Beltrá de la zona de confort donde se sienta el freno de la línea fugaz de nuestro tiempo”. Esta pintora quiere *respirar naturalidad*, esto es verticalizar su capacidad creativa para dar cuenta de su singular forma de entender la libertad. En un planeta (sin caer en lo apocalíptico) enfermo, la apelación a la Naturaleza, a esa Gaia que atacamos de forma delirante y suicida, tiene el carácter (básicamente) de una toma de conciencia. Ana Beltrá no plantea un diagnóstico en forma de *verdad incómoda* sobre nuestro destino (indeseable) sino que nos ofrece *imágenes de intensidad*, escenarios inquietantes y oníricos que corresponden con su alegorización de lo abisal. “En lo pictórico, mi reto –apunta esta pintora- es huir de la luz sin perder intensidad cromática, dando profundidad y buscando un sentimiento determinado: En

instrumento promete hace más que una hoja de papel o la tablilla de pizarra”. Porque el bloc mágico no es un bloc de papel sino una tablilla de resina o de cera de castaño oscuro. Sólo está *bordeado* de papel” (Jacques Derrida: *Papel máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*, Ed. Trotta, Madrid, 2003, pp. 217-218).

⁸ Marina Tsvietáieva: *Locuciones de la Sibila*, Ed. Ellago, Castellón, 2008, p. 57

⁹ Laporte destaca que la experiencia del arte va al encuentro de lo desconocido, de la vida salvaje y el artista así se expone a ser destruido: “un sincero esfuerzo –dice Bram van Velde- hacia lo imposible”. “Bram van Velde, en efecto, declara una y otra vez: *Pintar es acercarme a la nada, al vacío// El artista es el portador de la vida*. No trato de superar esta paradoja ni de hallar la explicación del enigma, pero me confirmaría si, a mi manera, lograrse repetir estas palabras de Bram van Velde: *El artista vive un secreto que tiene que manifestar*” (Roger Laporte: *Bram van Velde o esa pequeña cosa que fascina*, Ed. Asphodel, Las Palmas de Gran Canaria, 1984, p. 18).

¹⁰ “Demasiadas novedades –apunta Régis Debray- trivializan lo nuevo en el mundo en que el rechazo de la tradición ha pasado a ser la única tradición, la celebración automática de lo nuevo se destruye a sí misma. [...] La fobia de lo repetitivo y el miedo de aburrir terminan provocando aburrimiento y reiteración. La oleada de actualidad, ese “mar siempre renovado” en el que cada ola se deshace en otra que en el fondo es la misma, recuerda una nauseabunda eternidad. [...] Liberarse de la fascinación del presente para recuperar el orden de las causas y el sentido probable del presente es ante todo liberarse de la fascinación de las imágenes transmitidas a la velocidad de la luz”.

¹¹ Jacques Lacan: “Ensayo de una lógica de caucho” en *El Seminario 4. La Relación de Objeto*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1994, p. 374.

¹² “Toda creación de un nuevo sentido en la cultura humana es esencialmente metafórica. Se trata de una sustitución que mantiene al mismo tiempo eso que sustituye. En la tensión entre lo suprimido y aquello que lo sustituye, pasa esa dimensión nueva que de forma tan visible introduce la improvisación poética” (Jacques Lacan: “Ensayo de una lógica de caucho” en *El Seminario 4. La Relación de Objeto*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1994, p. 380).

las profundidades es donde habita lo desconocido, lo que nos infunde un temor atávico pero no por ello malicioso... Lo Abisal genera inquietud pero es apasionante; no deberíamos renunciar a él". Podríamos entender *lo abisal* de estas pinturas como una modulación de la "inquietante extrañeza" freudiana, esto es, una des-familiarización (de la naturaleza misma en su yuxtaposición con la abstracción, literalmente, derramada) que nos quiere ofrecer no tanto algo que produce pánico sino una zona de intimidad. En esta ocasión la *poética del espacio* (a la manera de Bachelard) bascula entre la fluidez acuática y la vegetación o, en otros términos, nos transporta en un viaje de ida y vuelta de la invisibilidad en el seno de la hondura a esa piel que puede ser *lo más profundo*. Tanto lo selvático cuanto lo abstracto funcionan como estímulos para el sueño y, al mismo tiempo, nos mantienen *alerta*. Ana Beltrá propone refugios primitivos, rincones de inspiración, confía en el retorno a lo natural cuando el simulacro ha socavado la verdad y cualquier apelación a la sinceridad pareciera sonar desajustada.

En el artículo "Estética anestésica" escribe Susan Buck-Morss: "*El mundo-imagen* es la superficie de la globalización. Es nuestro mundo compartido. Empobrecida, oscura, superficial, esta *imagen-superficie* es toda nuestra experiencia compartida. No compartimos el mundo de otro modo. El objetivo no es alcanzar lo que está bajo la superficie de la imagen, sino ampliarla, enriquecerla, darle definición, tiempo. En este punto emerge una nueva cultura". Tenemos la amarga conciencia de que *the time is out of joint*¹³. A pesar del desastre de nuestro mundo, los artistas sacan, literalmente fuerzas de flaqueza. Ana Beltrá señala que la naturaleza desordenada y sin control, aceptada tal y como es, le ha servido como reflejo para construir su obra, "que, como consecuencia y sin pretenderlo, trasmite libertad, espontaneidad y fuerza donde el color es quien predomina la comunicación dejando un espacio al carácter lúdico donde el accidente, la chispa y la sorpresa juegan un papel fundamental junto al diálogo que sucede al yuxtaponer materiales diversos y dispares entre sí". La naturaleza, con lo que tiene de caótica, estimula su estética pero, más que nada, le inspira para construir *escenas selváticas* que no son otra cosa que ensoñaciones de lugares donde podríamos "respirar". Usando el color con magistral vigor, ofrece al espectador cuadros que son verdaderamente *instantes de frescura*, sorprendentes liberaciones de la imaginación en un tiempo de procesos psíquicos estrictamente bipolares.

Ana Beltrá pone freno a la urgencia de los acontecimientos (propia de la cultura del espectáculo), cuando nos agarramos, en medio del naufragio, literalmente a nada¹⁴. La resistencia primordial del arte, en la clave de la imaginación dialéctica, obliga a superar la deriva superficial de la "mirada distraída". El objeto del siglo ya no es la ruina sino la ausencia de rastros, la incapacidad para trenzar un relato en el que

¹³ "Contra-tiempo. *The time is out of joint*. Habla teatral, habla de Hamlet ante el teatro del mundo, de la historia y de la política. La época está fuera de quicio. Todo, empezando por el tiempo, parece desarreglado, injusto o desajustado. El mundo va muy mal, se desgasta a medida que envejece, como dice también el Pintor en la apertura de *Timón de Atenas* (tan del gusto de Marx, por cierto)" (Jacques Derrida: *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Ed. Trotta, Madrid, 1995, p. 91).

¹⁴ "Hay un tipo particular de fenómenos, que yo llamo "el eco de los agujeros negros", que empuja a la gente a aferrarse a cualquier precio a territorialidades, objetos, rituales y comportamientos compensatorios, de los más ridículos a los más catastróficos" (Félix Guattari: *La revolución molecular*, Ed. Errata Naturae, Madrid, 2017, p. 355).

intervengan memoria y olvido¹⁵. Los restos hablan, ambivalentemente, tanto de lo que sobra como de lo que falta. El deseo tiende siempre a salirse siempre de la cuestión y a desviarse. Ana Beltrá es una artista de la *línea de fuga*, sus cuadros proponen, sin caer en ningún tipo de literalismo, una meditación sobre la *metoikeis*. En algunas de sus obras aparecen tiendas de campaña o alguna silla de playa como si pudiéramos instalarnos *provisionalmente* en esos evocadores lugares de vegetación esplendorosa. El sujeto está, en apariencia ausente, aunque en realidad su presencia sea *elíptica*. Más allá del viaje (fundamentalmente romántico) melancólico o de la frustración (viralizada en el neurototalitarismo contemporáneo) nomádica, lo que vemos, valga la paradoja, en la *zona abisal* son parajes esplendorosos, escenas fértiles, explosiones de color, sedimentos pasionales que, en todos los sentidos, se han derramado. *Et in Arcadia Ego* no suena con el tono funerario sino como una reinstauración de la esperanza utópica que nos llega a intentar evitar que la catástrofe imponga su ley final.

¹⁵ “Para un tiempo que inventó la destrucción sin ruina, hay que pensar de otra manera, otra cosa, concebir otro objeto. El objeto de una época en la que algo puede tener lugar más allá de la memoria y el olvido. ¿Qué puede hacer Simónides, en efecto, ante un lugar vacío? ¿Qué puede hacer si, además de la muerte, también las ruinas están muertas? ¿Cuando no queda huella de la más mínima huella? ¿Cómo recordar lo que no dejó resto? La memoria misma está muerta. Simónides el poeta es reducido al silencio. Podría postularse que allí no hubo jamás nada, ni temblor de tierra, ni nadie. Aquello se habrá vuelto impensable, inimaginable. Más que las ruinas, habría que hacer caso de su ausencia” (Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 21).