

DE LA PINTURA EN VILO, EN HABLA CON EL VACÍO

por LELIA DRIBEN

“ Y la pintura se verá arrastrada a prescindir de lo prescindible: la representación” dice Jorge Juanes en un texto sobre la obra de Beatriz Ezban. Allí este autor analiza, con otros términos, de qué manera la producción de la artista se inserta en la suma de capas que hacen a la historia de las formas visuales apuntando, entre otros aspectos, lo insoslayable: su vinculación con el impresionismo. El mismo catálogo contiene otro prólogo, escrito por Ernesto Guzmán.

Frente a ambas lecturas, una tercera aproximación a la experiencia estética de Ezban, genera la idea de cierto encabalgamiento: si su pintura reposa sobre aquella conciencia del saber histórico artístico, este nuevo intento de abordaje posee el riesgo de insertarse en una suerte de reescritura de dichos textos. He ahí, pues, la analogía entre los dos procesos: el lenguaje que engarza, edifica a la pintura y la escritura que reflexiona sobre ella. Y lo que probablemente ocurre es algo que aparece como condición específica de ambas tareas, pintura y escritura: un constante reescribirse –en la materia del cuadro y la materia del texto- como si esa escritura (y reescritura) comportara, delegadoramente, ineludibles marcas: plagados de nuestros rastros, nuestros nombres, nuestras pulsiones depositadas en la visión interna y externa, el cuerpo de la pintura y el cuerpo de la escritura conllevan la inflexión oscilante de esa otra signatura, siempre desplazada y sin embargo presente: la de nuestros propios cuerpos.

Si la tarea, entonces, es reescribirnos incesantemente, esta especie de corporeidad continua desfazada hacia la centralidad del cuadro ha conocido –en la trayectoria de Beatriz Ezban- diversas instancias. Alrededor de 1990 abundaban las superficies completamente amarillas. Es decir, el color se instituía como núcleo excluyente de la imagen; otro elemento, sin embargo, compartía tal protagonismo: la pincelada,

enunciadora y connotadora de la materia para “decirle” al espectador que aquello que estaba viendo no era más que pintura. Después llegaron –prolongándose hasta hace muy poco tiempo- las telas predominantemente verdes en las que el trazo, el espesor matérico y la diversidad cromática desencadenan una reflexión in situ sobre el hallazgo de impresionistas y post impresionistas. Pero hay algo más en estas rememoraciones del paisaje, un valor agregado que excede la elección de lo abstracto como zona de pertenencia: Beatriz Ezban realiza un recorte en la visión de la naturaleza para procesar a la fragmentación como resorte constitutivo y simbólico de la capacidad disolvente, desrealizante de la memoria. En tal contexto, el cuadro nace a partir de una serie de intermediaciones que van de la observación al recuerdo de lo observado, de esa evocación a su difuminada persistencia en la retina, y de esta frágil visualización retrospectiva a la consistencia concreta de lo pintado. Una secuencia temporal, en suma, que la imagen, una vez construida, completa y suprime simultáneamente reconvirtiéndola en el tiempo único, en presente absoluto, del cuadro. Esa es la operatividad abierta por la fragmentación. Y, a partir de ella, el cuadro emerge como un campo regido por sus propias leyes que atrae sobre sí múltiples matices: puede abigarrarse en ríspidas, amorfas pinceladas, o distenderse en serenos, diagonales brochazos; tensar su espesor o permitir el sutil vaivén de planos insinuados. Se trata, en suma, de un campo lleno de flotaciones y tenues mutaciones, que ondea y se aquieta, fulgura en tonos claros y oscurece; pocas veces sombrío, una áspera, agresiva densidad suele ganarlo en ciertos cuadros.

Nunca se sabe por qué un artista necesita mantener, durante determinado período de tiempo, suaves variaciones sobre una misma imagen. Son los enigmas de una práctica cuya única certeza se concentra en su estricta visualidad que, a la vez, “dispara” otros enigmas. *Shoot!*, que en su traducción al español significa justamente *dispara*, es el título de esta muestra cuyo segundo apartado de obras, abandona la nutrida trama y cambia la

organización de los elementos hacia una apertura en el sentido literal de esta palabra. Mediante una puesta de la pintura más ligera y lavada, aparece una resignificación de la superficie que dimensiona altamente su capacidad espacial. Por otra parte, aquellas pequeñas y superpuestas pinceladas –las de la etapa anterior- aquella especie de archiescritura que atravesaba un campo cegado, es sustituida en las pinturas actuales por grandes y gruesas líneas oscuras.

Esas largas franjas se interceptan, se alejan, se aproximan, surcando el espacio en distintas direcciones: vertical, diagonal y horizontalmente; y generando contrastes entre fondo y forma. ¿Pero de qué formas se trata? No hay tales sino otro mecanismo sustitutivo, precisamente porque las franjas aquí permean la posibilidad de transformarse en formas y figuras, afloran como sus indicios, viabilizando, así, otra conformación de la archiescritura pictórica. Un buen ejemplo está en un cuadro que funciona a modo de transición: en él, algunas líneas curvas esbozan cierta delicada visceralidad, como si fuera el velado, secreto asomo de una figura humana.

La exposición incluye un tríptico llamado *Stark* (duro, rígido), cuyo sinónimo *bleak* expresa “algo expuesto al viento y al frío”. Pese a su denodada abstracción, esta obra permite analogías con un desolado, calmo y abismal paisaje, todo eso en inquietante simultaneidad. Una simultaneidad que, en esta y otras pinturas del último conjunto, toca, roza, un borde, un filo, una puesta en vilo, en lábil suspenso. Beatriz Ezban, la pintora que hasta hace sólo dos meses colmaba enteramente sus telas de pintura sin dejar, casi, ningún resquicio, ahora presiona el otro lado del péndulo: busca, horada el espacio, se asoma a su desnudez; instala, en suma, a su pintura, sobre la fluctuante línea de cruce entre la atracción y el horror al vacío.

LA PINTURA MURIENDO VIVE

Benjamín Mayer Foulkes

Solemos suponer que las exposiciones son de una Obra o, al menos, de obras. Pero, ¿no acaso lo que puede ser expuesto es sólo la evidencia de una ruptura, el saldo de alguna lógica que, al haber topado con su propio límite, ha terminado por desgajarse en apuestas por renovados futuros imposibles? Esto, por lo menos, es lo que sugiere la presente muestra, que nos convoca a sondear los vestigios de una ruptura, profunda y fresca aún, que ha tenido lugar en el peregrinar pictórico de Beatriz Ezban. ¿Cómo entender dicha ruptura?, ¿en qué terminos dar cuenta de ella?, ¿de qué manera abordar aquello a lo que nos deja enfrentados? Como sucede con todo acontecimiento en la pintura, la singularidad de la ruptura que aquí nos es dado atestiguar cobra sentido sólo contra aquel telón de fondo que es la provocación y el impulso de todo pintar, a saber, la imposibilidad radical de la articulación pictórica. Si la consistencia del gesto figurativo es la imposibilidad misma de acceder al referente absoluto, el gesto abstracto, en cambio, consiste en un intento no menos fallido por poner a la vista la operación misma de la pintura más allá de cualquier voluntad de representación (no menos fallido, digo, porque este último gesto se muestra incapaz de consumarse sin caer, a su vez, en la trampa de tornar la propia pintura en un *representable*). De manera que, mimética o no, la pintura es deseada precisamente porque es imposible. Este es el gran telón de fondo que nos permite entender lo que tienen en común lo *roto* de la ruptura aquí expuesta, y lo *rompedor* de las apuestas inéditas a las que ha dado pie. Si, por un lado, en esta muestra dicho *roto* y dicho *rompedor* no hacen sino acecharse, por otro fraternizan al tratarse de dos respuestas alternativas al acertijo de la imposibilidad última de la pintura.

Originalmente, Ezban optó por la vía de la desintegración de la figura y la forma, hasta llegar más recientemente al extremo de suprimir la línea y enfrentarse a la tela blanca con sólo el ánimo de aplicar pinceladas de color. (No cualquier ánimo, éste, si consideramos que antes de la textura y, desde luego, de la forma, el color funge como la posibilidad misma de la distinción gráfica, es decir, como la matriz misma de la (im)posibilidad de la articulación pictórica.) Y este trayecto, que por momentos corría los riesgos propios de una búsqueda quimérica de la esencia de la pintura y del cromatismo, devino finalmente en una suerte de automatismo, que nos deja mucho qué pensar. Pero antes de abordar dicho automatismo hay que destacar que éste trayecto fue fecundo durante largo tiempo, como puede apreciarse en los trabajos derivados de aquella intensa re-visión conducida por Ezban de telas impresionistas y post-impresionistas que J. Juanes acertadamente caracterizó como “metapintura” (en efecto, se trataba de una intervención *en* la pintura *a partir* de la pintura misma), y cuyos ejemplos más tardíos pueden aún apreciarse aquí. Por lo que toca al mencionado automatismo, no deja de resultar paradójico que fuese éste precisamente el destino terminal de lo que en un comienzo fue un claro impulso por eludir toda reiteración, no sólo encarnada en formas y figuras sino también, y mucho más radicalmente, en simples líneas. Pareciera que dicha “metapintura” terminó descubriéndose implicada sin remedio en aquello mismo de lo que pretendía desmarcarse. Como si hubiese tenido lugar un retorno de lo figurativo (o protofigurativo) reprimido, retorno del que podemos dar mejor cuenta si recordamos que, lejos de buscar una ruptura con la seducción realista, los impresionistas deseaban representar la realidad misma de las “impresiones” oculares; esto es, que a pesar de su apertura hacia la abstracción, el impresionismo fue esencialmente un figurativismo. Ironía, entonces, de una “metapintura” que, a pesar de saberse ella misma como tal, se descubrió finalmente como otra articulación pictórica imposible más.

Inusitadamente, lo *rompedor* de esta ruptura exhibida aparece ahora, de momento, bajo el semblante hilarante de la línea, ese fundamento de toda posibilidad de representación, de toda forma y toda mimesis. La línea, con todas sus implicaciones, parece haber “retornado”. ¿Es que se ha batido en retirada nuestra pintora?, ¿acaso ha sido asaltada por un episodio de regresión clasicista?, ¿constatamos por nuestra parte una nueva derrota de un artista por aquella tiránica ruina que es la historia de la pintura? A mis ojos, no. Porque si antes la “metapintura” de Ezban permanecía presa de cierta melancolía por la plena representación, ahora las líneas de sus telas se despliegan plenamente en su impotencia para articular. A diferencia de la Línea clásica, estas “líneas” figuran sólo a pesar de sí mismas. Dudan, se definen solamente para mejor dibujar su propia caducidad, sin heroísmo, sin espectáculo, sin prestigio “meta” alguno. Las telas llevan estas “líneas” a cuestas como llevan también sus ilusiones.

Contra lo que hoy parecería, pintar es otra manera de consignar la imposibilidad de la pintura. Esto es, de desear pintar. Porque la pintura vive muriendo. Porque la tela misma de la pintura, el gran telón de su escena, es la imposibilidad misma de la articulación pictórica. Porque, insisto, la pintura muriendo vive.

El Paisaje Interior de Beatriz Ezban

por Vicente Quirarte.

En un capítulo de Moby Dick, Herman Melville establece un paralelo entre el mar y la pradera: desde el punto más alto de su bosque de mástiles, al no ver sino cielo y agua, el marinero se siente transportado a esas planicies donde nada interrumpe la sinfonía del verde, mientras el hombre de tierra que se aventura en el reino marino inevitablemente evoca su dominio doméstico cuando su espíritu se funde con la extensión más vasta del planeta.

Semejante ambigüedad deliberada, signo distintivo de una de las obras fundadoras de nuestra modernidad, se manifiesta en la pintura de Beatriz Ezban. Nada es lo que parece, mas todo puede ser leído en este lenguaje donde el color crea las más osadas y exigentes realidades. Su aventura no ha sido otra que la del arte desde el momento en que se decretó la autonomía de la pintura frente a un realismo heredero de la fiebre fabril de la revolución industrial.

Un andamio invisible palpita bajo cada uno de sus cuadros. Su pasión se transfigura en atmósferas donde el azar está de tal manera dominado que contemplamos sus telas como nos hipnotiza un cuaderno pautado donde las notas se inscriben para establecer su propia coreografía. A lo largo de su trabajo, Beatriz Ezban ha dialogado con maestros que, como ella, demostraron que el paisaje, traducido al lienzo, debe ser ante todo un hecho pictórico. hermana en algún instante de Joaquín Clausell --para referirla a nuestro mexicano domicilio--, supo llegar, como el último Monet, a esa iluminación que le permitió comprender que el alma de la pintura reside en el color y que éste exige, tarde o temprano,

su existencia autónoma. De la pincelada suelta de Delacroix a las torturas a las cuales Van Gogh sometió al amarillo; del movimiento concentrado de Kandinsky a las exploraciones monocromáticas de nuestro tiempo, Beatriz Ezban ha establecido su propia sintaxis, su personal sistema de equivalencias.

La herencia de sus mayores, que supieron de la experiencia mística y estética de fundir en el desierto arena y cielo, fue decisiva para su encuentro con la naturaleza -- igualmente intempestiva y avasallante-- de Islandia. De ahí el contraste tan marcado de sus lienzos por momentos, parecemos avanzar por un desierto que testimonia los múltiples matices de su reino. En otros hay un mar que se rebela a su condición horizontal para expresar su condición de ola que antes fue cielo tormentoso y mañana querrá ser lluvia desatada. Sus flores son llamas que son corazones abiertos que son frutos. Lectura fragmentaria del universo: la realidad se disloca pero vuelve a su cauce gracias al seguimiento de la mirada y su cristalización en la pintura.

Jorge Cuesta, uno de nuestros críticos y creadores más exigentes --pues todo trabajo de creación lo es también de crítica--, anhelaba que el paisaje dejara de ser un estado del alma para convertirse en un sistema de coordenadas. Naturalmente, se refería a ese peligroso y fascinante momento cuando la pintura se convierte en sujeto de sí misma y cuando el artista se debate entre la pureza y la esterilidad. Beatriz Ezban ha sabido dar un paso adelante, sin caer en el abismo. En cambio nos dota de alas y de branquias para ser pez en el aire y pájaro en el agua. Las armas, en fin, para que el paisaje respire por los ojos y el alma se expanda en la contemplación de sus microcosmos donde, como en el poema de William Blake, la eternidad cabe en la palma de la mano.

México, 1998.