

JANA CAZALLA Y CARLOS VILLAVIEJA

FIRMAR EL INCONSCIENTE



FELICIA PUERTA

“pintura, pintura”

Valencia, Noviembre, 2000

PALAU DE LA MÚSICA

Ajuntament de València

Publicación:

ISBN: V-4226-2000

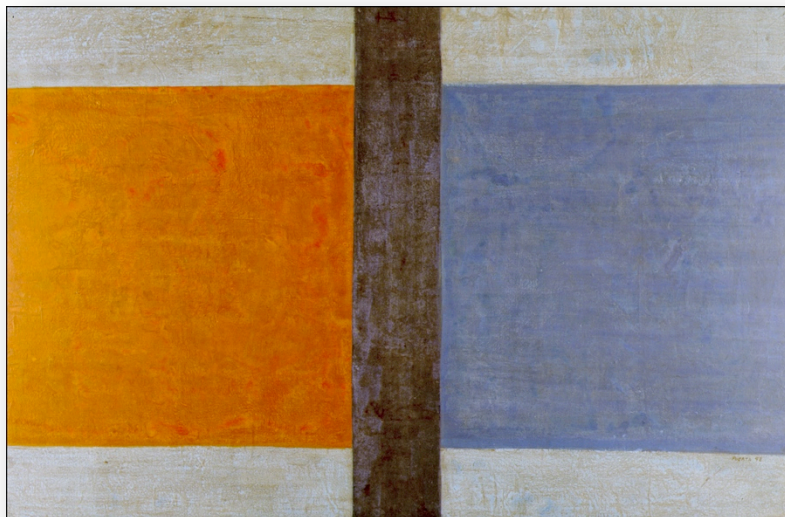
EL TEMPO DE LA SUBVERSIÓN

Supone un lugar común dentro de la crítica de arte atribuir directamente al surrealismo el logro de romper las ataduras de la razón, iniciando un nuevo método de conocimiento artístico, superador del nihilismo dadaísta, a través de la exploración del subconsciente. Ciertamente, pero se elude también con demasiada frecuencia, se minimiza toda una anterior investigación acerca de la negación de ese molesto corsé que impedía el desarrollo deseable de la imaginación y que había sido iniciada por Kandinsky en sus abstracciones líricas de 1910 a 1920, donde se reflejaban las primeras interacciones libres de colores combinadas con configuraciones intuitivas sobre la tela a modo de manchas evidenciadoras de que toda manifestación artística procede de una necesidad interior.

En 1915, en su Manifiesto del Suprematismo, en cuya redacción colaboró también Maiakovski, Casimir Malevich proclamaba la supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas. Cinco años más tarde en su más importante tratado teórico, el suprematismo como modelo de la no representación, reivindicaba la inobjetividad como axioma abstractivo fundacional de la plástica, que presentaba su ejemplo más explícito en su famosa composición suprematista: blanco sobre blanco de 1918, en la que la inobjetividad abstracta llegaba incluso a la negación de la figura en una especie de *amore vacui* que reclama para el vacío la máxima capacidad de expresión.

Tras la segunda guerra mundial, la profunda Weltanschauung que caracterizó a la sociedad posbélica propició una nueva forma de encuentro interior de los artistas, que intentarían hallar respuestas ante un mundo incomprendible desde lo racional plasmado mediante un proceso creativo basado en la dialéctica entre construcción y destrucción. Inquietud, temor, desasosiego, vitalidad, energía fueron las variables emocionales que se convirtieron en los agentes plásticos de una corriente filosófica paralela a ese tiempo escéptico: el existencialismo de Martin Heidegger.

El fundamento del arte que este pensamiento existencial definía como un ponerse en operación la verdad del arte fue asimilado, sobre todo por los expresionistas abstractos norteamericanos, como una exploración inconsciente del cimiento cósmico, es decir la materia.



La Deuda con la abstracción de la vanguardia histórica se hacía evidente pero ahora los artistas norteamericanos firmaban sus productos inconscientes por medio de técnicas que les permitían obtener calidades y grosores acusados. Su huella, a través de una amplia panoplia de automatismos gestuales, traducía una experimentación expresiva dentro de un universo puramente emocional orientado hacia una irrefrenable hiperbolización del inconsciente.

Esta orientación artística convivió con otra surgida del mismo seno expresionista pero dirigida hacia la exploración sin límites del color. De los artistas que experimentaron dentro de la interacción cromática, los contrastes, las yuxtaposiciones de tonos, las asociaciones de colores hasta entonces inimaginables sobresaldría la figura de Mark Rothko.

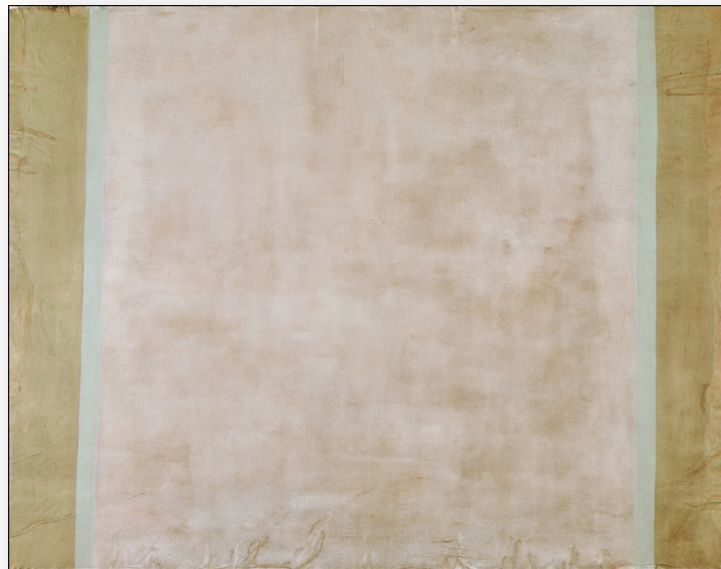
Seducido por esta poética se mantuvo fiel al color-field painting durante toda su trayectoria artística distribuyendo las composiciones cromáticas por zonas similares a registros musicales producto de su admiración por Mozart, Shubert y Beethoven. Sus franjas, nunca delimitadas por líneas ni encerradas en estructuras geométricas fijas, escapan a la elección mondrianesca que restringe al ser humano en su componente racional. Para delimitar lo inaprensible, lo no sujeto a la etiqueta de la razón, Rothko iguala el universo de la sensación plástica, abierta a la totalidad del campo visual, con el cosmos emocional trascendente del espectador.

E estos principios debemos situar la obra de Felicia Puerta. Sus trabajos enlazan con la pintura del artista brasileño Volpi, surgen como resultado de una exploración directa del universo pulsional mediante la admisión del azar y el automatismo para la obtención de una especie de materia prima. Este material en bruto posteriormente ha de ser sometido a un proceso de culturización mediante un continuo diálogo entre la materia no configurada, su recepción emocional, y su conceptualización ideal.

LA CREACIÓN COMO REVELACIÓN DE LO INCONSCIENTE

Generalmente se suele ubicar el origen del acto creador en un ejercicio de libertad por el cual el artista crea lo que el artista quiere y de forma tácita, parece inducirse la naturaleza de este querer como un acto de volición consciente. Sin embargo, a la luz de las poéticas derivadas de la asunción en arte de las tesis metapsicológicas, resulta fácilmente revisable la pertinencia de esta concepción de la libertad en el acto creador e identificarla más en términos de apariencia o efecto que de concreción causal.

En términos psicoanalíticos del deseo consciente viene planteado por un mandato autogenerado como energía que apremia para su exteriorización, hacia la consecución de un objeto determinado que se encarna como símbolo de deseo en el exterior. En nuestro caso la obra de arte.



La voluntad resulta así una fuerza condicionada por otra superior que la impele a la acción. La fuerza del querer consciente es la ejercida en el mundo que denominamos real. Es la fuerza que contraponemos a los procesos desestabilizadores del exterior, la energía volutiva del Yo, que actúa como sistema concordante entre los estímulos coercitivos externos y las pulsiones endógenas ciegas frente a los mismos. La voluntad consciente es siempre una fuerza coaccionada y la coacción, no lo olvidemos, es

antitética a la libertad y a la creación, pues ni una ni otra pueden supeditarse a condición alguna preexistente. Toda acción creativa en estado puro, ejercicio de radical libertad, debería partir pues de la absoluta indeterminación coercitiva que en el ser humano sólo es hallada en el indiferenciado universo pulsional.

La pulsión, fuerza primigenia de la que emana toda acción del ser humano, no es mensurable mediante cálculo matemático, carece de orientación pues no se determina en el arriba y abajo, no conoce limitación de intensidad y se halla fuera de la ley moral. El universo de estas fuerzas está constituido por una materia en el estadio de la pura potencia, de los infinitos posibles, a la espera de que su enfriamiento por la ley y la razón le otorgue forma precisa en símbolo y concepto.

El mundo de las pulsiones primigenias aparece pues como un mar de fuego que arde en el interior de la persona, libre y poderoso. Desde estas premisas la detección anímica de la presencia de una sensación emocional constituye el lugar privilegiado desde el que alzar originalmente la actividad artística. Su materialización en imagen no tiene por qué basamentarse en la confección de un reflejo simbólico a través de alguna forma vinculada conceptualmente mediante su verosimilitud perceptual con el mundo exterior. Es más, la presentación de este universo a través de las formas del arte no debería fijarse en apariencias objetuales, cuyas imágenes a lo sumo sólo podría simbolizarlo, sino por medio de la más eficaz y directa configuración abstracta. En términos lacanianos: lo abstracto es lo más real del Real.



La conclusión poética de estas consideraciones vendría a decir que, cuando se trata de atender al diseño de la pura sensación emocional, el arte ha de suprimir todas sus conexiones con las necesidades de la vida práctica. El artista debería rechazar todo aquello que viene determinando la realidad intersubjetiva de la vida, conceptos, símbolos, imágenes... El artista no puede saber qué es práctico, ni artístico, ni estético, ni ético porque trabaja desde un estadio anterior a lo plenamente humano, desde un estadio instintivo indiferenciado.

La inobjetividad emocional ha de corresponderse en la plástica con una abstracción que no conozca la construcción ni el sistema. La sensación sentimental en estado bruto exige una práctica del arte suprasocial, metacultural, en busca de las verdades esenciales comunes a la humanidad más allá de las distancias generadas por el tiempo y el espacio. Pasando por encima de la historia dichas esencias han de ser presentadas de manera inobjetiva, abstracta, salvando el ámbito de lo simbólico cuyas estructuras de codificación descansan siempre en procesos culturales.

Para las poéticas basamentadas en la acción automática de lo psíquico, en las antípodas de cuanto se consideraba por los teóricos del Renacimiento, no es que el artista deba actuar como el demiurgo platónico, introduciendo la idea en la díscola materia que se resiste a ser configurada en el molde del concepto. Se trata más bien de proceder como el oráculo que vomita el discurso inconexo tras el que se oculta el sino existencial decretado por los dioses. La sensación emocional no es anterior al acto creador, son hechos sincrónicos.

La creación fundada en la libre exteriorización del topos pulsional ha de ser acción sin sentido, locura motriz surgida del absoluto abandono a la absoluta sensación de la más primitiva fuerza filogenética. No podrá albergar deseo significativo ni objeto significado, ni condición anterior estimulante. Habrá de surgir de la más esencial energía psíquica, desde el más arcano sistema neurológico de nuestro cerebro.

Para llegar al estadio en que se hace posible el acto creador puro, tal como lo estamos definiendo, es necesario abandonar todas las circunstancias restrictivas. Todo ruido exterior, todo deseo consciente, todo consuelo externo debe dejar paso a un silencio que permita escuchar el incesante borboteo de la sensación pulsional, donde la nada es.

El silencio, ese vacío de objetos y deseos, presenta una realidad psíquica no determinada más que por sí misma, causa de las causas del ser humano que rige la personalidad desde su ignoto imperio del inconsciente.

Escuchar su zumbido monocorde ha de producir una especie de vacío existencial. Una pérdida de la conciencia personal a favor de un estadio de indiferenciación anímica en la que nada es porque todo está al unísono, una especie de fusión panteísta en el ser del universo.

La plasmación plástica de este proceso debe pasar por la reseña de la esencia del ser en lo inconcreto, como posibilidad insignificante de todas las posibilidades. Para inducir un estado de activación psíquica ajena al estado de volición consciente, la ausencia de objeto, la abstracción informal, deberá desarrollar un universo vacío, una magma innombrable de materia-no-configurada en absoluta espacialidad.

Esa espacialidad, esa nada, deberá ser capaz de activar, tanto en el autor como en el espectador de la obra, un acto creador verdaderamente liberado de la voluntad, sin exigencias predeterminadas, donde hallaremos la supremacía de la sensación sentimental pura como génesis del proceso creativo.

Un arte situado en este estadio de la activación psíquica libera al artista de todos cuantos propósitos no sean la exteriorización directa, automática, de la propia actividad interna de la que la obra se constituye en la huella, resultado elemental del acto creador puro, y en el caso de nuestra pintora, materia prima para su trabajo.

LA MANCIA DEL GESTO

Felicia Puerta acepta el axioma freudiano según el cual las pulsiones que bullen ignoradas en el interior del ser humano son más fuertes que el propio ser humano. Exigen, cueste lo que cueste, encontrar una salida, tomar forma abierta, ser transmitidas decretando la actividad.

Esta realidad inconsciente define la naturaleza de la creación en estado puro como natural, inhumana, puesto que se escribe al dictado de una fuerza interior ante la que nuestra voluntad resulta indefectiblemente doblegada.

En nuestra vida, como en la tragedia, nuestras pasiones son representadas al mundo bajo máscaras que simbolizan, mediante codificación intersubjetiva, cultural, una existencia interna que sentimos como realidad profundamente íntima. En última instancia lo que conocemos de nosotros mismos es bien poco, pues el rostro humano real, del Real, como antes apuntábamos en términos lacanianos, no puede verse tras la máscara del rol cultural asignado, que finalmente es tomada por la verdadera cara.



El arte de Felicia viene a cuestionar con escepticismo aparentemente ingenuo – tal vez sea esta su máscara- la realidad de las formas humanas.

Podemos considerar los cuadros de Felicia Puerta como dramas en los que las formas que los habitan serían actores creados por deseo inconsciente de la autora. Ni sus actos plasmados en términos de acción dinámico-compositiva, ni su caracterización vehiculada en la morfología geométrica y orgánica de los elementos actantes, ni la calidad de su declamación detectada a través de su vibración cromática han sido cualidades descritas con anterioridad a su propia existencia. La vida de estos actores comienza como un aventura ya cuyo final sólo es conocido por el dios menor, el tragos,

que nos habita, pero permanece oculto a la pintora que, más que autora, aparece como corífora del oráculo.

La actitud de la artista es similar a la descrita por Platón en un pasaje del Timeo en el que define el fundamento metafísico de la sabiduría: *“Existe una señal suficiente de que el dios ha dado la adivinación a la insensatez humana: efectivamente, nadie que sea dueño de sus pensamientos consigue una adivinación inspirada por el dios y verdadera. Al contrario, es necesario que la fuerza de su inteligencia esté paralizada por el sueño o por la enfermedad, o bien que la haya desviado por estar poseído por un dios”*. Es en el momento de la conclusión, o por mejor decir, la obra concluye, cuando con un destello de compresión emocional aparece la certeza de que los actores, los elementos plásticos concurrentes, poseen las cualidades y cumplen la función que se ignoraba pero que misteriosamente era esperada.

Ideas, planes y estructuras virtuosistas no son más que el portal a través del cual se produce la fuga del mundo en el que esos mismos instrumentos resultan útiles. Ese es el modo mediante el cual el arte de Felicia trasciende y desmiente como un más allá el programa teórico o estilístico que se le supone trazado.

Como dijera Rothko *los cuadros deben ser milagrosos*, el instrumento más importante de cuantos posee el artista ha de ser su fe en la propia capacidad sobrehumana que perdura mientras se produce la íntima relación extática entre la creación y el creador tras la cual el artista no será más que un extraño que ante la obra, como cualquier otro espectador *experimentará una revelación, una solución inesperada y sin precedentes de una eterna y conocida necesidad*.

El trabajo de Felicia no parte de una realidad predeterminada, tampoco descansa en el propio arte como contenido básico de sí mismo. Liberada de su voluntad cultural, sumisa a su dios interno, la pintora dialoga con el automatismo. Es el azar, la casualidad, la acción incontrolada el origen de su trabajo.

Como la propia pintora nos dice: *cuando se defiende la importancia de la materia y la necesidad de respetar sus cualidades originales, o la utilización de nuevas técnicas, se nos puede “culpar” de no formar, de no crear, de dejar actuar a la casualidad. El dejar expresarse libremente a la materia no quiere decir no tocarla. La materia en*

estado puro posee cualidades expresivas, es fuente de emoción, pero si no es manipulada de algún modo en función de los intereses del artista, no puede, con propiedad, llegar a ser considerada, en sí misma, obra de arte plenamente humana. La creación surge de la capacidad del ser humano para conocer conscientemente el ámbito de sus sensaciones emocionales. El azar debe ser empleado como revelador de sugerencias emotivas que el artista manipulará intencionadamente en función de una amplia gama de intereses conscientes.

Mediante diversos procedimientos matéricos que impiden el pleno gobierno de la razón volutiva, Felicia interroga a la divinidad a la espera de respuestas de conexa irracionalidad que, en ocasiones, tardan años en ser contestadas. Lienzos abandonados como enigmas impenetrables aguardan la luz de la revelación el taller de la artista. Urdimbres tejidas y destejidas en decenas de capas a la espera de noticias, o revelaciones reconocidas con la impetuosidad cegadora del relámpago.

Sibila exaltada, delirante, y profeta reflexiva, la pintora interpreta la mancia del gesto y la acción. Pacientemente, observando, a veces meditando, siempre sintiendo, su trabajo transcribe innombradas sensaciones del estar a innombrables sensaciones plásticas sólo asequibles a la empatía del espectador.

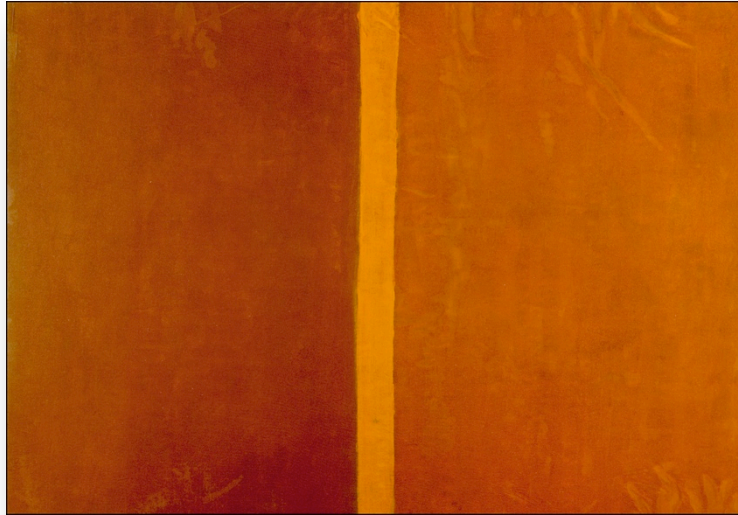


Ante estas obras necesitamos adquirir un estado anímico peculiar que nos permita experimentar el estado subjetivo implícito en la sensación plástica, sintonizar con sus intenciones y gozar de un simultáneo estado de excitación cambiante, una sensación de profunda compenetración emocional con la obra.

Podemos considerar el color como el agente básico de armonización de cuantos elementos concurren en los cuadros de Felicia. Mediante un uso sutil de la intensidad y la saturación del color se dinamiza el vacío, se activa su dimensionalidad y se mantiene libre de la determinación conceptual euclídea. Es el color el encargado de armonizar mediante un juego de concordancias y disonancias rítmicas la interacción del espacio con las formas elementales que lo pueblan en ocasiones. Es la graduación tonal cromática quien organiza las tensiones internas de estos mismos elementos. Por último es la impresión cromática la sensación plástica sobre la que se asienta el acceso emocional primero experimentado por el espectador.

Al color se supeditan también otros agentes plásticos tan fundamentales como la textura. Proveniente de una larga estancia en el universo de la investigación matérica la obra de Felicia muestra un docto aprovechamiento de este recurso. Mediante el uso de resinas y una moderada carga del aglutinante plástico, las superficies de estos cuadros no carecen completamente de cierta texturación táctil. Pero los sobrios efectos de textura están sobre todo originados mediante veladuras y decapados que refuerzan la dinamización cromática del espacio.

Al proponerse el logro de un espacio cuya dinamización perceptiva sea capaz de revelar sensaciones de activación emocional, Felicia recurre a la desocupación de la superficie pictórica mediante el uso de unidades formales minimizadas al máximo en superficie real y peso compositivo. En realidad toda su pintura está basamentada sobre una función previa la forma, es como si pudiéramos navegar por el corazón de la materia, entre un espacio cuántico de dimensiones infinitamente reducidas pues, al convertir al espacio en elemento activo del cuadro se produce un efecto por el que el vacío aparece con la paradójica sensación de verdadera presencia.



Estas obras llevan explícito el intento de apertura del vacío para la obtención de un espacio absoluto, intemporal. Mantienen ciertos puntos de contacto con la pintura de Rothko, más en la naturaleza de las intenciones que en su aspecto. Tal vez sea una cuestión de apasionamiento respecto a lo que podríamos denominar amor al vacío, que tendría en la ya citada composición *blanco sobre blanco*, de Malevich su más radical expresión.

La presencia de este vacío activado justifica la sensación plástica que, a su vez, despierta en el espectador la experiencia emocional del vacío como objeto de deseo, como hecho amoroso capaz de satisfacción, vacío que llena vacío, una sensación espiritual del plenitud, de remanso o seguridad que experimentamos ante los cuadros.

Ese vacío, sentido, contenido y forma silenciosa de su pintura, se abre paso a través del blanco alegórico del soporte para transmutarse en palabra. En la obra de Felicia, la línea o la mancha, el verso o el color se constituyen en un silencio preñado de infinitas músicas.

Jana Cazalla y Carlos Villavieja
Valencia, noviembre 2000