

La huella de una aventura (1)

En su contemporaneidad, la obra de Béatrice Casadesus nos remite a las más antiguas manifestaciones de la cultura occidental y oriental.

Utiliza, desde su trabajo en torno al punto iniciado hace casi treinta años, el principio de la huella. La huella en sus dos formas, con más frecuencia la positiva: los puntos se aplican sobre una superficie por medio de una herramienta de pintar; y negativa: los puntos se recortan en la materia, que es así vaciada. Esta práctica tiene la ventaja de combinar, a la vez, el gesto y la imagen. Es lo que los paleontólogos y prehistoriadores denominan una supervivencia técnica primitiva (2). Para ellos, las obras de arte rupestre nacen de una reacción en cadena que une la herramienta con el gesto, el gesto con la memoria y el lenguaje. Confeccionar una herramienta que deje una marca en la materia es, ya, constituir un mensaje para el otro, del que ese otro guardará el rastro y, por lo tanto, la memoria.

Así, siguiendo un proceso técnico bien dominado -pero que conserva, sin embargo, un margen de imperfección y de aleatorio- el artista contemporáneo responde a través de los milenios al hombre de la prehistoria, que dejó en las paredes de las grutas huellas de manos positivas y negativas. Ambos toman en consideración los avatares o accidentes del soporte y de los pigmentos y efectúan un gesto de contacto -una huella- que revela una ausencia, el rastro de algo pasado, que ya no existe. ¿Es una coincidencia que el viaje realizado por Béatrice Casadesus a los confines de Etiopía y Kenya, acompañando una misión paleontológica dirigida por Yves Coppens, coincida con el inicio de esta búsqueda sobre la huella?

Si se va más lejos, se comprende que, en el fondo, la huella procede de la reproducción. Habla de la analogía -de la genealogía- entre la forma (la herramienta que sirve para producir la huella) y la contra-forma emparentada que de ella se desprende. Como nos dice G. Didi-Huberman en el curso de su reflexión sobre la huella como matriz, "el parecido es, primero, un paradigma antropológico: plantea una cuestión de transmisión. [...] Parecerse es primero parecerse a los propios padres" (3). Se percibe algo de una metáfora de la reproducción humana en la propia operación de la huella.

Eso se verifica plenamente en la obra de Béatrice Casadesus, a quien le preocupa el tema de la filiación. ¿Y si los puntos fueran un modo de subrayar hasta el infinito su pertenencia a una familia, a una comunidad (de artistas) y, simultáneamente, de desmarcarse de ella? Pues la matriz es, claro, siempre la misma -Béatrice Casadesus ha inventado varias herramientas-referentes que permiten reproducir sus puntos- pero el resultado difiere siempre. Como el clon genético, el punto multiplicado comporta siempre diferencias con respecto a su célula primaria, de la que es, sin embargo, una variante parecida.

En el Renacimiento, el arte occidental conoció ejemplos de huellas famosas, de las que Béatrice Casadesus se ha impregnado a su vez. Las “Verónicas” o “Santas Faces”, supuestos y milagrosos calcos del rostro martirizado de Cristo, fueron realizados, para algunos, por aplicación de trapos empapados de pigmentos. Resulta interesante que a varios siglos de distancia, ese método en el que interviene poco la mano, haya fascinado a los artistas contemporáneos. En ese caso, más allá de la técnica de la reproducción por transferencia, lo que interesa al artista es el resultado. Ante esas imágenes divinas, el espectador vacila entre la presencia de la muerte y el estremecimiento de la vida.

La serie de los “Otages” (“Rehenes”), creada en 1993 por Béatrice Casadesus como homenaje a Jean Fautrier procedía de la misma técnica: obtener por frotación u otra forma de impresión la marca de una cabeza de contornos indefinidos, cuya cualidad de difuminación de los rasgos y de vibración del trazo engendra un aura. El poder de distanciamiento que nace de la huella de un rostro es capaz de producir en el espectador una fascinación. Ésta procede del hecho de que la imagen se supone un calco, que de ella emana una indiscutible presencia física, abriendo así al diálogo con la figura representada. La corporeidad de la imagen produce, así, al espectador la ilusión de un contacto con el modelo de origen.

Una vez más, su método, su proceso creativo, permite comprender mejor la obra de Béatrice Casadesus. La elección de este método es consciente y prevalece, con toda libertad, sobre el resto. Engendrará el contenido en una especie de rechazo de la mano -de distanciamiento con respecto al oficio de artista y también de rechazo de la forma. La repetición del mismo gesto ejecutado, casi automáticamente, dará origen a la imagen, una imagen doblemente abstracta, dado que las obras no representan más que un vaho de puntos, distribuidos de acuerdo con cierto ritmo, y por el sometimiento de la artista a la reiteración de un gesto efectuado a ciegas.

Aquí debe intervenir, en nuestro análisis de la obra de Béatrice Casadesus, el papel desempeñado por el pensamiento y el arte chinos, tal como fueron establecidos en la época de la dinastía Tang (618-907), alimentados por la triple influencia del budismo, el confucianismo y el taoísmo. La pintura china clásica tal como se practica hoy todavía, fue definida, básicamente, por el poeta Wang Wei. Nacido en esta misma dinastía, pone a punto el principio del paisaje monocromo, ejecutado a la aguada de tinta con un pincel caligráfico (4).

Béatrice Casadesus ha hecho suya la idea, muy oriental, de que el Ser sólo puede aprehenderse de modo negativo, definiendo su ausencia. Los puntos, ya se ha dicho, dejan tras de sí un vacío. Este vacío permite, precisamente, sugerir lo Absoluto. Como el poeta chino tradicional, Béatrice Casadesus no explica nada, no utiliza recurso alguno a la razón. Hace ver y sentir directamente. Lo que ofrece al espectador no es una exposición sino una experiencia, una

práctica.

Más que ningún otro siglo, nos dice Maurice Fréchuret, el siglo XX suscitó formas aleatorias, interrogando las nuevas nociones de reversibilidad, amovilidad, permeabilidad, relatividad (5) y, no hubo manifestación de grupo que no los presentara, en los años sesenta y setenta, dispositivos flexibles suspendidos o telas sin bastidor (Christo, Tàpies, Rauschenberg, Hesse, Viallat, etc.). Sería injusto decir que Béatrice Casadesus ha ignorado estas andaduras, pero, a partir de 1995, trabajó más bien en referencia a la pintura china montada en rollo sus "Peintures sans fin" ("Pinturas sin fin"). Desea, por este dispositivo de grandes rollos de pintura presentados de un modo aleatorio en el espacio, lograr que la pintura se vincule a la familia del libro. Es sabido, por lo demás, que en chino -en lenguaje letrado, por lo menos- se dice escribir una pintura (xie hua)... Esas "Peintures sans fin", realizadas sobre intejido, un material intermedio entre el papel y el tejido, son frágiles de montaje, susceptibles de estremecimiento al menor soplo de aire. Sólo permiten una exposición limitada, simplemente el tiempo de una lectura activa y consciente, que se efectúa de manera continua, siguiendo los ojos el desarrollo de la obra. Su composición se emparenta con un poema o un fragmento de música. La colaboración de la artista con los escritores, recientemente aún en forma de los "Livres uniques" ["Libros únicos" (1997-2002)] -una colección de pequeños libros de artista realizados con escritores, filósofos, arquitectos y músicos- muestra su concepción unificada de ambas disciplinas.

Si para el pintor chino tradicional, la tarea suprema es conferir a su obra el qi, que suele traducirse por espíritu o aliento (de hecho, etimológicamente, el carácter designa "el vapor del arroz cociéndose"...), que reina en el universo, para el artista se trata también de encontrar algo de la inmaterialidad de la luz y, por lo tanto, del universo. En este estadio, debemos señalar que esta búsqueda de la vibración de la luz es una cuestión crucial para ella. "¿Pintar? Nada más que atravesar la luz" (6), dice en un texto reciente que explicita de un modo poético su trabajo. De Leonardo da Vinci y su sfumato a Seurat y sus dibujos puntillistas, y de Dirk Bouts a Shih-t'ao, todos aportaron una respuesta particular a la transcripción de la luz, respuesta a la que la artista se muestra sensible. Todos los soportes elegidos por Béatrice Casadesus juegan con la transparencia: tela ultra-fina, pinturas-filtro, plexiglás e, incluso, calados creados en el propio material (de eso hace ya más tiempo). Ese juego de la transparencia ha sido llevado hasta el punto de que el pigmento atraviesa por completo la superficie y, a veces, el reverso de la obra es elegido, finalmente, por la artista para convertirse en el anverso del cuadro...

Béatrice Casadesus quiere pintar el color que pasa, es decir el que se mezcla con la luz y deja en la retina una impresión visual, pero también el que se esfuma. Ese color vibrante es capaz de hacer entrar al espectador en un estado de no-pesadez. Anula todo cuestionamiento sobre el fondo y la forma y conduce a la artista a asumir plenamente el ideal de insipidez, la búsqueda del fondo

indiferenciado de las cosas, descrito por François Jullien (7) en sus ensayos sobre la estética china. Como el pintor chino, la artista es la intérprete privilegiada de la conciencia universal, transcrita en las rocas y las nubes, en los meandros de las ramas y las raíces, en las vetas de la madera, en las volutas de las brumas y las olas... Su obra se confunde con el universo y nos enseña el silencio.

Scarlett Bonduelle Reliquet

Traducción : Manuel Serrat Crespo

in catálogo de la exposición "Le Regard et la Trace 1975 – 2002", 2002

- 1 - Según citación de André Leroi-Gourhan, "L'homme et la matière", Paris, Albin Michel, 1950.
- 2 - André Leroi-Gourhan, citado por G. Didi-Huberman, catálogo de la exposición "L'Empreinte", Museo Nacional de Arte Moderno, Centro G. Pompidou, París, 1997, pág. 24.
- 3 - G. Didi-Huberman, "Formas genealógicas, la huella como matriz", en catálogo, op. cit., pág. 38.
- 4 - Para estas precisiones históricas, véase el capítulo "Artes y Letras" en Simon Leys, "Essais sur la Chine", Robert Laffont, París, 1998, págs. 578-579.
- 5 - Maurice Fréchuret, "Le Mou et ses formes", ensayo sobre ciertas categorías de la escultura en el siglo XX, edición (énsb-a), 1993, págs. 20-21.
- 6 - Béatrice Casadesus, texto inserto en el catálogo de la exposición "Work in process", febrero-marzo de 2000, Issy-les-Moulineaux.
- 7 - François Jullien, "L'Eloge de la fadeur", Le livre de poche, París, 1991.