

A TRABE DE OURO

PUBLICACIÓN GALEGA DE PENSAMENTO CRÍTICO



TOMO IV./ ANO III./ 1992
Outubro • Novembro • Decembro

A CRUZ DA DOBRE TRANSICIÓN
Georges Labica

«A CARÓN DA NATUREZA»:
SÍNTESE DA POÉTICA NARRATIVA
DE CASTELAO
Manuel Rosales Cereixo

RENDA MÍNIMA DE INSERCIÓN (I):
MARXINACIÓN E POBREZA
NO CAPITALISMO
José Iglesias Fernández

MEIA DÚZIA DE NOTAS
A PROPÓSITO DE MAASTRICHT
Sérgio Ribeiro

TODO O QUE OS ACADÉMICOS DIRÁN
SOBRE BLANCO AMOR
Camilo Franco

CIMARRÓNS E PANTERAS:
A HISTORIA DUN BLUES
Susana Fortes

DOCUMENTO DE CASTELAO SOBRE
A CAÍDA DO GOBERNO GIRAL
Camino Noia

A CRISIS DO GOBERNO GIRAL,
ESPLICADA POR
Castelao

gotelo blanco

ÁREAS DE ASOMBRO E SILENCIO
(SOBRE A PINTURA DE
BERTA CÁCCAMO)

Alberto González-Alegre

«Nótase que non sei o que é o sufrimento», dicía Géricault e explicaba a súa insatisfacción por un cadro que debía representar o abandono e a dor dun soldado ferido. A clave do feito de crear está sempre no de querer coñecer; os ámbitos desa pretensión, as dimensións da pregunta e mailo incerto das palabras que a formulan, serán, logo, os responsables da imaxe final, da duración, da intesidade e ata das estreas físicas da obra.

A opción que Berta Cáccamo escolleu foi a de pintar a pregunta e a súa escenografía; non é a intesidade senón a súa procura o tema constante. Loitar por unha forma de emisión que dea testemuña do asombro, e o faga do modo máis aberto posible, que inclúa o mundo natural e a historia, os mecanismos do pensamento e os propios mecanismos esenciais da pintura, o vago espacio e cordel que os relaciona.

Berta foi cumprindo os pasos do que entendemos hoxe como un camiño desexable, pero tamén tivo a virtude de rexeitar, a golpe de esforzo consciente, os moitos artificios e miraxes cos que os anos oitenta tentaron debilitar ós artistas máis novos. Non abundan casos así de evidentes de terse mantido na pugna, de refugar a inxerencia dos fenómenos exteriores da arte dentro da propia obra, algo que non sempre se pode controlar por enteiro. Na súa primeira exposición individual (Vigo 1986), cando aínda era estudante de Belas Artes en Barcelona, asomaban xa os trazos que ían definir a súa vontade de artista: explorar as áreas máis sensibles. Organismos, arquitecturas abertas, interiores desvelados. Símbolos e desacougo en estado de iniciación, de designación.

Foi a partir da súa participación na Muestra de Arte Joven (Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1987) cando o seu nome se integra na relación de artistas con maior sona entre os da súa xeración, sempre vinculado á cidade de Barcelona, cidade que foi efectivamente chave da súa aprendizaxe. 1987, referente arbitrario desde o que xa se acepta que a súa obra foi cobrando progresiva definición. No cromático os cadros decantábanse cara ás gamas terrosas, aínda sen facer diso unha cuestión excluín-te. O protagonismo centrábase nos signos e símbolos que os habitaban, lazos enliados, redbuxados sobre si mesmos, casas e estruturas, algunha palabra cifrando o cadro, algún número poñendo orde. A solución formal, o modo no que se expresaba era xa personalísimo, intermedio entre o gráfico e o pictórico: abranguían o fondo coma se definisen o espacio, ou introducían un enigma que o atinguía todo. Debuxo e pintura en equilibrio, difícil equilibrio entre dous vellos contrarios.

Equilibrio e interinfluencia, porque, se ben as súas últimas mostras (Porto 1991, Madrid 1992 e ARCO 92) o foron de obras en tea de mediano e grande formato, tamén é certo que a súa importante produción sobre papel representou e representa unha parte esencial na súa expresión. Boa parte das súas pezas mellores sono sobre este soporte; diríase que mesmo a preferencia por teas non convencionais, gastadas, nunca enteiramente brancas, cun algo de vida anterior e un algo de orografía, teñen unha afinidade clara co traballo sobre papel. Non se trata do clásico vínculo entre esbozo e cadro, entre un número indefinido de esbozos e unha serie limitada de cadros, o contacto é máis relevante e menos mecánico.

Comezou por un traslado de efectos do papel á tea, unha intelixente aplicación de segredos que o papel posúe e Berta comprendía (o papel é antigüidade desfeita, historia remota e cousa familiar, o lenzo, perfecto, é volume de historia, remite ó museo). Comezou así e agora constitúese nun elemento clave para o seu proceso de identificación a través dunha linguaxe na que o baleiro, o silencio, vólvense cada día máis densos. Para moitos reside aquí o seu principal segredo.

Tras daquel estado de designación, a busca dirixiuse pola vía simplificadora, simplificar para gañar en densidade, suprimir ruidos, conseguir o que hoxe é na súa pintura unha evidencia: unha expresión e linguaxe máis contidas, máis silenciosas e máis tensas.

Os parentescos son claros, a crítica adoita mencionalos, a propia artista menciónaos con algunha frecuencia, pero, ollo, van expresados en termos universais, de aprendizaxe vital, e, polo tanto, non teñen a aplicación formal directa que tantas veces por preguiza pretendemos; xamais usados como salvoconduto ou comodín. Tápies e Palermo, Miró e

os mapamundis, Klee e Goya. Fortalécena, danlle pistas, cómprenlle a necesidade de admiración. Pero son dela, e tamén con grande intensidade, a conciencia do baleiro, a inqueda, o extravío, definitivamente o silencio.

¿Informalismo na época da metalinguaxe e da enxulla circunstancial?, para a procura na que a pintura de Berta Cáccamo se constitúe non vexo outra solución. A defensa da pintura como medio adquiriu acenos de autoafirmación subversiva, en especial no decurso dos últimos anos oitenta, un trazo que en Berta Cáccamo se mostra agora como un valor engadido ó proceso de intesificación, porque non son os símbolos, o aparato simbólico, quen se simplifican, é o sistema pictórico enteiro quen o fai. Nun esforzo manifesto de contención, a artista vén eliminando canto a creación ten de trámite; a cerimonia, o rito persoal e abismal existen como acontecementos interiores, inseparables do proceso pero ausentes da imaxe final que proxectan.

Para obter intensidade cómpre recoñecerse suxeito da busca, recoñecerse sen apelar ó xogo dos estilemas e dos alivios, porque esa percusión percute no silencio. Convencida de que se deben evitar certos lugares, de que hai moito material sobrante, fai recaer na forma a meirande responsabilidade da obra. A súa chegada a París en 1989, o conseguinte impacto e parón productivo, precipitan os acontecementos. A forma, ás veces movida ata os límites do cadro, desapégase progresivamente do seu vago referente orixinal (mapa ou insecto) e así vai proponendo unha liña de interpretación cambiada, decididamente poética, de metáforas abertas, imaxes de melancolía e desconcerto en branco e negro que recentemente fixeron dicir ó crítico Bernardo Pinto de Almeida: «Para quen isto for pouco não chegarão para saciar todas as imagens do mundo»¹.

Esta conciencia de extravío e por tanto a necesidade de teimar nos mecanismos de pensamento, a pescuda dos termos precisos, está a provocar en Berta Cáccamo unha solución dual que se aprecia nas súas obras máis recentes. Unha dualidade complexa de rastrexar e que podería resumirse sinalando que mentres nalgúns cadros pode a pintura, noutros manda a idea; os primeiros ofrecen pormenores do ámbito, son máis musicais e, diríase, escenográficos. Os segundos échense de crueza.

Mentres «Material Memoria» (91) é representación, «Maladie imaginaire» (91) é prospección, un eficacia, outro tremor. Sei que chegado a este punto de tensión o rastreo vólvese complexo, mais creo que a dualidade os verifica, fainos posibles.

¹ B. Pinto de Almeida, «Os tres segredos de Berta», Catálogo Galería Fluxus, Porto, maio 1991.