

Good Vibrations. Sobre algunos aspectos de la obra pictórica de Helmut Kiesewetter.

¿Se puede arruinar el estatus de la imagen más de lo que sucede actualmente?

A diario se fotografían millones de imágenes, son "colgadas" en internet y enviadas por todo el planeta. El aprovechamiento instantáneo y mediático del momento produce una marea, un bombardeo de imágenes que dejan entrever el "sinsentido de la evidencia del presente visual" (Dietmar Dath) y pasan de inmediato al olvido (¿o dejan quizás dejan una huella destructora en la memoria visual?).

Para concretar esta experiencia irritante podríamos recordar un breve fragmento de la novela de un autor contemporáneo. El narrador en la novela "Bad News" de Edward St Aubyn detiene el instante de reflexión, que le acontece en un viaje en taxi hacia Nueva York, mientras su mirada cae sobre el tapacubos de un camión de reparto: "Patrick se fijó en el tapacubos abollado de un viejo camión de reparto. ¿Qué no habrá visto ese tapacubos, cavilaba él, y a pesar de todo no recordaba nada; como un artista del olvido que da vueltas entre mil imágenes que por momentos rechaza y deja pasar su vida vacía, bajo un cielo descolorido."

En oposición a esto ¿Qué es lo que hacen las imágenes de arte con nosotros?

El arte trabaja en la memoria de las imágenes, la alimenta, la enriquece, la amplía y la diferencia. Sin la memoria del recuerdo visual viviríamos todos una "vida vacía" como "artistas del olvido". Las imágenes de arte no se malvenden a la mirada dispersada y rápida de un consumidor que no puede detenerse en ninguna parte, continuamente en busca de nuevos estímulos superficiales. El arte resiste a esa mirada y educa para otra mirada.

En sus conversaciones con Gasquet "Sobre el arte", Cézanne ha descrito la interacción del ojo visor y la mirada activa y penetrante como constitutivo para su arte, que él entendía, como se sabe, como una "armonía paralela a la naturaleza", y ha explicitado así, a qué desafíos complejos de interpretación se enfrenta el espectador.

En su libro "La mirada" Georges Salles habla de una "conversión de nuestro equilibrio acostumbrado" para describir lo que sucede en los momentos en los que se llega al "libre intercambio entre la obra y nuestros ojos": "Nuestra memoria clara, la de las ideas y de los hechos, la de las imágenes identificadas y localizadas, se grava en nuestras fibras en favor de otra memoria más reservada, más secreta a la que denominamos nuestra memoria orgánica o sensual.

Cuando esta memoria se despierta, remueve en el fondo de nuestro ojo formas y colores con las mismas cualidades que las que contemplamos en el lienzo. Una gavilla de azul y rojo asciende y se une con el rojo y con el azul que el artista nos ofrece. Una corriente de imágenes inunda el tejido del objeto contemplado, se abre paso, lo alimenta y se retira. De cuanto más lejos vienen y cuanto más tiempo dura su excitada corriente, más fuerza y realidad gana la obra de arte. Su originalidad es mayor cuanto más oscuras sean las reservas y más inexplorados los rincones, de los que las imágenes se alimentan simultáneamente. Nuestro espíritu, apartado lejos del mundo claro de nuestra actividad, se duerme en una euforia visual. La mirada queda en estado de gracia.

Pero esta euforia no es ningún reposo. Tranquiliza el espíritu para fortalecer la viveza de nuestras sensaciones; ella encubre una discusión. [...] Nuestro ojo no deja de preguntar. Se afana en levantarse y en recrear desde su propia base la sustancia imaginaria que se le propone. Tras seguir un primer impulso, se retira y vuelve a sus costumbres. Sacudida por nuevas convocatorias, parte de nuevo y recae – una consecuencia de vacilaciones que rompe la carrera de la contemplación en un ritmo de vahídos y descansos. ¿Que otra cosa se puede concluir de que nuestro ojo, para ver, es decir, para ser uno con la visión del artista, tenga que comportarse como un visionario con su séquito?"

De manera similar, con un acento un poco distinto en el aspecto del tiempo, Yves Bonnefoy constata en su libro "Lo improbable o el arte":

"La pintura ata el tiempo de manera múltiple. Primero, en el acto en el que la obra se presenta o, mejor dicho, se re-crea en nosotros. Somos conscientes de la obra el transcurso de un momento. Mientras esto linda con resistencias, interpreta, se opone, niega o supera su rehuso, el pensamiento se hace mirada y necesita tiempo, un cierto tiempo para crear en nosotros, de nuevo, la ubicación propia del pintor, como si sólo así fuera aceptado definitivamente. Como explica Plotin en su tratado Sobre la hermosura inteligible, es necesario que con vistas a un hecho aún más esencial, la conciencia de nosotros mismos falle, para que así nuestra percepción pueda madurar: de manera que nuestro aprendizaje consistiría en un continuo ir y venir de la separación y de la reunión, de la entrega y de la observación, de vigilia y de sueño, hasta la experiencia improbable de la abundancia que sería la síntesis de los caminos oscuros del sueño y de la lucidez de la vigilia."

He podido seguir la carrera artística de Helmut Kiesewetter, en todas sus extensas ramificaciones, sólo de forma esporádica.

A continuación me limito a comentar algunos aspectos de su obra.

Conocía y estimaba sus dibujos, pinturas sobre pinturas y, sobre todo, sus trabajos con Tipp-Ex, en los que él ha desarrollado una maestría asombrosa. Si sus dibujos muestran una gran ternura, una grácil finura en el contorno, e imágenes con sensualidad de lirismos precisos en coreografía sobre la superficie, sus pinturas sobre pintura trabajan en un cambio del medio, mientras lo ponen en tensión con el modelo usado. Aquí Kiesewetter obtiene fenómenos de tránsito, imágenes que son desplazadas por relaciones de tensión sutil en transitoria corriente y vibración. Pero también la anulación completa de la base (la mayoría de las veces fotográfica) manifiesta la tendencia virulenta de Kiesewetter a transportar y superar lo evidente en otros tipos de apariencias figuradas aún no vistas, imprevistas, espon-táneas, sorprendentes.

Sin duda alguna un punto culminante de su obra son estos trabajos con Tipp-Ex, en los cuales Kiesewetter desarrolla una simbiosis muy compleja y llena de tensión del dibujo y la pintura. Muchas de estas imágenes, con su magníficamente desarrollado y pulsante all-over, el entrelazado de las líneas y de las superficies de color entre sí, apenas pueden apostar más a la perfección. Muestran una maestría en sus texturas figuradas que sólo puede ser conseguida mediante un paciente e insistente trabajo, refinado hasta el extremo.

Así pues, me costó comprender que Kiesewetter en sus nuevos trabajos abandonara este camino, y se perfilase con trabajos puramente pictóricos que, en un inicio, no pudieron convencerme, ya que carecían del "drive", de la vertiginosa dirección que mantiene el ojo en constante excitación. Estaba decepcionado, ya que ahora miraba a paneles de pintura repletos de miles de puntos de colores, en los cuales el dibujo y su aspecto rítmico se habían extinguido por completo y que – apenas me atrevo a decir – vistas de lejos recordaban a fotografías de baldosas de cemento lavado.

Kiesewetter había dejado el puesto tomado hasta ahora y había ascendido a otro, desde dónde – a mi manera de ver – mandaba resultados oscuros. Sólo más tarde he comprendido que su decisión de dedicarse a un nuevo y precario inicio, a desafíos solamente pintorescos, seguía una lógica interior, una preocupación que proviene de una pregunta, que debe hacerse cada verdadero artista que no quiera convertirse en mero administrador de lo visible y que el fenomenólogo francés Jean-Luc Marion expone en su texto "Lo que ve el dar" formula así: "¿Cómo se le puede devolver al cuadro un origen radical y atribuirle – concederle de nuevo la dignidad de un origen radical de lo visible? ¿Cómo se puede encontrar el camino de regreso a sus márgenes para esperar allá con la paciencia del trabajo que de ello surja lo visible en magnificencia, fluyendo de lo todavía no visto?"

En el primer plano aparece el color en su materialidad y presencia física.

Las opacidades avanzaron más hacia el foco: "Actualidad de una materia, de una carne, un cuerpo de pintura en el movimiento puro de la aceptación de significado [...] de la imagen de lo visible, que representa el cuadro, [...] la piel áspera o lisa de su lienzo con su tamaño y su formato, [...] en la pincelada, huellas dejadas por los gestos del pintor; acentos, distancias, órdenes, escondites y oscurecimiento, explosiones, torbellinos, flujos y reflujos, unciones, endulcimientos, encantos, líquidos, viscosidades, migajas, gotas y derrames, arañazos, cortes, salpicaduras: todo opacidades."

El color es aplicado con un pequeño pincel de modo puntual en la superficie del lienzo o del papel cartón y es estirado, de manera plástica, hacia delante en el espacio. Los colores aplicados en los primeros planos, muestran la superficie como el paisaje, áspero y agrietado, de un planeta lejano de belleza extravagante, donde tiene lugar un juego de color, de luz y de sombra. De tales micro mundos innumerables las imágenes están construidas y compuestas en un trabajo infinitamente largo y paciente, de ellos se obtiene sus corporeidad, su fuerza irradiante y su energía. Tan sólo cuando la luz del espacio los alcanza, "florecen" "por completo" y se "ofrecen" a sí mismos. Parecen pues como un puntillismo volcado a lo abstracto, materializado a veces más fino, a veces más robusto, el cual se ha destilado de todo lo figurativo-concreto y al que se le ha dado la responsabilidad de la apertura de efecto lumínico puro y una experiencia de colores pura.

No sería erróneo imaginarse al pintor de puntos y manchas Kiesewetter como ilustrado alquimista de los colores, como alquimista que, convencido de que "así como se puede obtener oro de metales ordinarios, se pueden convertir las pinturas, los minerales del espíritu, en el equivalente al oro, en luz", ha aprendido que esto no solamente se puede conseguir mediante la mezcla de los colores, que siempre resulta un gris sucio. El ilustrado alquimista ha observado cómo un contraste de colores serio "comienza a veces fervoroso, se intensifica como si el poder de una luz, quizá de un fuego que trata de abrirse paso por la materia, pesa sobre él. Y así le viene el pensamiento de que no sólo se trataría de mezclar colores materiales, sino de la contraposición que los une en un plano superior, un día, quizás brusca-mente, nacería la rotura, el relámpago."

Y esta "rotura", este "relámpago" o, volviendo a la formulación de Bonnefoy citada al principio, "improbable experiencia de la abundancia" la viví yo durante una exposición de Kiesewetter en la cual yo, sin inspiración, paseaba entre las imágenes. De repente – ¿era el resultado de la luz que cambia en el espacio?, ¿era una consecuencia de la mirada que continuamente investiga a tantas las imágenes? – me abarcó el brillo de esta pintura esencial, me envolvió en sus escalofríos de luz, me desplazó a una contemplación del color cómo también a un bienestar corporal, a una calma saludable. Esto sería, así constata Marion: "En un sentido estricto no aprendemos tanto a ver el cuadro como que el cuadro nos enseña a verlo a él, mientras se nos ofrece. [...] El cuadro no dispersa, no adorna, no embellece, nada muestra – se muestra a sí mismo, desde sí mismo y para sí mismo. Y mientras se muestra en sí mismo a sí mismo, nos muestra sobre todo lo que es – mostrarse, aparecer en plena autoridad, en plena magnificencia cómo la primera mañana de un mundo."

Como un impulso para iniciar este camino hacia la pintura pura, Kiesewetter nombra los estupendos e intensos tonos rojos del pigmento que produce la cochinilla. Él se refiere a imponentes experiencias de la naturaleza cuando menciona, además, la vista de la superficie del mar brillante, el cielo estrellado y la crudeza y negritud de los campos de lava de la isla La Palma, donde nacen la mayoría de sus pinturas. Algo de la magnificencia y de la fuerza de estos fenómenos naturales ha inmigrado a su pintura, no de manera figurativa, sino – ¿tenemos aquí que recordar una vez más a Cézanne? – transformada en una respuesta obstinadamente idiosincrática desde su propia manera de entenderse como artista: "El pintor añade en cada cuadro un fenómeno adicional a la corriente indefinible de lo visible. Él completa el mundo, precisamente porque él no imita a la naturaleza. Él cava un surco en la noche de lo no visible para arrebatarle cariñosamente bloques de lo visible, o aún con más frecuencia por la fuerza, mediante trazos y manchas. Con el cuadro, el pintor alquimista, convierte en visible lo que sin él habría permanecido definitivamente invisible. Lo llamaremos lo no visto. [...] Lo no visto en el cuadro inhala la visibilidad como se inhala la salud. El cuadro inhala el aire del día y la libertad de aparecer, después que ha huído de lo no visto."

El arte de Kiesewetter está profundamente anclado en una comprensión integral del ser humano de la que se nutre y promueve saludablemente. En su fe en la fuerza del arte me parece ver inscrita una visión que Walt Whitman animadamente describió en su poema UNSEEN BUDS.

Karl Heinrich Delschen