

DE LA PINTURA Y DE LA NATURALEZA...

Si no vemos las cosas en su esencia, sino sólo en su forma vacía y abstracta nada dirán a nuestra intimidad. Debemos prestarle nuestro propio sentimiento, nuestro propio espíritu para que nos respondan, decía Shelling hace casi dos siglos, quien, de alguna manera, trató de vincular los “conceptos del alma”, representativos de la pintura, a la naturaleza. Sin pensar que pueda constituir un apriorismo en el que tantos creadores pudieran verse reflejados, muy pocos, sin embargo, superarían el límite real que establece el profético pensador de “La relación del arte con la naturaleza”, cuyo debate continúa siendo una constante de reflexión. Entre esa posición, acariciada por otra doble búsqueda –que asocia la realidad aparente y su refracción más trascendente en el vacío y en el silencio o en la soledad-, y las referencias que le aporta el pensamiento de sus admirados e imprescindibles escritores, la pintura de Darya von Berner parece penetrar en un paradigma sin tiempo o en un espacio sin imágenes que respondiera a actualidades fugaces.

Sentirse reflejada en el paisaje son palabras o entre la atmósfera elocuente y vaporosa de Tarkovsky conduce su nostalgia poustiana a una visión refinada de la pintura desde los orígenes, o si se quiere, desde su prehistoria particular. Entonces la realidad estaba más próxima y lo real, la naturaleza del mundo rural o urbano, se asociaba a los conceptos de uno de los grandes magos del realismo español, Antonio López, aunque Darya von Berner pretendía ya radicalizar sus salidas “en plain air”, confrontando la apariencia, que captaba entre luces obsesivas que pasaban, y la ruptura de la estructura del soporte irregular, que era otra manera de reafirmar el vacío imaginado o como sugerir una continuidad inacabada. O quizás, como ella piensa, verse pintada en una hiperbólica transmutación por el árbol que contemplaba. Legitimaba con frescura una tradición tan española como la del realismo propulsado desde el barroco, con la mística de Zurbarán o Velásquez y no sólo actualizaba, de nuevo, su debate, sino que diluía su austeridad con la alusión al fragmento, el punto de partida que rompía sus límites formales con la intencionalidad conceptual que la llevaba a “desguazar” los formatos en azarosos retales de pintura, verdaderos poemas esquivados de la naturaleza.

Esa alquimia en la que la pintora cree y que provocaba ya entonces la trascendencia de la realidad más allá de su propia dimensión –por encima de una visión simplificada que tuvieron algunos críticos- abonaba otro tipo de ideas, que comenzaba a conciliar su particular sistema de oposiciones, es decir, la apariencia naturalista y un pensamiento más radical. Y esto era fruto de una actitud contemplativa de la naturaleza, de una reflexión sobre el espacio que habitaba, sobre el entorno que condicionaba su existencia en cada momento, poética que jamás ha abandonado y que, en la actualidad, conduce su trabajo por otros resultados que no se alejan, en absoluto, en sus convicciones.

Y si, al principio, citaba a Schelling no lo hacía gratuitamente. Darya von Berner participa de su discusión y llegará a abstraer la forma y el vacío por el camino de la contemplación de la reflexión en torno al paisaje y a la naturaleza. Contemplación cuyo ejercicio vehicula a través de otra reflexión compartida con sus poetas y novelistas preferidos, metodología que la permitirá distanciarse del lugar que habita en cuanto a espacio de la realidad cotidiana para elevarlo a una idealidad suprema. Y es esta idealidad lo que opone la visión objetiva –encuadrada o dislocada en su simetría- a la monocromía que actúa como

campo de experiencia trascendente, el aluvión del pensamiento, de la soledad y del vacío al que aspira la pintora en el riguroso aislamiento del que surge su trabajo. El vacío que nace en el azaroso campo abierto de encinares extremeños, en un “plain air” interrumpido por la presencia desauiciadora de un tractor, intelectualizado más tarde en el primer taller parisino de Maraicher, entre la oscuridad barroca, la crudeza fría e inasequible del espacio que entonces habitaba y la reconsideración del Klein –tan releído por la artista- que, a través de Bachelard, había creído que el azul era la oscuridad que se hacía visible. De ese espacio oscuro, con todo su peso alegórico de austeridad tenebrista y ascesis purificadora –que la pintura había encontrado en París- que se oponía la imagen central, una personal transcripción literarioa que servía para fijar la memoria del lugar, son buenos ejemplos, después del iniciático “Maquina dun home” extremeños, los “exvotos” de Maraichers o el “15 Mars 88” de la colección Santa Lucía. Conciliación entre el contenido y el no contenido, entre la imagen y su negación en la amplitud minimalista del vacío –aunque nada tiene que ver la poética minimal-, entre la naturaleza objetiva y la territorialidad experimental de la materia que ejemplifica el pensamiento como un acto sensible, espiritual, sin estridencias, lo cual va a desnudar todavía más su reflexión veraniega en el aislamiento de la montaña lucense, donde el blanco sustituye al negro, afianzando el proyecto iniciado, meses antes, en el nuevo taller parisino de Pantin.

Entre la bruma y las desnudas montañas del Caurel lucense, entre el paisaje rocoso, la foresta y los arroyos, Darya von Berner acentuó más que nunca ese proyecto radicalizador al que antes aludíamos, para elaborar un trabajo que armonizará, desde una visión panteísta que ella asume –y de nuevo evoco a Schelling- la fusión de su espíritu con la naturaleza –tantas veces veía como hierofanía a la manera de los primitivos- que desnudaban y el inmenso espacio blanco, que penetraba desde el horizonte al cuadro. Es el espacio que ahora aparece iluminado no sólo con la presencia física de la luz, sino también por un pensamiento que le permite ver, a la manera de los románticos, el paisaje como un estado del alma, entre lecturas de los poetas laquistas ingleses y una aprehensión espiritual y “sagrada” del entorno, como defendiera Eliade. Desde las míticas Diana y Olimpia, que daban nombre a alguno de los cuadros lucense, el remanso, un estatismo prefijado de la imagen del paisaje que centra o descentra el gran vacío, reconduce el proceso contemplativo y reflexivo de la pintura. Shelley –que decía que la sangre de la sensibilidad era de color azul, lo de Klein retoma de manera diferente a Darya von Berner- y Coleridge, entre la nueva dimensión de “Ozymandias” y “Khan Kubla”, E. Dickenson asociada a su “Don’t forget Anfitrite”, le ayudaban, en una lectura especial, a desentrañar las claves minimalistas del riesgo espiritual de Malevitch o del último romántico de los pintores, como ella gusta de llamar a Rotnko, para penetrar en otra poética todavía más silenciosa del territorio de la contemplación que mucho antes extasiara al Michaux del “Jardín exaltado”: un Oriente imaginado en la quietud quebradiza de su espíritu zen entre la música, el ramaje y las hojas de los árboles. Más allá, en el fondo, había otro pensamiento sin imágenes, un gran espacio blanco, como un muro opaco y transparente a la vez que nada tiene que ver con el uniforme diseño minimalista y si con el espíritu ultrasensible y religioso del autor del cuadrado blanco sobre fondo blanco.

X. Antón Castro