

La pintura de Marcela Jardón:

Por Andrea García Casal.

“Sin formas. «Lo mejor, lo más puro, no tiene forma». [...] Sin colores. «El color ciega». [...] No luz. Ni brillo o luz directa en o sobre la pintura. [...] No espacio. El espacio debe estar vacío, no debe sobresalir, [...] No tiempo. [...] Una obra de arte está siempre presente». [...] Ni tamaño ni escala”.

Selección de fragmentos pertenecientes a las *Doce reglas para una nueva academia*. Ad Reinhardt. 1957.

Lo cierto es que el pintor Ad Reinhardt, al establecer sus *Doce reglas para una nueva academia* (1957), nos permite descubrir que resulta muy difícil encontrar artistas plásticos/as siguiendo sus férreos postulados. Su técnica es depuradísima, al tratarse de abstracción postpictórica. Este camino da lugar a una interpretación muy clara de la obra de arte: es autónoma, no depende de nada más que de sí misma. Es independiente incluso de su creador/a, que debe pintarla desde una posición totalmente imparcial, no pudiendo volcar en su plástica ninguna señal de subjetividad. Para Reinhardt, la única vía objetiva es el trabajo cuidadoso con la técnica y el soporte, siempre siguiendo sus preceptos, entre estos, ausencia de forma, color, luminosidad y espacio.

En este contexto, la pintura de [Marcela Jardón](#) (Buenos Aires, 1964) lógicamente no comulga con el peculiar rigor que exigió Reinhardt a través de su tratado. Esto también es así porque Reinhardt manifestó su duro corpus teórico porque estaba en confrontación con el afamado expresionismo abstracto de autores tan importantes como Jackson Pollock, sintiéndose totalmente en contra de tal movimiento artístico.

Jardón ya no vive en una época de disputa entre estilos abstractos, ni puede considerarse deudora de estos. Sin embargo, sí es cierto que al revisar cada regla del autor postpictórico, hay fragmentos que se tornan interesantes para hablar de lo que hace Jardón a nivel plástico en los últimos años.

Antes de nada: nuestra protagonista sí se encuadra en la abstracción cuando hablamos de su arte. Es positivo explicar esto porque es una artista polifacética que cultiva, sobre todo, pintura, fotografía, arte objetual, instalación y medios audiovisuales. Sin embargo, siempre lo hace desde la mirada abstracta. Aquí debe entenderse lo abstracto como término estrechamente ligado a lo conceptual. Lo que prima es la idea para Jardón, independientemente de cómo esta se materialice luego en la obra de arte. De ahí que convine, por ejemplo, objetos, fotografías y pintura y considere abstractas a todas estas. Utiliza, en definitiva, distintas formas de expresión artística para encauzar su pensamiento. Con todo, el presente texto se centrará en su faceta pictórica, la cual trabaja intensamente durante sus

últimos años. Al respecto, es importante mencionar la noción de *disegno*, la cual fue perfeccionada por el historiador del arte Giorgio Vasari. El autor renacentista arguyó que el *disegno* es sinónimo de idea correctamente encauzada y asimismo de dibujo —y solo se puede dibujar tras un denso ejercicio reflexivo—; el *disegno* es el germen de todas las artes plásticas. Es interesante traer esto a colación porque, a pesar de que la pintura de Jardón no utilice el dibujo como base, sí que la artista ha trabajado series como *Ejercicios para una comprensión del espacio-tiempo* en las cuales razona sobre la capitalidad del dibujo para traducir la idea de espacio. Dicho de otro modo, ella considera que se pasa de la esfera negativa, que es la inexistencia-abstracción a la esfera positiva de la existencia-concreción. Es un punto útil para entender su trabajo pictórico, basado igualmente en la proyección de la idea hacia la concreción de una realidad subjetiva-artística.

La artista conoció la pintura de Reinhardt en la exposición *Ad Reinhardt: "El arte es el arte y todo lo demás es todo lo demás"*, celebrada en 2021 en España y, todavía sin conocer en profundidad la teoría de Reinhardt, se sintió cautivada por la exhibición.

Empero, la pintura de Jardón jamás puede seguir los postulados puntillosos indicados por el artista. Y es que su arte suscita emociones y sentimientos. No está carente de significado, precisamente por lo que ante se citó: plasma su pensamiento, así que su arte está inmerso en la subjetividad. Lo cual, en todo caso, tiene sentido: presentar un arte objetivo, a la manera fría de Reinhardt, significa imponer un punto de vista personal, según la visión de la artista argentina. Y es cierto. No hay nada de objetivo en privilegiar la perspectiva que alguien tiene en una cuestión de arte —y en otras disciplinas—, frente a las demás.

El arte es un camino para la expresión y para la recreación. Para nuestra protagonista, es importante hacer sentir el goce estético al público, pero también provocarle conmoción. En sus piezas no hay figuras; no hay formas, como dijo Reinhardt. Pero todas las demás cuestiones tienden a variar. Por ejemplo, recientemente está trabajando en una serie de pinturas negras que resulta muy interesante de analizar y que conectan con la idea de que el color ciega y no luz. Se trata de pinturas realizadas en tonalidades muy oscuras, las cuales son monocromáticas —en color negro, neutro, salvo alguna excepción en la que incorpora azul oscuro—, a veces irrumpidas por campos de color grises y blancos. En realidad, estos tonos se construyen a través del lavado de la pintura negra y del esgrafiado, aparte de que también se consiguen dejando zonas sin pintar para exhibir la blancura del soporte. En todo caso, son obras apagadas y planas. Estas piezas rehúyen la realidad visible —en cuanto a representación— al máximo nivel, ya que solo exhiben un color que no construye el espacio de ningún modo.

Como se dijo antes, cuando Jardón aborda una obra, no le importa demasiado el soporte elegido, ni siquiera la técnica o la apariencia definitiva de la pieza, pues trabaja desde la pura conceptualización y de ahí nace una selección muy concreta de los medios necesarios para encarnar su propuesta; lo que palpita en su psique. Y cuida todos los detalles, aparte de ir experimentando a lo largo de los años. Para nuestra protagonista, la labor de idear aquello quiere transmitir mediante una obra de arte es complicada y rigurosa —en este aspecto, entronca con la severidad de Reinhardt—. Lo suyo no se trata de hacer emerger una emoción intensa y plasmarla en la obra, como en un vaciado espontáneo del yo. De ahí que esté tan

alejada de lo gestual, de lo veloz, desde la óptica plástica, prefiriendo practicar una pintura meditada que externalice su subjetividad en lugar de ser una explosión de pulsiones creativas.

Al elaborar las pinturas negras, da una particular importancia a la textura aterciopelada; los rasgos hápticos se incrementan. Se percibe un refinamiento para alcanzar la texturización de las piezas, pero a la par, lo táctil aquí puede generar una cierta incomodidad visual. Las obras tienen una textura aterciopelada; los rasgos hápticos se incrementan. No se transmite una sensación de llanura, sino todo lo contrario; eso que Reinhardt tanto detestó. El público hunde sus ojos en un mar sombrío y no encuentra un hipotético horizonte bien definido. Pero de nuevo, hay una coherencia entre idea y objeto: lo que se muestra es el concepto de tristeza, de guerra y de muerte. Es un punto de inflexión en la carrera de Jardón. El color es simbólico, pero también negativo porque respeta nuestra tradición occidental. Y alude a un problema que, sin embargo, afecta a todo el globo: el asunto bélico en Ucrania; la invasión de Ucrania por parte de Rusia. “No tiempo. [...] Una obra de arte está siempre presente”. En cierto modo, la cita del autor es auténtica aquí, pues aunque se evoca una época determinada, un hecho del presente, también es cierto que los conflictos bélicos tienen un punto de intemporalidad porque no cesan jamás. Existen diversas circunstancias respecto al porqué de cada guerra, pero la cuestión es que se sigue manteniendo la idea generalizada de que la lucha armada es lícita para conseguir un objetivo. No importa que sea el año 1337 o el 2023; los intereses no se modifican demasiado —sumisión de un pueblo a otro por su cultura, explotación de las riquezas materiales ajenas, etc.—. En este aspecto, Jardón tiene antecedentes tan evidentes como Francisco de Goya con las homónimas pinturas negras facturadas en las paredes de la Quinta del Sordo que marcan el fin de su carrera, aunque también de su vida. Unas pinturas que en muchos casos se consideran vinculadas a la congoja, no solo por el tema, sino sobre todo por el tratamiento lóbrego de las representaciones.

Para Jardón, no es relevante a qué distancia se encuentre la guerra; es un hecho que afecta a todo el planeta y por el que debemos condolernos. La cromática y las texturas manifiestan su dolorido y empático interior en colores, relieves y depresiones. Aquí, empieza a emplear ténpera para lograr la textura de terciopelo, conseguir un aspecto mitigado y también con un propósito ecologista.

Efectivamente, la pintura orgánica al temple que usa nuestra artista pretende no solo enriquecer su carrera artística en cuanto a técnicas utilizadas, sino también minimizar el empleo del acrílico. La pintura acrílica está basada en polímeros sintéticos, es decir, tiene un origen artificial, industrial. Asimismo, a la artista le recuerda cómo vivimos en una época de masividad de los plásticos, que normalmente son derivados del petróleo y a su vez este alude al agotamiento de los recursos naturales y al calentamiento global.

Animándose a utilizar el temple en sus pinturas negras, ahora sigue investigando en cómo su efectismo se aplica a obras más coloristas, como las de su serie *Floating Landscapes (Interdimensional Maps)*. Afirma que le apasiona ver el contraste entre los colores intensos y saturados del acrílico con las cualidades tenues y granuladas del temple. Esta serie va dedicada al paisaje, que es un tema recurrente en la carrera de la artista. Empero, no concibe el género

paisajístico como marca la tradición. Jardón no recurre a la imitación o a la recreación de un paisaje que ella ha observado previamente. Así que el paisaje no es algo relativo a su propia experiencia, por lo que no necesita haber visto un paisaje en vivo y en directo para plasmarlo pictóricamente a su manera. Ella opina que lo experiencial no se reduce a un individuo, sino que es un asunto colectivo en cuanto a la especie humana se refiere. Significa que determinadas vivencias *grosso modo* repetidas por múltiples personas a lo largo del tiempo y en distintas geografías dan lugar a un registro en la memoria que subyace genéticamente. Este nos hace capaces de extraer la esencia de lo que quiere decir, por ejemplo, un paisaje establecido —montañoso, níveo, desértico, marino...—.

Los paisajes de esta serie, como no puede ser de otra manera, son composiciones abstractas y comúnmente coloridas, alejadas habitualmente de la monocromía y dureza de las pinturas negras, que son una auténtica alegoría de la tristeza por el belicismo. Aquí, las obras pueden valerse de la psicología del color o no y suelen componerse de dos grandes campos de color con gradación tonal que realizan la estructura compositiva. De este modo, la manera de articular la cromática genera profundidad, en contra del no espacio de Reinhardt. La sensación de profundidad producida por los campos de color divididos horizontalmente y por las veladuras, sin embargo, no debe entenderse como una búsqueda de plasmar la perspectiva lineal. No se trata de un sutil ilusionismo. Lo adecuado es orientar el enfoque hacia un paisaje imaginario o bien que no puede captar completamente nuestra óptica. En definitiva, el paisaje plástico para Jardón es la encarnación de lo que su psique conoce acerca de este —*grosso modo* de la naturaleza—, sea de forma consciente o no, de aquello que siente y del valor estético que le concede, utilizando siempre la técnica como camino del concepto para alcanzar la obra final. Sin lugar a duda, sin formas y sempiterna, pero sí con colores, con luz y con espacios.