

Catálogo de la exposición *Después, el silencio* de María Dávila.
Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga. Málaga, 2013.



De agua y sombra: retórica pictórica de María Dávila.

*Quien inventa los objetos es maestro en disponerlos de
manera capaz de recibir las luces y las sombras tal y como
las desea en su cuadro.*

Roger de Piles, *Cours de peinture par principes* (1708)

Estimado lector, me temo que he de comenzar a dirigirme a usted con una advertencia preliminar: estas líneas le presuponen una previa experiencia contemplativa de la *presencia* de las pinturas de María Dávila de que se ocupan, pues la irreductibilidad de tales obras a su reproducción –obvia cualidad intrínseca a su naturaleza pictórica– es en su caso extremadamente marcada. Reclaman del espectador la conciencia de que esta artista *inventa objetos*. Su resistencia a la retórica del texto, al logocentrismo analítico, cifran, por tanto, el riesgo del comentario que empiezo escribir, por lo que, asumiendo el lance, habré de llevarlo hacia terrenos menos pantanosos que los que una descripción crítica al uso podría trazar.

Ante todo, me parece que establecer las condiciones de trabajo con la representación mediante la pintura que aquí se despliegan será un buen modo de acercarnos a su complejidad. De hecho, no creo errar si aventuro que esta labor pictórica comienza mucho antes de su materialización sobre la tela, remitiéndonos a problemas muy anteriores a los de tal naturaleza. Encontramos aquí cuestiones relativas a los fundamentos de la representación, a las razones y funciones de la imagen respecto a la realidad y, especialmente, a una tremenda conciencia del destino contemplativo de los objetos que se pretende producir. Ello implica una conceptualización de la actividad de hacer un cuadro que, sin duda, dota de potentes argumentos al desarrollo del proyecto pictórico cuando llega el momento de abordar el lienzo. El cuadro es una imagen que es mucho más. Es *pintura*, esto es, una operación intelectual que se realiza en y con las miradas, tan diferentes, del autor y del espectador. Y es ahí, en esa compleja comunión de actos de mirar, donde me parece que María Dávila estructura la razón fundante de su trabajo.

En un primer y rápido acercamiento a esta colección de pinturas podríamos decir que lo que vemos en ellas son sombras. La irrefrenable necesidad de reconocimiento de figuras nos hace buscarlas y nombrarlas, en este caso de tal modo: sombras. Nombramos y definimos para poder dotar de sentido la experiencia. Lo cual no deja de ser curioso en esta ocasión: si atendemos al origen de la palabra *sombra*, Coromines explica que es una alteración del latín

umbra que ha asimilado la -s inicial por influjo de su opuesto *sol*.¹ Una muy sugerente procedencia etimológica que viene a coincidir con la complementariedad que establecen la luz y la sombra en los cuadros que nos ocupan. Pues no son umbrías lo que pinta María, sino relaciones de luz proyectada que en su interferencia con los objetos –muy significativamente ausentes- forman zonas soleadas y oscuras, de modo que también podríamos exponer que pinta luces. Traigo esta aparente obviedad porque bajo ella se revela un saber el cuadro en su totalidad, donde fondo y figura son lo mismo, de hecho intercambiables, en semejante plano de preeminencia, lo cual nos permite comprender que la autora no dude en remitirse a Rothko, Clifford Still o Scully como referentes de su trabajo. Mas me interesa ahora indicar otras fuentes también, que dan cuenta, como decía, de la reflexión en torno al hecho de representar que aquí se está poniendo en juego. Es célebre la narración de la invención del arte pictórico mediante el mito de Butades, la doncella corintia que Plinio el Viejo cuenta dibujó sobre la pared la sombra de su amado producida por la luz de una vela. Sin embargo, en estas pinturas lo que resuena es otro eco legendario: la versión de Quintiliano, coetáneo de Plinio, que nos sitúa el hallazgo a la intemperie, "... no habría más pintura que la que formasen los contornos de la sombra de los cuerpos puestos al sol".² De sol y suelo, en efecto, están hechas estas figuraciones, de agua y sombra. De proyecciones y reflejos, en fin, que siempre ocurren, como en el mito de Quintiliano, al acaecer del aire libre. Se trata de articular, en vez del artificio de una *techné* de la iluminación –propia de la pintura de interiores-, una estrategia de evocación del tiempo natural, evanescencia donde las haya, que en su ocurrir se muestra esquivo: sólo con indicios. Nos movemos, pues, en el campo de la sutileza de la mención, donde lo realmente presente es el vacío y la ausencia, un devenir de *lo que no hay* que, por tanto, nos hace preguntarnos por lo que vemos en el cuadro. Y es en este punto en el que la obra se hace discurso, en un plano de disolución de la dicotomía forma-contenido que hace emerger en toda su plenitud la idoneidad del *cómo* están *pintados* estos objetos. Pues esa transitoriedad del tiempo –tan *climatológico* aquí- es ondulación, vibración, descomposición de figuras mediante la transición y variación de intensidades de factura y color, es puro acontecimiento pictórico.

En la madurez de su labor, Claude Monet, el gran pintor del tiempo que pasa, dejó de mirar al horizonte para bajar los ojos y reconocer la tremenda potencia de significación plástica que, en tal sentido, flotaba en las aguas estancadas de sus queridos jardines de Giverny. Progresivamente, las propias orillas del estanque irán desapareciendo para dejar toda la superficie del lienzo abandonada a la desmaterialización de las formas en su reflejo acuático. El ciclo pictórico de las *nymphéas*, que ocupó intensamente los veintisiete últimos años de la vida del artista, hace aparecer "un mundo ilimitado en el que no se distinguen ya el cielo y su claridad difusa del agua y su luz reflejada, donde los objetos sólidos se anulan, donde no subsisten más que algunas evocaciones concretas".³ Un mundo que es un modo de entender la pintura y el cuadro, la mirada y su objeto, de una galopante modernidad, destinado a fundar una nueva gramática que, sin duda, llega hasta las obras que aquí me ocupan. Y lo hace, además de por las líneas que ya he trazado, por un camino que María Dávila conoce bien porque lo ha estudiado en profundidad. Me refiero, precisamente, a la manera de comprender la identidad entre superficie y representación, una que asimila el juego con la mirada del espectador para hacerla deslizarse por la pura materialidad de la sucesión de aportes de pintura sobre el lienzo, negando el acceso a la plena reconocibilidad para situar la noción de visibilidad en un plano fronterizo, problemático y revelador de una indistinción entre realidad y simulación que nos da cuenta de la tremenda actualidad de este modo de hacer cuadros. Pues no encontramos sólo una remisión del objeto a su sombra o a su reflejo:

¹ "SOMBRA, alteración del lat. *UMBRA*, conservado en los demás romances, y en el derivado cast. *umbría*: la *s-*, agregada sólo en portugués y en castellano, es probable que se deba al influjo de *sol* y sus derivados, por ser *sol* y *sombra*, *solano* y *sombrio*, *solear* y *sombrear*, conceptos correlativos, opuestos y acoplados constantemente: la variante *solombra*, corriente desde antiguo, en los dialectos leoneses, judeoespañoles, portugueses y occitanos, comprueba la certeza de esta explicación". Vid. Coromines, Joan / Pascual, José Antonio: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Gredos. Madrid, 2012.

² Quintiliano, M. Fabio: *Instituciones oratorias*, t. II. Librería de la Viuda de Hernando y C^a. Madrid, 1887, p. 478.

³ Huyghe, René: *Monet y Proust, una nueva visión del mundo*. En Esteban Leal, Paloma (comisaria): *Monet*. Ed. Museo Español de Arte Contemporáneo / Ministerio de Cultura. Madrid, 1986. p. 36.

tales efectos aparecen, a su vez, como manchas *borrosas* que cuestionan, insisto, la condición del cuadro como dispositivo de visibilidad. Esta doble negación del objeto se constituye como una especie de apología de lo inasible que entronca no ya con el otro gran mito fundacional de la imagen como engaño, la caverna platónica, sino con postulados mucho más radicales respecto a la función cognoscitiva del arte: si Nietzsche clamaba "guerra a todos los presupuestos en base a los cuales se ha creado la ficción de un mundo verdadero";⁴ planteamientos estrictamente pictóricos como el que aquí me ocupa nos ponen en situación, según vemos, de reconsiderar nuestra relación con los códigos culturales que nos permiten hablar de "verdad" como si aún fuésemos tan inocentes como para hacerlo en serio. Por eso he comenzado reclamando la presencia de estas pinturas como objetos, de un tipo bien diferenciado del resto: en tanto que son producidos como artefactos de deconstrucción perceptiva, implican una dialéctica interna en la que el primer "damnificado" es, estamos observándolo, el propio cuadro, transformado en paradoja de sí, en ventana sucia y de mal y muy presente cristal que viene a distorsionar lo que, a través, cada vez vemos menos e inventamos más. El equívoco, la imprecisión, la vaguedad de lo (ya no) narrado es hoy común a lo real y, en el caso de María Dávila, a lo representado, pues, apropiándome de lo que dice Chema Cobo respecto a su propia pintura última, cuando miramos un cuadro, hay "dos realidades, dos ficciones y un lienzo en medio".⁵ Y, en efecto, cada uno de los que conforman esta exposición parece hacerse cargo del enigma que despliega para articular una resistencia a su aprehensión que corre paralela a su potencia fantasmal, lo que también nos permite intuir fructíferas visitas al mejor Gerhard Richter, el mismo que, en este sentido, no dudara en subrayar que un cuadro "se representa como lo confuso, lo ilógico, lo absurdo. Demuestra la debilidad del aspecto, nos arrebató nuestra seguridad, puesto que nos quita el nombre de una cosa y la opinión que tenemos de ella. Nos muestra la cosa en su ambigüedad e infinidad, que no permiten opiniones ni puntos de vista".⁶ Este continuo hacer cuestión de la representación significa una atención a la actividad del espectador que lo sitúa en un territorio, a mi parecer, tan inestable como placentero, pues le obliga a un *delectare* sin fin sobre la superficie de la pintura al tiempo que le impide la conclusión interpretativa, lo cual implica no pocos riesgos a asumir por parte de nuestra autora en esta verdadera tematización de la mirada⁷ que, entiendo, constituye el fundamento más profundo de su labor. Dejar en suspenso el reconocimiento no es el menor de estos lances, pues a cambio la aparición de la pintura desnuda como objeto de contemplación ha de tener una potencia que compense la disolución figurativa. Y ese vigor está tan presente que la sutileza de los medios tonos en los que cabalga nos lo hacen despliegue de seducción. Es una de las razones por las cuales estos cuadros funcionan como imanes para el ojo, su cualidad hipnótica proviene precisamente de que la razón compositiva no enuncia nada, los fuertes contrastes no aparecen en clave violenta sino armónica, y lo que se muestra es un modo de velar la percepción que sorprende precisamente porque no se oculta tras los trucos de la simulación, sino que nos hace gozar de su exhibición como objeto de contemplación.

El término *contemplación* hace sujeto del espectador, al tiempo que objeto del desarrollo retórico del cuadro, campo de juego en el que estamos comprobando nuestra autora parece moverse, pese a su juventud, con inusitada soltura. Sus modos de trabar la visión del que mira silencian las certezas del discernimiento para *a-sombrarlo*. Ahí está la ambivalencia sujeto-objeto que delimita un territorio de razón eminentemente sensible, en el que "la dificultad de la mirada adquiere un matiz poético gracias al intercambio de papeles que implícitamente corresponderían al espectador: su derecho a ver claro se difumina".⁸ La pertinencia de esta observación de Stoichita para nuestro caso resulta reveladora, pues me

⁴ Nietzsche, Friedrich: *Frammenti postumi, 1888-1889*. En *Opere*, vol. VIII, t. III. Milano Adelphi Ed. Milán, 1974, p. 71.

⁵ Carey-Kent, Paul: *Chema Cobo: the Joker off-stage*. En Francés, Fernando (comisario): *Out of frame. Chema Cobo*. Ed. Caemálaga. Málaga, 2009, p. 23.

⁶ Richter, Gerhard: "Notizen 1964-1965", citado según *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, vol. II, Ostfildern, 2003, pp. 902-904. *Vid.* Schilling, Jürgen (comisario): *Gerhard Richter. Una colección privada*. Ed. Caemálaga. Málaga, 2003, p. 83.

⁷ Tomo prestado el término de Victor Stoichita. *Vid.* Stoichita, Victor. I.: *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Siruela. Madrid, 2005.

⁸ *Ibid.*, p. 31.

he permitido extraerla del relato que el profesor rumano hace para argumentar los procesos de retórica plástica que incorporan algunos pintores del XIX (Manet, Degas, Monet o Caillebotte) respecto, precisamente, a la relación que sus composiciones establecen con el acto de contemplarlas, todas ellas dirigidas a filtrar el acceso a lo (aparentemente) representado en ellas. En este contexto se entiende el *monetiano* movimiento de la mirada hacia abajo que he referido anteriormente, y que con afines intenciones de desplazamiento de sentido asimila María Dávila: para llevar al plano vertical que es un lienzo ese otro plano horizontal que viene dado por charcos y suelos, lugares así *elevados* a instancias de fascinación ante el vacío, otra estrategia, insisto, retórica para dilatar la duración, pues es común observar la nada cuando se está absorto, cuando se está fuera del tiempo. Porque de remitir su correr, en fin, trata –no podría ser de otro modo si con propiedad hablamos de arte- cada uno de los cuadros que aquí se nos ofrecen, de suspender el habitual transcurso del mundo mediante la supuesta inocencia de una sombra, o de un cardo, o un espárrago: justamente, “indiferencia respecto a los motivos, incorporación de lo insignificante, aniquilación de la elocuencia, una especie de mística plástica del silencio...”⁹ son los términos con los que el profesor Luis Puelles nos trae aquel delicioso cuadrito de Manet, *L’asperge*, monumental apología de la presencia pictórica como superación de la lógica de la representación. Donde no se enuncia nada y la lectura es un hueco, el sentido lo llena con pintura. Donde no pasa nada pasa la vida. Poder pintar eso es un privilegio del que María Dávila está sabiendo dar preciosa cuenta. Asistir a ello un *asombroso* placer.

Polaroid Star

⁹ Puelles Romero, Luis: “Ver el primero. Zola y Manet en la querrela del gusto moderno”. En Zola, Émile: *Escritos sobre Manet*. Abada. Madrid, 2010, pp. 43-44.