

Los contagios
(una imagen del exterior)

Cuando en mayo de 1974 Joseph Beuys realizó la acción *Coyote (I love América and América likes me)* con motivo de la apertura de la galería René Block en Nueva York - hace ya de ello, pues, 20 años, como de casi todo, según la palabra del poeta-, se llevaba a cabo una acción que habría de devenir emblemática y capital para hacerse una idea ciertamente ajustada de toda la complejidad del pensamiento creador del artista: la arrolladora influencia de su discurso en el ámbito internacional se hallaba situada fundamentalmente en Europa, y el alcance de sus proyectos e ideas se extendía imparable hacia todos los territorios relacionados con el ser humano, con la construcción de su historia y con los apartados vinculados a su condición general, tanto desde la esfera del sujeto como desde los ámbitos del individuo, tanto desde los dominios de la privacidad como desde el terreno de lo social. *Coyote*, en este sentido, trascendía sus meras resoluciones formales en tanto que una poderosa acción / instalación y como un sistema de elementos simbólicos, para apelar directamente a la esfera de la relación del hombre con los animales en tanto que estadio cultural, a la idea de la herida en la civilización, al cambio injustificado en las tradiciones de los pueblos sometidos, y al choque frontal entre culturas cuando, por contra, según el artista, se debería abogar por migraciones transculturales más productivas y enriquecedoras para todas las partes implicadas, ideas, por otra parte, muy en la línea de su ya conocido y profundo pensamiento panteísta.

Con *Coyote*, Beuys construye una formidable metáfora tanto de la degradación de algunos estilos de vida -sobre todo de los relacionados con los ámbitos de la naturaleza como de la inversión arquetípica que la devastación colonizadora ha supuesto en la consideración, por ejemplo, de un animal como el coyote: de ser un animal venerado por los indios pasó a ser la representación de la rapiña taimada y de la astucia carroñera para el hombre blanco, dualidad ésta que, junto con otros atributos de orden mítico, aparecen magistralmente narrados y engarzados por Lévi-Strauss en la fascinante *Histoire de Lynx*.

Nuevamente, pues, un discurso de poder ejemplificándose bajo formalizaciones, y una arrolladora maquinaria simbólica puesta en marcha para referirse al mundo desde el arte creando un sistema de relaciones y afectaciones recíprocas. Algunas de las últimas obras de Darya von Berner -esas impresionantes "intervenciones in situ", como ella misma las denomina, realizadas en los espacios de las galerías, a unas proporciones y escalas del todo inhabituales (como para poner aún más de manifiesto la ostentosa inversión de la jerarquía en la reciente relación hombre -animal), objetos enormes de poderoso recuerdo y de imborrable impacto visual, emocional y estético rinden, ya de antemano y no sólo por sus expresas singularidades físicas, un tributo en profundidad a la citada acción de Beuys: *Lupus Viator*, por ejemplo, amén de sus propias particularidades en tanto que proyecto específico de una imagen pictórica muy significativa que recorre en escalas e incansable el corazón de la vieja Europa, desde Pescara hasta Zaragoza, supone la celebración por parte de la artista no del nacimiento o de la muerte del autor, sino de una idea, es decir, se trata fundamentalmente de la conmemoración de un hecho muy significativo realizado por Beuys y cuya trascendencia sin duda habría de alimentar las mentes y las almas de cientos de artistas en todo el mundo para los que el acto artístico no consistía -ni consiste- únicamente en formalizar determinadas cuestiones de orden artístico, sino que la noción de *engagement* abarcaba muchos más campos de los que la mera militancia pseudo comprometida a veces parece querer reducir el término. Del mismo modo que en la obra de Darya von Berner, en la que el sentido último del arte pasa por cuestiones situadas mucho más allá de las fronteras que la misma disciplina impone habitualmente en tanto que práctica formal establecida.

La obra de Darya von Berner, lejos de tesis conservacionistas o de una idea del

equilibrio con la naturaleza en tanto que posición de mera defensa acrítica -acaso deberíamos aquí considerar esa secular problemática relación del arte con la naturaleza, sujeto tradicional de especulación en el territorio del arte y del pensamiento desde las primeras brumas del romanticismo-, propugna la reconsideración de las relaciones del hombre con el entorno, por medio de un trabajo, como el artístico, profundamente enraizado en los dominios de la sensibilidad, claro está, y directamente vinculado tanto a la experiencia estética como a la intelectual, un trabajo, pues, que recurre tanto a algunos registros formales heredados de sistemas expresivos anteriores como a al recapitulación acerca de los componentes significantes de la obra de arte contemporánea, es decir, un trabajo que quiere situar su discurso en torno a los ejes que oscilan entre la realización artística codificada por siglos de pintura y el pensamiento reflexivo y comprometido que ha impregnado el arte desde los primeros albores vanguardistas. Tal vez aquí deberíamos pensar en el significativo proceso evolutivo de la pintura de Darya von Berner en lo que a presencias figurales estrictas se refiere: desde sus inicios en el terreno de los paisajes urbanos, pasando por las imágenes de paisajes naturales fruto de su estancia en París hasta las presentes series de animales, de los que no nos muestra más que fragmentos ampliados a escalas nada humanas y desprovistos, en principio, de un contexto ambiental. Se trata de un proceso en el que la temática y el repertorio figural no ha hecho otra cosa que seguir construyendo ese mundo de relaciones “naturales” cada vez más cercanas al hombre y, en consecuencia, al espectador.

El trabajo de la artista recurre en la actualidad a lo que genéricamente denominaríamos la imagen del animal, utilizada desde el punto de vista simbólico, como un potente elemento referencial que suscita reflexiones y que invita a una consideración del papel de esos símbolos en nuestra cultura, unos símbolos que parecen vivir olvidados o sepultados en nuestro subconsciente colectivo. Pero Darya von Berner no pretende constituirse en rescatadora de valores sino en conjuradora de sortilegios, en catalizadora de efectos, es decir, un poco al modo de Joseph Beuys (o como en la labor del analista, constructor, igualmente, de un texto autónomo), ofrecer elementos suficientes para que sea el espectador quien pueda descubrir la verdadera interpretación de las cosas y pueda construir su propio discurso acerca de la cuestión, pensando que las líneas trazadas entre arte y el contexto son cada vez más difusas, y que el binomio realidad/ficción poca ayuda nos puede proporcionar. Y cabe añadir que el factor artístico contribuye, como un elemento más, a esa labor, puesto que la artista aporta todo su esfuerzo en ese sentido:

el carácter efímero, monumentalista y epocal de su tarea no hace otra cosa que proporcionar aún más registros conceptuales e interpretativos a su cometido, puesto que dota a su obra de unas características también espaciales y procesuales que la libran de excesivas ataduras al terreno estricto de la pintura al plantear nuevas cuestiones e incidir más en los apartados conceptuales de la actividad artística. Tal vez sea ese carácter manifiestamente efímero de sus instalaciones -el hecho de que las enormes pinturas murales realizadas ex-profeso para cada exposición desaparezcan con la clausura de la misma- uno de los elementos más significativos a la hora de considerar su obra como una profunda reflexión sobre el tiempo, sobre el curso de las cosas y, con ello, una metafórica llamada de atención, por ejemplo, a las especies animales que desaparecen durante ese curso del tiempo -de connotaciones tan wenderianas- como si se tratase de un empeño basado en una cierta solidaridad con el límite del tiempo real bajo el cual viven las especies amenazadas. Pero no nos parece que sea éste el tema central, aunque se nos presente revestido de una indudable relevancia: si nos referíamos antes al trabajo de la artista intentando poner de manifiesto su considerable carácter epocal, y no tanto por su supuesta fidelidad de registro o de crónica veraz sino por su sintonización con algunas de las preocupaciones fundamentales del hombre contemporáneo, la idea de lo epocal, pues, aparece, por una parte, con respecto a la presentación que la pintura de Darya von Berner hace de la problemática de una cierta otredad, vinculándose, por tanto, con las estrategias del sujeto y del individuo, en el espacio público y en el espacio privado, y apelando de forma sutil aunque constante a la idea de la memoria como substrato que impregna las obras, como presencia que

permanece adherida a cada uno de sus trabajos, como esa sustancia de la que, a veces están hechos los sueños. Es la propia artista quien ha establecido en alguna ocasión la relación del hombre con el animal desde una perspectiva definida no ya por ausencia -el animal representa tal vez (o es) todo aquello que el hombre no es- sino por reflejo, como si constituyera el espíritu de un cierto otro para el hombre, como una imagen de la relación entre el yo y el otro, en un apreciable juego de reenvíos y recursos direccionales. Indudablemente relacionada con esos poderosos dispositivos de un sujeto asociado a un contexto social determinado -y nada halagüeno, por otra parte-, aparece igualmente implícita la noción de contagio y, en suma, la de desaparición y, casi, extinción, esa idea de la muerte inesperada y o querida, esa muerte que llega no como forma de muerte individual, occidental, sino esa muerte grupal, colectiva, social. Al igual que en recientes y, a menudo, inexorables, formas de contaminación y de contagio, el implacable transcurso del tiempo conlleva el germen de la desaparición y del exterminio, casi por propia definición, y tanto para las especies animales como para las personas aquejadas, sin ir más lejos, de pandemias contemporáneas, igualmente significantes, igualmente metafóricas: he ahí, como una hipótesis todavía por demostrar y como ejemplificación de un manifiesto carácter epocal, una primera metáfora terrible para unos tiempos igualmente terribles.

Pero aunque la obra de Darya von Berner aporte algunas connotaciones de lejana índole fatalista por lo que se refiere a esos posibles apuntes metafóricos, o también precisamente por eso mismo, su mensaje entra de lleno en el capítulo de la producción artística como un poderoso dispositivo de producción de sentido, que mantiene intactos algunos de los problemas más representativos de la escena artística contemporánea, toda vez que incorpora nuevos rasgos procedentes de los terrenos de la especulación histórica y del pensamiento: la idea de la solidaridad con el exterior, la reproducción en el interior de esas presencias exteriores, la noción de reproductibilidad, la desproporción de las escalas, lo efímero de la presentación, una plausible negación del comercio del arte, un cierto espíritu desobjetualizador de la obra, la vocación simbólica inherente al repertorio animal, el valor fuertemente metafórico de los colores, la capa de la memoria, la pervivencia de la manualidad en su obra pictórica como correlato igualmente extinguido, los compromisos de la artista como individuo y como sujeto, la problemática de la representación, y todo aquello que se refiere a la obra de arte como un lugar, como un espacio y un tiempo en el que se desencadenan y se ponen de manifiesto, como en *La invención de Morel*, de Bioy Casares, los medios de alcance y retención, los emblemas de una especie de moderna contemplación.

Manel Clot, Barcelona 1994