

Ode Bertrand: oeuvres sur papier

Alejada del bullicio del mundo, pero no totalmente retirada de él, Ode Bertrand ha elegido "la soledad, el recogimiento y el silencio". A estas reglas de vida moral y espiritual, en las que se reafirma con rotundidad, añade también, con igual empeño, una contrapartida que surge del elemento vivo del cuerpo. En palabras de Mauss, optó, de entre " los elementos del arte de utilizar el cuerpo humano", primero a través de la danza, y luego mediante el dibujo y la pintura, una pintura en la que la línea sigue dominando. O como "no hay técnica ni transmisión, si no hay tradición", Ode Bertrand tuvo el privilegio de aprender las técnicas básicas de las artes plásticas y de recibir clases de su tía Aurelie Nemours, su confidente y mentora.

Salvo por algunas raras imágenes que insinúan el divagar de una mano articulando formas indistintas pero genéricamente vegetales, mostrando redes de líneas semejantes a una maraña de zarzas o enredaderas, o evocando la progresión de las olas, Ode Bertrand ha delimitado drásticamente el alcance de sus posibilidades pictóricas desde el principio de su compromiso artístico. Listados. Ningún tema, o más bien sólo temas abstractos, mínimos, que tienden a la inexistencia, que buscan ser olvidados en una identidad infrafina. Líneas, trazos, rectas, rayas, dispersas, multiplicadas, unidas para formar improbables figuras geométricas irregulares. Cabe señalar que son perseguidas y desarrolladas por sus singulares irregularidades, para evitar cualquier familiaridad con el cuadrado, el rectángulo o, por regla general, cualquier ensamblaje demasiado próximo al lenguaje referencial de otros pintores del movimiento abstracto geométrico.

Tras todas estas imágenes hay un entramado, una retícula, la misma iniciada por Mondrian, que abrió el camino a la cosmogonía plástica que hoy conocemos a través de un juego potencialmente infinito de microajustes y desequilibrios reequilibrados. El propósito y la función de esta retícula, tan bien entendida y sutilmente utilizada por Ode Bertrand, se encuentra aún en Mondrian: "Es un gran error creer que el neoplasticismo construye planos rectangulares uno al lado del otro, como piedras.

El plano rectangular debe verse más bien como el resultado de la pluralidad de la línea recta en oposición rectangular. En pintura, la línea recta es sin duda el medio más exacto y más justo de expresar el ritmo libre."

Esta última frase ha sido sin duda un viático para la obra de Ode Bertrand, que ha sabido conciliar su significado constructivo con una práctica introspectiva destinada a crear las condiciones para la aparición de esas mismas líneas. Y esto nos hace pensar en otro enfoque de la pintura que no podía escapársele: el arte del icono.

Siguiendo a Pavel Florensky, aprendemos que "entre otros procesos [...], debemos mencionar las líneas conocidas como separadores [cuya función] no

corresponde a nada visible en el mundo físico [...], un sistema de líneas potenciales, líneas de construcción [...]. Las líneas de los separadores expresan el esquema metafísico del objeto, y su dinámica, con mucha más fuerza que sus líneas visibles, aunque en sí mismas no sean visibles en absoluto [...]. Estas líneas forman el contorno de la reconstrucción del objeto en la conciencia que lo contempla [...], son líneas de fuerza, líneas de tensión...".

Sin extrapolar ni fantasear sobre líneas invisibles en la obra de Ode Bertrand, y dejándonos guiar por las que vemos, las que creemos ver, las que aparecen cuando nos tomamos el tiempo de mirar más detenidamente, hay efectivamente siempre en juego, y se expresa a través del juego de líneas, una fuerza unificadora, una tensión cuya finalidad no es evidentemente la demostración plástica.

Conversación con Ode Bertrand

Évelyne de Montaudouin: ¿Cómo surgió la idea de este libro?

Ode Bertrand: Quería un libro de obras sobre papel. Publicar un libro es muy importante. Perpetúa la obra y es una herramienta de trabajo maravillosa. Hablé de ello con Rémy Mathiot, el director de mi galería parisina, que apoya mi trabajo desde hace más de diez años. Mi anterior libro cubría obras hasta el 2007, pero he trabajado mucho desde entonces. También, me encanta el papel. Primero por su textura. Es un placer cortar la superficie que quiero de una hoja grande de papel. El aspecto del papel me da ganas de trabajar. También es fácil trabajar con él. Es ligero, no requiere preparación y se puede pintar rápidamente, aunque la obra esté rigurosamente ejecutada. Mis obras sobre papel determinan mi pintura. Pero no son bocetos. No avanzo así. El trabajo sobre papel suele preceder a los cuadros, porque es más rápido, pero tiene que estar muy bien ejecutado, de lo contrario no veo nada, no puedo dar el siguiente paso. Mi trabajo sobre papel tan sólo me dirige hacia el camino de la pintura al constituir obras por derecho propio. Sobre el papel, puedo ver lo que va a pasar muy rápidamente. Hay excepciones como : para Réseaux interrompus, Réseaux soustractifs y Hommage à John Cage, partí sin saber adónde iba, siempre a partir de una cuadrícula, y como al escribir, la primera línea determinaba la segunda y así sucesivamente para todo el cuadro.

Y luego están ciertas familias, las Miniaturas, las superposiciones de cuadrículas escalonadas, que sólo pueden existir sobre papel. Como están entre mis favoritas intenté ampliarlas, convertirlas en cuadros grandes, pero no fue posible. Lo que yo llamo la "línea del pelo", tan fina que casi carece de materia, no resiste un formato mayor. Si la espeso, se vuelve pesada; si no la espeso, hay demasiado vacío. Las cosas informales de 1973 tampoco produjeron cuadros, pero por otra razón: no era ahí adonde yo quería ir. Era algo que había plasmado en papel en un momento determinado de mi vida, pero no podía hacer una obra con ello. Estaba demasiado desordenado.

E. M.: ¿Puede hablarnos más del orden y el desorden? ¿Por qué siempre se empieza con el orden de una cuadrícula y se sale de él? ¿Por qué no al revés?

O. B. : Si partiera del desorden, me sentiría atrapada en la materia, la tierra. Si parto del orare de una cuadrícula, ya soy feliz. La rejilla ya es bella. Si pudiera, sólo la mostraría. Pero eso seguiría siendo aburrido. Cuando intervengo con un poco de desorden en la cuadrícula, el resultado es enigmático para el espectador. Creo que hay que contemplar una obra, hay que pasar tiempo frente a ella, y la forma enigmática es mi manera de intentar retener la mirada. Te hace preguntarte cosas: “¿cómo lo habrá hecho?”. Reflexionan y le dedican su tiempo. Lo resuelvan o no, el enigma es parte del misterio y el concepto de misterio es algo central en mi vida. Estoy muy vinculada a dicho misterio. Un misterio, ¡qué gran idea! En el diccionario, misterio es “aquello que no puede ser comprendido”. Eso es exactamente lo que me hace feliz. ¡Suficientes preguntas! No hay que intentar comprenderlo todo, pudiendo quedarse en esa zona fuera del alcance de la razón... me encanta soñar despierta.

Cuando era niña, no solía escuchar mucho de lo que decían mis profesores. Mi mente los silenciaba y se perdía en mi mundo imaginario... ¡Por supuesto que mis estudios no llegaron muy lejos! A día de hoy sigo teniendo esa capacidad de desconectar.

Volviendo al tema del misterio, el propio concepto evoca religiosidad, y lo que encuentro fascinante de la religión cristiana es que no se pretende que se entienda todo. Lo que se nos dice es misterioso, es una locura. Quizá esté completamente inventado por el hombre, no lo sé, pero en tal caso me parece aun más extraordinario el hecho de que al ser humano se le ocurriera inventar una historia así. Ver, escuchar y recibir sin pretender entender, qué dicha.

É. M.: Sus trabajos en papel son la mayoría dibujos, pero algunos son pinturas—en los que investiga el color— y otros son collages. ¿Cómo articula los tres medios?

O.B.: Hay muy pocos collages. Realicé una serie, Homenaje a Aurelie Nemours, que recuerda a la suya; mis otros collages están relacionados con las circunstancias, como para un regalo. Me encuentro oscilando entre la línea y el color, casi de manera orgánica: tengo tanta añoranza por la línea que tengo que volver a ella... Sin embargo, en un punto deseo el color, un color tenue, e intento asegurarme de que su relación sea perfecta. Me gusta trabajar con colores negros, tanto cálidos como fríos, ¡qué voluptuoso resulta su unión! Muchos artistas han investigado sobre el negro. Yo he intentado hacer un cuadro negro como hago pinturas blancas, pero no, la pintura parece obstruida, no me sentiría cómoda con él, necesito luz.

É.M.: La luz es una noción fundamental en su trabajo, pero sin su consecuencia: la sombra. En su corpus de trabajo, la interacción entre la materia y la luz no produce dicha sombra. Sus “traite cheveau” crean formas

transparentes, las superficies de color plano parecen retroiluminadas, con luz que emerge desde atrás. A diferencia de otros artistas de su movimiento, usted no se aferra a un solo espacio, ¿verdad?

O.B.: Es cierto que hay dos niveles en mis obras, uno que representa la materia y el otro la luz. Esta luz no tiene que ser siempre de un color claro o brillante. Está en un segundo plano, revela. Por ejemplo, varios negros pueden irradiar sobre un fondo azul.

É.M.: ¿Es esa su filiación con el arte de la pintura de iconos?

O.B.: Sí, justamente los iconos llevaron el proceso más lejos. Tienen dos espacios: uno es el cuerpo y el otro la luz.

É.M.: En su opinión, ¿es el arte un lenguaje? Y si es así, ¿cuáles son los elementos que conforman el suyo?

O.B.: Sí, el arte es un lenguaje en el sentido en el que está dirigido a un espectador del que esperamos obtener una respuesta. En mi corpus de obras, el elemento principal es la “línea de multitud”.

É.M.: Estos son segmentos, a menudo líneas rectas discontinuas, el gesto no es visible y su proceso está fijado de antemano, pero cuidadosamente controlado. ¿Por qué elegir la “línea de multitud”?

O.B.: Es prácticamente intangible, pero qué presencia tiene cuando se traza! Cada trazo interactúa con el otro, es un diálogo. La radiación del primero marca la distancia y la posición del siguiente, y así sucesivamente. El primer trazo determina todo el cuadro. Para mí no supone esfuerzo. Con el color, sin embargo, sí. Tengo que esforzarme para que salga bien. No me hace tan feliz. En una obra lineal, la propia línea es autosuficiente. Me permite disfrutar de una pasividad. Rapto. Ahí es cuando soy testigo de una aparición; es como si todo lo que tuviera que hacer fuera desearlo. Dependiendo de la proximidad de los trazos, la luz aparecerá, pero siempre existe el riesgo de que el cuadro se oscurezca si las líneas son demasiado densas.

É.M.: Usted ha mencionado a menudo que no está de acuerdo con los movimientos que lideran su tiempo, ¿con qué exactamente?

O.B.: En primer lugar, a pesar del ocasional parecido formal, no tengo nada en común con aquellos que sienten que pueden desprenderse de la noción de belleza. Creo que todos los seres humanos cargan sobre sí un tipo de nostalgia por algo, y eso es lo que yo llamo “noción de belleza”; no puede definirse, no es una norma o canon, sino un objeto de nostalgia, y una obra de arte puede despertar la emoción que resuena con esa nostalgia particular. Sí, el deber del artista es proporcionar esa emoción. Es una promesa que realiza todo cuadro, incluso cuando su creador niega dicha noción. Hay otra cosa con la que no estoy de acuerdo: la idea de que un artista debe sufrir para

darle profundidad a su obra. Yo personalmente no sufro, soy feliz. Voy a trabajar contento, si pruebo con un boceto y no me sale bien, aun así me ayuda a encontrar la dirección correcta, así que me alegro. Siempre soy positiva. Puede ser que, simplemente, no tengo fuerzas para sufrir. Producir, actuar, hacer lo que puedo y lo que quiero, sí, eso me hace feliz.

É.M.: No se preocupe, la felicidad no es signo de superficialidad si nos referimos a Spinoza. Algunas de sus obras—y esto es intencional—despiertan la curiosidad de la gente, quieren entender su proceso. Para que podamos ir más allá del enigma sobre el misterio, ¿podría satisfacer nuestra curiosidad? ¿Le importaría seleccionar una obra del libro y describir las diversas fases de su ejecución, para que podamos entender el proceso?

O.B.: En la familia que llamé Ahura (diosa de la Luz), siempre empiezo con una cuadrícula basada en la oblicua y otra horizontal y vertical. Primero, busco una composición conformada por elementos geométricos yuxtapuestos en toda la superficie, y después, oscurezco uno de cada dos en forma de cuadros (véase la página 23). Transfiero esta composición a un papel de calco y después oscurezco las formas blancas que aun quedan en el original. Desplazando el papel de calco un poco hacia la izquierda, derecha, arriba o abajo, se producen los rayos de luz que dan vida a la composición. Después, uso dos pinturas negras diferentes que se comunican bien entre sí. Disfruté realmente de esta “familia”, ofrecía gran variedad de posibilidades gracias a los ritmos de las cuadrículas.

Fui capaz de evolucionar de una composición con un solo cuadrado en la punta a una multitud.

É.M.: Convicción o postura, algunos comentaristas dicen que uno no puede, ni debe analizar una obra de arte. ¿Cree que una obra de arte debe beneficiarse de los comentarios?

O.B.: Yo sí. Los comentarios pueden llevar más allá en la aproximación a una pieza. En primer lugar, a aquellos que no saben aun cómo observar. Luego, también están las ideas preconcebidas. Sin embargo, consiguen adentrar incluso a aquellos que sí que pueden ver. Incluso el artista puede beneficiarse, porque de algunas solo nos damos cuenta a través de la palabra. No es posible entrar en una obra de arte sin una perspectiva global. Los comentarios pueden ser de gran ayuda cuando se es capaz de ofrecer tal perspectiva en el cuadro que se está observando.