

## **Dolores Balsalobre: Paisaje y memoria**

*Todo lo que Pollock inventó entre 1947 y 1950 fue un repertorio de formas mediante las cuales, aspectos otrora marginados del interior del artista — el silencio, lo somático, el riesgo, lo incontrolado, lo “existencial”, el más allá o el antes de las actividades conscientes de la mente— alcanzarían cierta claridad y adquirirían un conjunto de significantes relativamente estables.*

T. J. Clark: *Farewell to an Idea*

*En algunos casos —probablemente la mayoría— quedan trozos de caligrafía: huellas de la memoria del dibujo que está debajo. Todos mis cuadros comienzan siendo dibujos negros en óleo. El dibujo desaparece a medida que el cuadro evoluciona. Se podría decir que la pintura blanca lo devora.*

*Sin embargo, en realidad no obran grandes cambios en la técnica. Lo que cambia es la función de la línea y la función de los blancos que la cubren. Antiguamente, en la Serie negra, el dibujo era la pintura; en los cuadros blancos el dibujo, casi completamente oculto, es el mero esqueleto de la composición. Puede ser casi invisible, pero es absolutamente esencial.*

Fernando Zóbel

## **Meditaciones sobre la abstracción**

¿Cuál es el papel de la abstracción en nuestros días? Qué nos puede decir que nos importe, especialmente a una sociedad tan enferma y banal como la nuestra, en la que casi todo lo que se expresa con claridad es tachado de sospechoso y las aventuras intelectuales se han reducido a los negocios. El arte, si aspira a ganarse de nuevo nuestra confianza, ha de cargar en sus tejidos con nuestra incredulidad.

¿Puede aún la abstracción ser una aventura de la existencia o experimental, o ha sido sometida a la condición de producto mercantil descaradamente en venta? ¿Cuáles serían las obras capaces de superar el mero juego de la forma y el color y convertirse de nuevo en algo más que la llamada a nuestra puerta de otro pobre vendedor? ¿Cómo podrían hacerlo? Incluso como decoración, ¿pueden provocarnos todavía alguna emoción? ¿Nos pueden causar alguna sorpresa sus afirmaciones? Trataré de contestar algunas de estas preguntas desde mi propia perspectiva. Mi intención es dialógica, me gustaría que este ensayo fuera un espacio para la conversación. Mencionaré algunos de los nombres que han marcado la historia del género, sin que ello signifique compararlos con Dolores Balsalobre, ni tampoco promover su obra, más bien deseo hablar del clima en que ha funcionado y sigue aún funcionando, pues la abstracción es la aventura que ella propone. Sus cuadros proceden del paisaje, pero son literalmente paisajes interiores: recuerdos interiorizados que la artista representa como sensaciones.

Por ello quisiera mantener el juego de estos dos términos —*paisaje y abstracción*— a lo largo del texto. He de admitir que son términos muy amplios, quizá demasiado para el ámbito de un corto ensayo. La abstracción ya había estado latente en el pensamiento antes de ser representada pictóricamente, sólo hay que mirar con atención cualquier pequeño segmento de un lienzo del renacimiento para percibir que los artistas sabían cuándo una zona del pensamiento se relacionaba o rozaba con otra. Todas esas vibraciones y fusiones generaban emociones y meditaciones que iban más allá de la mera representación del mundo, o de alguno de sus órdenes simbólicos. Y si pienso en el presente recuerdo la impresión que me produjeron las palabras de Pablo Palazuelo: “una vez que se inventó la abstracción ya no hubo vuelta atrás”. Y realmente, Palazuelo fue un artista capaz de sacar al exterior su propio mundo de maneras que se podían sentir e interpretar, consecuencias de un largo y continuo proceso meditativo inspirado en diversos campos científicos, en el esoterismo y en la teoría del número. Ningún artista en España lo ha hecho, ninguno ha logrado proponer un pensamiento tan amplio y profundo como este artista que, curiosamente, aún sigue siendo desconocido en el ámbito internacional. De modo que, aceptemos que no haya vuelta atrás (según Heráclito). La cuestión deviene entonces cómo proceder, sobre todo qué senda tomar y con qué intención. A estas alturas del argumento todos los infiernos se han dejado sueltos y con demasiada frecuencia nos topamos con lo que son las estrategias de sórdidas agendas. A pesar de todo, la pregunta está ahí y exige una respuesta: ¿qué papel debe ocupar para que sea efectiva? En mi opinión, el momento presente es un tiempo extraordinario para vivir, y me refiero concretamente a la sensación de que todo el edificio se está desmoronando, desde el concepto de cultura como lo conciben nuestras sociedades de espectáculo, hasta nuestro sistema económico, basado en abusivos beneficios que ni siquiera han de ser justificados. Pero el espectáculo verdadero al que nos enfrentamos hoy en día es que nadie sabe qué inventar. La incompetencia y la impotencia han quedado al descubierto y lo más inquietante es que no parece haber propuestas de argumentos abstractos que contengan siquiera un atisbo de convicción. Así pues, ¿en qué paisaje abstracto tenemos la posibilidad de situarnos? ¿Puede la abstracción crear un marco que abarque la complejidad de las interrelaciones globales?

Volviendo atrás al inicio del siglo XX, otro argumento sería que aparecieron nuevas y extrañas formas necesarias para expresar un contenido espiritual, para atrapar lo que Apollinaire llamaría el “espíritu de los tiempos”. Estas formas nuevas se seguirían descubriendo hasta los años setenta, aun cuando fueran ya menos extrañas. Por ello, sí que existe la posibilidad de inventar formas nuevas, aunque probablemente se articularán en culturas diferentes a la nuestra. No obstante, también es cierto que nuevas composiciones formales se están manifestando. Pero, ¿proviene dichas formas de necesidades interiores, o de lo que vagamente llamamos alma? ¿O pertenecen todas esencialmente a una tradición humanista que ahora todo el mundo está cuestionando? Se antoja bastante probable que las formas relevantes de la abstracción puedan proceder de los descubrimientos científicos de aquello que no conocíamos o no habíamos visto hasta hace muy poco, de lo que ha revelado el microscopio de color, de las posibilidades tecnológicas que pueden alterar sin cesar la forma de la imagen, de los avances en la neurología y bioquímica, o de campos tales como la teoría del caos. En otras palabras, lo que aguardaríamos como imágenes abstractas son paralelismos entre las meditaciones del espíritu creativo y las de la investigación científica.

Desde los años cincuenta en adelante hemos vivido una ola de crítica formalista. Me refiero a la declarada y agresiva adopción de lo formal que preconizó Clement Greenberg, quien promovía incesantemente la obra de Picasso, Kandinsky, Mondrian o Matisse y más tarde la continuación de dichos esfuerzos por parte de los expresionistas abstractos, mientras desechaba todo contenido legible en términos de abstracción por considerarlo superfluo; las de Greenberg han pasado a ser dos teorías clave de nuestros días. No tengo la intención de criticar el trabajo de este crítico extraordinario, pero sí de cuestionar lo que aparece como una

agenda bastante limitada. Cuando con esa inmensa confianza retórica Greenberg insta a Olitski a cortar el lienzo o a realzar el naranja justificando sus afirmaciones únicamente en base a su experiencia, la de una vida dedicada a contemplar cuadros; ¿debemos aceptar este juicio sin cuestionarlo? Y, en cualquier caso, ¿qué es lo que trata de salvar en la obra? Se antoja, sobre todo, que aboga por una experiencia estética elevada, pero ¿está dicha experiencia basada simplemente en sus criterios personales, o es algo que todos podemos compartir?

Harold Rosenberg, otro crítico de esta misma época, señaló que el punto de inflexión del Expresionismo Abstracto fue cuando los artistas abandonaron la idea del arte y “decidieron pintar...sólo PINTAR. El gesto sobre el lienzo fue un gesto de liberación de los valores políticos, estéticos, morales”.<sup>1</sup> Después de esta afirmación declara: “En un momento dado el lienzo comienza a parecer para los pintores americanos un ruedo donde actuar en lugar de un espacio donde reproducir, rediseñar, analizar o ‘expresar’ un objeto, real o imaginado. Lo que sucedía en el cuadro no era una imagen sino un acontecimiento”.<sup>2</sup> Nadie discutiría que Pollock, de Kooning y Kline produjeron acontecimientos así. Pero, ¿no es cierto que este proceso de descubrimiento se ha convertido mayormente en una receta para una secuela inacabable de acontecimientos conocidos y asimilables, donde no hay riesgo puesto que todo (el riesgo, el goteo, la pintura industrial, las manchas, los múltiples focos, campos de color) se ha articulado competentemente en un lenguaje que puede ser explotado de manera fácil y eficaz? ¿No fue acaso la sofisticación, de algún modo agotada de la *École de Paris*, una prueba de que el estilo personal es garantía de poco más que establecer la marca individual del artista? Más problemática aún ha sido la práctica extendida de trabajar a partir de la mancha en tanto promesa de soluciones vaporosas, líricas y fáciles. Pese a todo, las puertas para una creación de imágenes abstractas pero significativas no están permanentemente cerradas, regresaré a ellas más adelante en este ensayo. La obra de Balsalobre no es un acontecimiento en el sentido que describía Rosenberg, pero tampoco es un ejercicio de abstracción calculada. También sus obras ocurren al emplear la memoria y las sensaciones inmediatas. Sobre su decisión de utilizar un lenguaje abstracto la artista es muy clara:

*El lenguaje abstracto lo utilizo para expresar sentimientos, estados de ánimo, sensaciones, situaciones y emociones no físicos que no puedo expresar con la figuración*<sup>3</sup>.

El Expresionismo Abstracto representó muchas cosas, no sólo desde el punto de vista ideológico sino desde la experiencia. El gobierno americano lo utilizó como una afirmación de la individualidad en contraposición a la insistencia rusa en la colectividad, convirtiéndolo así en un elemento más de la guerra fría. Una lectura ideológica de esta índole tuvo lugar en Cuba, donde, tras lo que había sido una tanda sin trabas de afirmaciones abstractas, fue prohibida por el todopoderoso ministerio de cultura y censurada por considerarla una manifestación americana, culturalmente negativa. Pero aparte de estos hechos anecdóticos, el Expresionismo Abstracto, con su idea nueva del espacio y de la afirmación individual fue ante todo un testimonio de la idiosincrasia americana, con su énfasis en la individualidad, la aventura y el riesgo. Fue una práctica pictórica que a finales de los años cuarenta hizo que el capital artístico se trasladara, de París a Nueva York. Simbolizó una gran aventura. ¿Puede aún la abstracción lograr algo así?

La abstracción se ha involucrado siempre con el mundo espiritual, con las creencias místicas. Uno de los rasgos principales de la obra de Palazuelo ha sido el modo en que funde dichas creencias místicas con las matemáticas, con la teoría fractal y las ciencias ocultas, con lecturas

---

<sup>1</sup> Rosenberg, H., “The American Action Painters,” *Art News* 51, Sept 1952, p344

<sup>2</sup> *ibid.* p.342

<sup>3</sup> Correspondencia electrónica, 2009.

transculturales relativas a la historia del número. Estudió los escritos de Bohme, que pretendía identificar las fuerzas y conflictos que subyacen a toda existencia humana adaptando todo cuanto le era útil a su idea de los sistemas y estructuras. Nos conmueve leer lo que escribe: “El centro eterno y el Nacimiento de la vida...están en todas partes. Traza un círculo no más grande que un punto y allí dentro estará contenido todo el nacimiento de la Naturaleza eterna”.<sup>4</sup> Aseveraciones así entrañan la búsqueda de la forma de vida subyacente, la forma *Ur* y desde luego la creencia implícita de que tal forma existe. Basalobre no es una artista teórica sino una bailarina intuitiva dentro de un mundo donde trata de hallar su lugar utilizando la fuerza y la belleza de los paisajes que la han impresionado. Una ardua tarea en la cual la naturaleza se convierte en su guía.

Quisiera insistir en que, a mi entender, las ideas más importantes de nuestro tiempo, el humus filosófico que se manifiesta como una energía abstracta pueden encontrar su lenguaje, sea consciente o inconscientemente en la pintura abstracta. Quizá debería decir, no ya que puedan encontrarlo ahí, sino que lo *van* a encontrar.

En las décadas pasadas hemos presenciado cómo el arte ha devenido una mercancía de consumo más —una mercancía elitista— que incluso aun cuestionando este destino con estrategias agresivas llega a sucumbir. Las mercancías conocen la forma de hallar un mercado en nuestras economías neoliberales y el arte abstracto ocupa un lugar privilegiado. Posee estatus en el sentido que versa, al menos en apariencia, sobre la profundidad y la complejidad del pensamiento y la emoción. Pero, ¿es éste realmente el caso? Richter nos ha mostrado que la abstracción es simplemente un código que se puede poner en práctica de manera automática y cuyos resultados pueden ser estimados de antemano. Así, si el artista busca la apariencia de profundidad seguramente se verá impulsado a utilizarlo. Sin embargo, la producción puramente mecánica de las abstracciones de Richter, sigue fastidiándonos y da por sentado el papel de lo abstracto. ¿Ocupa un lugar todavía o es simplemente la regurgitación de un código trillado, inacabable y cada vez más banal?

El pensamiento místico, el ritual y lo oculto siempre se han entremezclado con la abstracción. Todos conocemos momentos de intensa interacción en la historia reciente del arte, y ninguno discutiríamos que la búsqueda de trascendencia era la esencia de la obra de Kandinsky, derivando en una especie de abstracción biomórfica que reaparecería más tarde en las obras tempranas de Rothko. La cuestión hoy, como lo fue también para los artistas que acabo de mencionar, es cómo definir y representar la naturaleza precisa de dicha experiencia mística para que pueda hablar *por* y *para* nosotros. Asimismo, sabemos que la cuadrícula obraba como inclinación a la idea del vacío en el rigor horizontal y vertical de Mondrian. En sus cuadros, el artista insuflaba a la cuadrícula postulados trascendentales y reflejaba en sus simetrías un juego de correspondencias. De igual manera sabemos que las prácticas rituales al confeccionar un cuadro se hallaban en el seno de la labor de Pollock y quién sabe si han ayudado a explicar por qué de Kooning anunció que Pollock “rompió el hielo” y abrió el terreno no sólo a la afirmación del gesto, sino también a la idea de que era necesario hacerlo. Si miramos un cuadro de Newman percibiremos su curiosidad por lo desconocido y lo que es más importante, su reconocimiento de que quizá la mejor manera de expresarlo sea la abstracción.

Las obras contemporáneas a veces nos exigen acercarnos a lo que intentan expresar. Estudiar un cuadro negro de Ad Reinhardt implica un proceso similar a la meditación Zen —un asunto engañosamente simple que “consiste únicamente en observar todo lo que está sucediendo,

---

<sup>4</sup> Citado en Georges Poulet, *The Metamorphoses of the Circle*, John Hopkins U.P., Baltimore, 1966, p xix-xx

incluyendo tu propio pensamiento y respiración”.<sup>5</sup> Conceder a nuestra contemplación el tiempo suficiente para apreciar los matices y sombras que resuenan en un cuadro de Reinhardt equivale a la asunción de un proceso meditativo. En otras palabras, la obra impone su propia medida de tiempo y de acercamiento. Necesitamos implicarnos y cuando lo hacemos el cuadro parece soltar toda su esencia en ese instante, evocándonos el comentario de un músico indio: “Toda la música radica en la comprensión de una nota”.<sup>6</sup>

Si regresamos a los ochenta podemos pensar en la obra de Bruce Marden, cuyo conocido interés por los sistemas alquímicos y numerológicos le hacen producir trabajos de significado patentemente oculto y, por lo tanto, plantear cuestiones sustanciales sobre el papel de lo espiritual como un factor viable para la pintura abstracta contemporánea seria.

Quisiera no obstante regresar a Kandinsky, concretamente para hablar de las preocupaciones que subyacen a la obra de *Balsalobre*. Todos los que hemos seguido la historia de la abstracción sabemos que Kandinsky descubrió una vía para conseguirla mediante la desmaterialización de un sujeto reconocible y, antes incluso de su decisión de entrar en la abstracción total, ya había estudiado la construcción oculta de sus pinturas: el enrejado. Vale la pena recordar sus tres categorías: *impresiones*, *improvisaciones* y *composiciones*. Las *impresiones* son sólo eso, impresiones de naturaleza externa expresadas pictóricamente. Las *improvisaciones* representan un tipo más profundo que consiste en “expresiones de acontecimientos de carácter interior, de ahí, impresiones de naturaleza interna”. Las más complejas son las *composiciones*, que son “las expresiones de sentimientos que se han ido formando dentro de mí de modo similar, pero durante un periodo largo de tiempo, las cuales, tras los esbozos preliminares, he examinado y trabajado despacio y hasta con pedantería”.<sup>7</sup> El contenido de estas palabras es un ascenso del mundo de las sensaciones al plano de la deliberación intelectual. En lo más hondo de la búsqueda de Kandinsky se halla el deseo de “un cosmos de seres espiritualmente activos”<sup>8</sup>, y para lograr esto persigue crear un espacio dinámico donde las emociones individuales se manifiesten en colores y formas suavemente expresados.

Es Kandinsky quien, a principios del siglo XX, señala que “la pintura abstracta deja atrás la piel de la naturaleza, pero no sus leyes. Permítanme utilizar las ‘grandes palabras’ *leyes* y *cósmicas*; pues el arte sólo será grande si se relaciona directamente con las leyes cósmicas y a ellas está subordinado”.<sup>9</sup> Una declaración extraordinaria, literalmente abrumadora en sus implicaciones, pero tal vez ya la hayamos superado. Lo abstracto hoy no deja atrás simplemente la piel de la naturaleza, ni siquiera la piel de la conciencia cósmica, por utilizar una expresión más majestuosa, sino que se ha de buscar en las diferencias estratificadas de nuestros tiempos globales, algo menos retórico pero penetrante y preciso, de menor escala pero aun así atrayente: la piel de la incertidumbre. ¿Qué sustenta al arte abstracto hoy en día? Existen múltiples respuestas, pero entre ellas destaca la sensación abrumadora de que “la hemos quemado” y la inquietante convicción de que son tales nuestra prepotencia y nuestra ceguera que ya no hay freno para la catástrofe. No estoy reclamando que dicha sensación haya de aparecer forzosamente como el tema único de las obras abstractas, pero sí como una pequeña porción de las energías que la atraviesan.

---

<sup>5</sup> Watts, A., *In My Own Way: An, Autobiography*. Vintage, N.Y., 1973, p.436

<sup>6</sup> Citado en *ibid* p.450

<sup>7</sup> Kandinsky, W., *Kandinsky: Complete Writings on Art*, Faber and Faber, London, 1982, p. 218

<sup>8</sup> *ibid* p.250

<sup>9</sup> Kandinsky, entrevista con Karl Nierendorf, id, p.807

Lo que hemos aprendido en nuestro siglo con la obra de Malevich y Pollock —y son ellos dos figuras que entendieron el alcance de los nuevos símbolos— es el nuevo orden que surgió de la Revolución rusa y de las manifestaciones salvajes del capitalismo supuestamente democrático de los Estados Unidos. Fueron dos figuras que sintieron los tiempos que les tocó vivir y les dieron forma en su obra. Uno se pregunta si habría sido posible, al tiempo en que caíamos gradualmente en el pozo del neoliberalismo, producir figuras tan radicales y convincentes como estos dos artistas. ¿Qué ocurrió con aquellos sueños —los del suprematista trascendental, Malevich, y los del ser existencial, víctima de la angustia, Pollock? ¿Y había algo más en juego? ¡Yo creo que sí! Pollock pintó grandes paredes de catástrofe y necesidad, como una metáfora de la teoría del caos antes de ser científicamente articulada. Todavía nos parecen fascinantes, aun cuando las hayamos asumido en tanto imágenes conocidas y aun cuando en dicha asunción visual su escala de algún modo se reduzca. Recuerdo que a mí me apabullaron y ahora sólo me acarician. En aquel momento me sentí inseguro ante ellas, ahora resultan fáciles de digerir, resultan casi ornamentales.

En estas obras se observaba, en mi apreciación, la búsqueda de una unidad pictórica nueva o, algo igualmente posible, la ausencia de la misma. He de admitir que hablar hoy de este propósito parecería una aventura excesivamente optimista, pero los tiempos parecían prometerlo. Actualmente uno se pregunta si a la palabra unidad le queda siquiera el eco. ¿Es una representación falsa o sospechosa cuando la advertimos en un cuadro? El mundo actual es un lugar de interminables diferencias y brillante fragmentación que estamos aprendiendo a digerir y a aceptar, y hasta puede que a sacar algo bueno. Las cosas no se unen, no tienen que hacerlo, sino que más bien se sitúan las unas contra las otras. Collage, ensamblaje, procedimientos fragmentarios e hipertextos se convierten en el orden natural. Sin embargo, ¿no es cierto también que la naturaleza de la pintura, o más precisamente la naturaleza de la mente humana sea la búsqueda de asideros, de cohesión y un cierto sentido de coherencia? No me refiero a un entendimiento grandioso, egocéntrico a la manera de Ezra Pound, sino a declaraciones más modestas, excéntricas, subjetivas. Y es aquí donde yo situaría a Dolores Balsalobre, quien, en mi opinión, se dedica a reunir de manera imprecisa todo aquello que ha visto, conocido y sentido mediante imágenes que unas veces obtiene de la realidad, y otras reorganiza logrando una representación compuesta: paisajes rehechos con ayuda de la memoria en tanto escritura personal o, más retóricamente, *verdad* personal. En su trabajo, el paisaje sirve de metáfora para el descubrimiento de sí misma. Es un espacio, un lugar donde ella se encuentra literalmente con sus ideas y emociones. La experiencia de estos inmensos y memorables paisajes (en todos los sentidos del término) le ha ayudado a hallar las medidas de su yo.

Estos deseos apremiantes de situarnos en la realidad y definir nuestra imagen en los meandros fluidos de la experiencia nos son comunes a todos. ¿Podemos llamarlo un estilo? ¡Tal vez sí! Pero el estilo nos sigue pareciendo un término cuestionable y aquéllos que optan por una definición y se agarran a ella a lo largo de sus vidas, o parecen afirmarla como único objetivo no necesariamente convencen y, a decir verdad, a veces exponen en exceso sus personalidades. Un estilo personal es a menudo una jaula para el yo. Los dos artistas más importantes de nuestro tiempo no tienen un estilo personal: Richter y Polke. Siempre han mostrado una libertad para vagar y merodear por el mundo en busca de respuestas a sus múltiples cuestiones. Richter asegura que la abstracción es un gesto mecánico, poco más que una elección lingüística, aun cuando, paradójicamente, con estos gestos suyos enormemente miméticos en blanco y negro, algo nuevo se agita en nosotros. David Salle nos cautiva con la posibilidad de un no-estilo en los ochenta, si bien a mediados de los noventa aprendió que el no-estilo se había convertido en un estilo, como agotado por la batalla, o como si la máscara sofisticada que fundía caprichosamente fuentes populares con fuentes formales, al final hubiera quedado al descubierto, bloqueada temporalmente hasta que su naturaleza

fragmentaria pudiera salir una vez más en busca de formas con las que representar la complejidad.

A los seres humanos nos caracteriza hoy una conciencia dubitativa que habrá de encontrar su representación, si es que no lo ha hecho ya. No estoy refiriéndome al cinismo posmoderno en este caso, incluso cuando es generado por un sentido crítico, sino más bien a una postura interrogativa hacia el mundo, especialmente en un tiempo en que la realidad nos abruma a preguntas, sobre la creencia ideológica, economía, religión, ética, sobre cómo decidamos vivir y hablarnos unos a otros, sobre si a la palabra “humanidad” aún le queda un eco tenue de su significado verdadero, sobre si ella reside aún en nosotros. Estas cuestiones reciben respuestas nebulosas, y en el mundo del arte a menudo no encuentran ninguna.

Por ello quisiera aplicar estas meditaciones iniciales sobre la abstracción a la obra que nos ocupa, a los cuadros de Dolores Balsalobre —y repito una vez más que no es mi intención forzar comparaciones entre su obra y la de los grandes nombres que he mencionado, sino más bien observar sus elecciones dentro del marco de opciones que estos artistas han propuesto— Asimismo quisiera plantear algunas sugerencias sobre sus razones para elegir un lenguaje abstracto que se deriva y a la vez se amolda a las evocaciones e insinuaciones de los paisajes.

¿Cuáles serían entonces las posibilidades que la artista percibe para el arte abstracto? ¿Qué hay tras su elección de un lenguaje tal? Tal vez la mejor respuesta sea la más sencilla, si bien no exenta de dificultades: la exploración de la subjetividad individual. ¿Qué significa esto y cuál es su valor? El modernismo estuvo dominado por el ego, el yo occidental, ¡lo cual ha causado estragos espléndidos! La subjetividad es la medida de la profundidad y sensibilidad individuales pero es además un condicionante culturalmente aprendido. Hoy por hoy ya no nos creemos tan profundos y diferentes como antaño nos sentíamos. No obstante, el péndulo sigue oscilando de un lado a otro en la historia del arte y ahora nos vemos regresando, una vez más, al “sujeto”. La obra de Balsalobre revela un desvío del mundo sin perder el contacto con él, así como un repliegue obsesivo en su interior con un lenguaje estructurado mediante gestos, una declaración arenosa, resuelta y calculada organizada en vertical y diagonal que conduce, por así decirlo, a una caída lenta de las emociones, todo ello orquestado por su reducción tonal. Se trata de un lenguaje que sugiere una visión meditativa, muda y modulada que explota los colores polares clásicos, el blanco y el negro, una opción que obedece a la necesidad de concentrarse en la importancia de aquello que se está diciendo. Sus cuadros nos hacen enfrentar su necesidad de hallar la medida de un cambio sustancial en su propia vida y en sus opiniones sobre el potencial de la pintura como fuerza emotiva. ¿Tiene esto alguna importancia para nosotros? Bueno, sí y no. No si ella simplemente escucha sus propias impresiones de los detalles de su vida y su lugar en ella; y sí en el momento en que estas obras logren proponer un marco para nuestras propias estructuras del recuerdo por donde podamos sentir con ella el proceso de filtrar las ideas y las emociones. Los artistas tienden a reducir sus colores al blanco y negro cuando tienen algo trascendente que decir y cuando el color les parece meramente un extra seductor, un añadido que distrae. Balsalobre se dirige a la reducción, aunque en ocasiones nos pincha con un amarillo frío y explosivo o con un azul suave que Kandinsky habría llamado el color de la abstracción.

Los lenguajes también son culturales y al preguntarle sobre sus predilecciones mencionó a los siguientes artistas: “Cuando empecé a descubrir la abstracción, los primeros artistas que me interesaron fueron Sonia y Robert Delaunay, Canogar, Clavé. Después descubrí a Kandinsky, Mondrian, Klee, Saura, Palazuelo, Mompó etc. Pero el pintor que mas me gusta es Fernando

Zóbel, pues me interesan todas sus épocas, me identifico con toda su obra, con lo que dice y cómo lo dice y soy consciente de que ha influido en parte de la obra que ahora presento”.<sup>10</sup>

En otras palabras, una mezcolanza natural que se lee más como resultado de encuentros al azar que como respuesta a una búsqueda específica. Incluye los artistas de la escena española del momento, así como los grandes nombres de la historia del arte, uno de los cuales es Kandinsky, a quien pretendo regresar más adelante. Sin embargo, su lista no contiene un impulso final hacia el descubrimiento de un lenguaje contemporáneo. No hay americanos, curiosa omisión, pues ahí era donde se encontraba la abstracción y donde a los americanos les gustaría que siguiera. La artista resalta la obra de Fernando Zóbel. Se trata de una influencia admitida con gran franqueza que puede sin duda ayudarnos a comprender algunas de las preocupaciones que subyacen a sus obras. Los cuadros últimos de Zóbel, a mi parecer, reunían una seguridad y osadía gestual que sus primeros cuadros no poseían. Pero parece ser que es su obra temprana la que más impactó a Balsalobre, con su tendencia a un lirismo estructurado, que ella ha sido capaz de utilizar a su manera. ¿Por qué? Porque estas piezas tempranas se pueden interpretar como intimaciones del paisaje y ésta es precisamente la zona en que ella centrará su propia lucha para expresar la complejidad que sentimos y pensamos ante la belleza del paisaje, el proceso de la memoria y las maneras en que situamos dichas experiencias en nuestra mente.

El blanco y el negro constituyen, como he sugerido, un lenguaje para el artista cuando él/ella busca nuevas posibilidades expresivas, estructuras o simplemente lucha por plasmar en imagen algo que siente y/o piensa profundamente. En resumen, el empleo del blanco y el negro a menudo marca un cambio radical en la obra del artista. Balsalobre menciona a Saura, Canogar y Millares, artistas de obras desgarradas que hablan de la angustia existencial sentida en una vida atrapada en las miserias ideológicas y la violencia de la época. Son dramas psicológicos, ásperos, doloridos. ¡Te los puedes creer o no! En el caso de Millares, estas sensaciones arrasaron toda su vida y dejaron sus llagas en ella, mientras que en el caso de Zóbel se produce un alejamiento deliberado del drama (quizá deberíamos preguntarnos por qué, pues dicha licencia podría fácilmente entenderse como indiferencia desde el punto de vista ideológico, o como una postura elitista) y un giro intencionado hacia estructuras poéticas muy calculadas. Para algunos este giro aparecería como una extraña huída del compromiso, para otros un alivio.

Le pregunté a Dolores por qué blanco y negro y me respondió en los siguientes términos. “Para mí el color está relacionado con todo lo físico, con lo que se puede ver o tocar, es como la alegría, la vitalidad, la luz, la sombra. Con el color tengo muchos recursos para resolver cualquier problema de composición, volumen, perspectivas, etc.”<sup>11</sup> Así pues, para la artista el color es un adjunto que se puede utilizar para resolver algunos problemas. No es el centro de la danza, ni la música del interior. Sus obras son expansiones tentativas: poemas de tono orquestado. No poseen el desdén informal de Pollock —un discurso típicamente americano—, quien incorporaba felizmente botones, chinchetas, cerillas, una llave, en fin, todos los restos de la vida cotidiana en la materia, o cenagal, de la obra. Las elecciones de Pollock dieron vida a sus pinturas y, en su búsqueda de una nueva espiritualidad, se vio empujado hacia un automatismo acelerado. Balsalobre es más sutil y opta por un discurso más enrevesado que se repliega en sí mismo para luego volver a salir y a avanzar. Respecto a su preferencia por el blanco y negro, la artista continúa reflexionando:

---

<sup>10</sup> Entrevista electrónica, mayo 2009.

<sup>11</sup> Entrevista electrónica, mayo 2009



*“El blanco y el negro son colores íntimos, más espirituales. Para mí esta última obra ha sido un reto y un ejercicio de introspección en que intento expresar la esencia de lo vivido y sentido”.*

*“Lo fisiológico es muy importante para mí pues no soy capaz de expresar las mismas cosas con un pincel húmedo deslizándose sobre el papel que volcando el color con la energía y fuerza de una espátula que siento como la prolongación física del brazo. A veces creo que es la mano la que aplica la materia”.*<sup>12</sup>

Balsalobre menciona asimismo a Mompó, quien tal vez le haya mostrado las estrechas interrelaciones existentes entre las disciplinas de la música y la pintura, algo que Kandinsky y Klee ya habían explorado e integrado en sus obras. Zóbel también sentiría la magia abstracta de la flauta. No obstante, vuelvo a repetir que en la lista de Balsalobre pesa la ausencia de aquellas figuras que nos empujarían a nuevas formas de conocimiento y experiencia: Rothko, Kline, Pollock, de Kooning. El propio Zóbel no dudaba en reconocer el impacto de Kline, que se manifiesta en sus últimas obras, así como de Rothko tras ver una muestra suya en Nueva York, tal y como admite en uno de sus textos.

### **Balsalobre y la presencia de Zóbel**

Así pues, enfoquemos un tanto más la relación entre Zóbel y Balsalobre para tratar de descifrar qué es lo que ella ha podido extraer de la obra del primero y aplicarlo a la suya. En primer lugar, sus pinturas no son preconcebidas, sino que emergen como resultado de un proceso, como las de Zóbel, que dependen de un juego entre la emoción y el análisis, la intuición y el pensamiento. Como Zóbel, ella busca el movimiento a través de la línea.<sup>13</sup> Su impulso es romántico y lírico, pero no blando y líquido como lo lírico resulta en ocasiones, tampoco una cesión fácil a los pasteles y arabescos de la sensibilidad individual. Balsalobre nos regala un pensamiento endurecido, una reflexión en los silencios, en los bancos arenosos y las quietudes, así como en las concentraciones e intensidades de la mente cuando ésta intenta darle forma a la memoria: el flujo de asociaciones y los detalles concretos. La obra de Balsalobre es una búsqueda nerviosa, a veces ligera, otras cargada de energía. En sentido heideggeriano, es extraer la verdad de la tierra, sabiendo que dicha verdad sólo es parcial, una verdad anclada en una insistencia punzante sobre el flujo del significado, en cómo las cosas cambian en el mismo acto de recuperarlas. Sus gestos se mueven no hacia la autoafirmación propia de los pintores gestuales americanos, sino hacia las meditaciones sobre los significados de su experiencia personal. Balsalobre se esfuerza por ordenar dicha experiencia sin perder su intensidad.

Por lo que a mí respecta —y admito que es una conclusión bastante obvia— los dos bloques de la obra de Zóbel que más se relacionan con su obra son los *Cuadros negros* y los *Cuadros blancos*, que aparecerían varios años más tarde. ¿Qué es entonces lo que dichas obras le ofrecen? En el primer caso, diría que la escala como lugar para representar el movimiento, o en palabras del propio artista: “la escala deviene un asunto de preocupación en las pinturas negras. Hay allí referencias a la inmensidad del paisaje... el contenido real de estas pinturas es el movimiento. ‘Movimiento’ en el más amplio sentido de la palabra, en el mismo sentido en que se hablaría de que un paisaje o una silla ‘tienen movimiento’”.<sup>14</sup> Y en segundo lugar podemos advertir el énfasis en la reducción a lo esencial, y en eliminar si lo deseamos, lo

---

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Palazuelo y Klee son también investigadores fundamentales de la línea, ya que la consideran un elemento pensante, no una mera extensión de la mano, sino un agente y actor real.

<sup>14</sup> Zóbel, F., ‘entrevista con Rafael Perez-Madero’, *Zóbel/La Serie Blanca*, Ediciones Rayuela, Madrid, 1978, p.86

estático, el parloteo, lo superfluo. Balsalobre se empeña en desechar lo meramente anecdótico de su banco de memoria, si bien esto no significa que no haya incidentes que pueblen a veces sus obras; aun así, la implicación es que los detalles han sido filtrados, pensados y percibidos como elementos que pertenecen.

En las *Pinturas negras* de Zóbel, que son en realidad una materia de grises modulados animados por acentos negros, Balsalobre podría haber encontrado un modelo para dejar que los matices de la sensación confluyeran y hallaran una definición: reducidos, pero inevitablemente complejos. Recuerdo que Robert Duncan decía que, como poeta, él era el nexo a través del cual las cosas pasaban y que su tarea era escuchar y seleccionar lo significativo. Este proceder podría responder a la metodología empleada por Balsalobre. Existe un problema real en el dilema de la exclusión y la inclusión; es decir, o introducir toda la información y permitir al espectador moverse entre la complejidad o sacar los elementos, en lo que sería un posible movimiento mítico hacia la esencia. El proceso reduccionista de Zóbel se debía al hecho de que él veía en el arte cosas que podían ser tanto necesarias como redundantes, y esto le llevó a trazar líneas negras en un fondo blanco. La caligrafía de Balsalobre (una mezcla de pulsiones, signos, pinceladas gestuales, construcciones de color en paleta, trazos lineales) es una cartografía constante, una huella fisiológica que viene a ser lo mismo que Michael McClure llamaba un proceso intelectual: un entendimiento que brota del cuerpo.

Pero lo que Balsalobre realmente toma de Zóbel es el concepto de “paisaje rememorado”, donde la memoria misma se convierte en el tema. Sus paisajes no son paisajes reales, ni estudios abstractos sobre la estructura de un paisaje, sino un juego de tensiones entre las señales que emite, por así decirlo, el paisaje y la recepción de éstas por parte del espectador, quien no lleva a cabo una transcripción inmediata de lo que ha visto, sino que retiene y reflexiona sobre él. Los ha denominado *Paisajes de la memoria* y de ellos escribe:

*Son la respuesta y recreación a las huellas que han dejado en mí paisajes que he visto y vivido intensamente.*

*Estos paisajes han surgido tras mi regreso de viajes que he emprendido hacia oriente, viajes que me han obligado a reconocer la necesidad de emplear una técnica diferente a la que había utilizado hasta entonces.*

En otras palabras, son ponderados, madurados, filtrados y tamizados por la memoria. La artista no aborda la abrumadora inmensidad del fenómeno literal —los Andes, la Patagonia, la Bahía de Halong, etc., sino que extrae un registro temporal más sutil que abraza los estremecimientos, los susurros, las percepciones y las reverberaciones para difundir, agudizar y penetrar. El paisaje forma e informa a quienes lo viven y se mueven en él. Nos enseña cosas de nosotros mismos. Para William Wordsworth, el poeta romántico inglés, los paisajes eran figuras dotadas de autoridad, fuerzas educativas imbuidas también del poder de castigar.

La *Serie blanca* de Zóbel apareció de hecho a mediados de los setenta, veinte años después de que produjese las *Pinturas negras*. La serie *Vista* (1975-80), por ejemplo, se basa en la vista desde la ventana del artista en Cuenca, en la que todos los detalles y el material anecdótico se van eliminando progresivamente. Balsalobre, por su parte, no está buscando estructuras mínimas para sus cuadros, está creando algo así como una partitura musical de su experiencia recordada y meditada. En sus obras hay una fluidez natural: ráfagas nerviosas, rastros agresivos hechos con la espátula, anotaciones delicadas, cortes irregulares.

Fue Zóbel quien, en relación a Gustavo Torner, apuntó: “El arte consiste en plasmar la tensión; las distracciones lo matan”. Zóbel creaba estas tensiones a menudo mediante una geometría lineal donde las líneas se cortaban unas a otras. Las tensiones de Balsalobre son las generadas por la danza, por un contrapunto de movimientos.

Aun así, ella se encamina hacia un lugar similar: a la abstracción lírica, a una encarnación romántica del mundo. Zóbel escribe: “El efecto final, creo, es de un gran espacio blanco, irreal, metafórico, lírico. Un espacio que pretende organizar los recuerdos y las vivencias del espectador. ¿Con medios tan pobres? ¿Por qué no? Como dijo Jocelyne Francois en uno de sus poemas “*meme le blanc est vehement*”.<sup>15</sup> Balsalobre conoce seguramente este texto y eso es precisamente lo que lleva a cabo: organizar sus recuerdos de lo que ha visto y sentido ante la grandiosidad, pero con una forma orgánica de representar aquellas sensaciones. Me lleva a pensar en las turbulencias de Agerich cuando estremece los paisajes de Rachmaninoff, o en la “escritura blanca” de Mark Tobey, que es como una meditación sobre el mundo, sobre sus significados espontáneos.

Zóbel continúa diciendo —en unos términos que Balsalobre seguramente aceptaría, por aproximarse a su propia exploración— que trata de dar forma a la memoria, tanto a la suya como a la del espectador. “Cada vez quito más; elimino el color local, pues me ata a un momento en el tiempo. Al final no queda más que una estructura y cierta luz: la luz de la pintura, no la de un instante en el tiempo. Así pues, no queda nada excepto Mi visión, la visión que existe en mi memoria. Y ahora viene lo más extraño. Si consigo darle forma a mi memoria encuentro que he moldeado también la memoria del espectador. Se convierte tanto en Su visión como en la mía”.<sup>16</sup> Balsalobre, como Zóbel, busca las epifanías de la pintura, y su obra, junto a la de tantos pintores del siglo XX, es una inscripción física de la visión y la cognición dentro de los parámetros de las convenciones pictóricas establecidas. Al mismo tiempo, como tantos artistas modernistas, va en pos de una espiritualidad renovada fuera del ámbito del cristianismo europeo, y puede que también fuera del espacio de una abstracción europea que, de algún modo, ha sido desacreditada.

Quisiera hacer dos comentarios más acerca de su deuda con Zóbel; obviamente no voy a hablar de influencias formales sino de actitudes hacia la pintura y más específicamente hacia la forma de capturar el paisaje con el gesto, dotándolo de una sensación de orden. La obra de Balsalobre depende en gran medida de estos dos factores. Contemplarla es mirar las distintas organizaciones del orden, posibilidades de ordenación, o apropiándose de una frase anterior, intimaciones del orden. Zóbel afirma, sin atisbo de duda, que: “el gesto es una relación. Me interesa esa relación, la de un instante específico, no lo que ha ocurrido antes o lo que pueda ocurrir después. Me interesa el gesto en abstracto: esos cuatro o cinco elementos que juntos forman la característica de un gesto”.<sup>17</sup> A Balsalobre le interesa igualmente el gesto como portador de energías acumuladas e incluso contradictorias. El gesto le sirve no sólo de afirmación de sí misma sino de vehículo para sentir los continuos matices de la experiencia.

El orden es necesario y ahora hemos descubierto que el caos también tiene el suyo propio. Es una ordenación integral a los ritmos y actitudes del individuo. El trabajo de Zóbel a veces parece prisionero de su precisión casi clínica y de su acabado sofisticado. Pero lo que resulta interesante es el hecho de que él interpreta esta limpieza como una señal de belleza: “Mis cuadros son tranquilos, sí. Quizá por ordenados. Por eso soy incapaz de emplear directamente un modelo. Me fío mucho más de la ordenación que impone la memoria. La memoria

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>16</sup> *Id.* P. 89.

<sup>17</sup> *Id.*, p. 90.

selecciona y organiza. Me dice al oído: ‘esto es lo que vale la pena’, y yo intento escuchar. Cosa que resulta bastante más difícil de lo que pudiera parecer”.<sup>18</sup> Me gustaría reiterar dos ideas que a mi entender podrían reflejar la actitud de la artista: una es la necesidad de establecer una distancia frente al modelo, pues, del mismo modo que ocurren tantas cosas en el paisaje que se está contemplando también suceden en el interior del artista; la otra el sentido abreviado de la ordenación impuesto por la memoria, o de otro modo, una pauta intuitiva muy selectiva. Balsalobre selecciona y memoriza mientras está mirando:

*Ni siquiera para los decorados (70 m2 cada uno) hice bocetos, pues los voy construyendo mentalmente, memorizo los planos, las perspectivas, los volúmenes, las proporciones etc. Lo que sí hice fue poner marcas en el lienzo para saber en cada momento en qué lugar me encontraba.*<sup>19</sup>

En este punto nos sumergimos en aguas profundas, pues, ¿qué está tratando de contener esta ordenación abreviada? ¿La verdad, la belleza, la experiencia, la claridad de una percepción energética? Para mí la belleza no es una categoría estética, sino algo que cada época llega a definir y reconocer con sus propias circunstancias, aplicando lo que Kant denominó un *sensus communis*, por lo cual se refería no a un entendimiento común, sino una sensibilidad compartida, algo que reconocemos como imagen pero imposible de describir con palabras. Kant nos dice que la imaginación define sin necesidad de un concepto y cuando la imaginación se fija en la belleza —siempre una de sus opciones si bien enormemente menoscabada en estos tiempos—, los resultados llevan la posibilidad de la sorpresa. La forma —me reveló Immanuel Kant una vez—, es el resultado del proceso. Sin adentrarnos más en estos argumentos, en mi opinión, sugieren los espacios donde Balsalobre desea situar su quehacer artístico. Ella recuerda hacia delante, siguiendo el proceso mientras a la vez deja que lo fisiológico forme parte del campo cognitivo y de la percepción.

A Balsalobre, igual que a Zóbel y, por supuesto, al poeta americano Allen Ginsberg, le motiva lo que Cézanne llamó la búsqueda lírica de las *petites sensations* —una limitación, quizás, pero también una intensificación de la atención comprometida totalmente con el proceso de la imaginación receptiva, de asimilación y respuesta.

### **Paisaje y el espíritu trascendental**

En el sentido que la abstracción inherentemente permite, estas son obras que no versan sobre nada, se nutren gracias a la fuerza interna de su estilo que, de algún modo, anuda la red de emociones y el juego caótico de aquello que se define sólo parcialmente. Los lienzos de Balsalobre son lugares donde el contenido es invisible, ya que se trata de un paisaje interior, pero está latente, insinuándose a través de la corteza de la forma, gracias a la estrategia simple de sujetarse por las señales que deja la memoria de los contornos de un paisaje. Así, el énfasis recae en la pincelada gestual, en el peso y la cantidad de pintura, en las agresiones de la espátula y en la vaga acumulación de signos que definen el contenido potencial. Los signos a menudo son arbitrarios, pero tienen el poder de evocar una sensación de anhelo —el anhelo de decir lo que no se puede expresar, o más explícito incluso, un lugar donde los matices de lo que se está diciendo simplemente se acumulan unos encima de los otros: amplificando, contrastando, contradiciendo, contrarrestando—. Producen una obra como de encaje, una filigrana de lo que Kandinsky llamaría improvisaciones.

---

<sup>18</sup> *Id.*, p. 91.

<sup>19</sup> Entrevista electrónica, abril de 2009.

Estas obras son relecturas del mundo a través del espectro de la emoción y la experiencia. Actúan con la emoción y con la rememoración pormenorizada. Son lo que, otra vez, Wordsworth denominó *intimaciones*: la emoción recordada en calma. Sospecho que también incluyen un temor reverencial ante la majestuosidad de esos vastos paisajes, miedo, asombro, un sentimiento de infinitud y eternidad, meditaciones sobre el significado de todo ello, junto a una búsqueda de lo que a su juicio era importante para registrar la forma, para transformar en imagen la interacción compleja entre la idea y la emoción, la memoria y la rememoración; o quizá en lo que Ezra Pound denominó “ideograma”: la reunión de lo diverso para crear la sensación de lo que sientes a medida que lo ves y más tarde recuerdas, e intentar comunicar al espectador ese constructo nervioso. En este sentido, se parecen a las improvisaciones de Kandinsky. Al fin y al cabo, como ya he señalado, la abstracción tiende claramente a abstraer de un hecho determinado, y Balsalobre recrea sus paisajes precisamente como tales. Presentan una estrecha relación con lo que Gerald Manley Hopkins denominó *inscapes*. Son recuerdos imbuidos de emoción: como el paisaje que se perfila dentro de uno sin saber de lo que se trata pero a la vez sabiendo que se trata de algo esencial. Estas formas paisajísticas no son, en definitiva, referencias concretas, sino más bien perfiles rellenos con una asamblea de sentimientos que finalmente les dan la forma. Esta forma se relaciona con lo real, pero es sobre todo la forma de la memoria. Son memorias reconstruidas hacia delante.

Ahora quisiera regresar al impulso romántico en la obra de Balsalobre, en particular a la tradición romántica del norte, más explícitamente aún, a aquellos artistas que se sirven de ella como parte de la búsqueda espiritual. La búsqueda de sí misma de Balsalobre es intensamente modesta y respetuosa. Es una persona reservada, preocupada por desenterrar las intimidades del yo:

*Lo que hacemos los que queremos decir algo en el mundo de la pintura es utilizar el lenguaje con el que podamos expresar mejor lo que sentimos y hacerlo de una forma personal que nos identifique.*<sup>20</sup>

¿Cuáles son pues mis fundamentos para encuadrarla en esta tradición? ¿Y en quién estoy pensando? Bien, por lo pronto, su atracción por las vastas extensiones y el hecho de verlas como un lugar de comunión con uno mismo. No es un tema fácil de abordar, pues quiero disociar a Balsalobre de cualquier influencia o asociación específicas. Lo que trato de proponer es una compañía con la que se pudiera sentir a gusto, algunos artistas figurativos y otros abstractos, pero todos ellos creadores que entienden el paisaje en función de una confrontación con el yo. Estas series representan paisajes específicos e imaginarios donde ella es testigo de la presencia apabullante, del juego de la luz, la energía y el misterio, así como de su vacío seductor. Ante ellos el humano aparece pequeño, y ¡ciertamente tarde! Pienso en figuras tales como Caspar David Friedrich, Albert Pinkham Ryder, Mark Rothko, Georgia O’Keefe, Ferdinand Hodler, William Turner y Mondrian. Todos ellos nombres que nos hacen evocar unas obras profundamente iluminadoras.

Mi intención es sugerir zonas de sensibilidad con las que Balsalobre podría identificarse. Friedrich pinta paisajes que, por supuesto, incluyen imágenes humanas, presencias que literal y figurativamente están a punto de entrar en una experiencia elemental y mística. Son paisajes que evocan un estado primitivo, inhabitado, cerca de lo que Robert Rosenblum ha descrito como “el precipicio de la nada”. Friedrich pinta la majestuosidad de las montañas. Pienso en su visión de la montaña Watzmann de los Alpes, que él sólo conocía a través de una acuarela. Esta obra explota un contraste entre el primer plano verde y la pureza de las cimas inalcanzables; es un cuadro que invita a la especulación. Friedrich, lógicamente, lo presenta en

---

<sup>20</sup> Id.

términos de figuración, contrastando las dimensiones de lo humano o de un paisaje humanizado con la inaccesibilidad y fuerza dramática de la montaña. Se aprecia una sensación de empatía y misterio que Balsalobre también sintió al enfrentarse a los Andes:

*Esta serie está inspirada sobre todo en la cordillera de los Andes y en las vivencias de un mes vagando por la inmensidad de los paisajes vírgenes de Patagonia, en la nitidez de montañas, a veces recortadas contra el cielo y otras apenas visibles entre nubes.*

*Ninguna de las obras es la imagen concreta de un lugar conocido, no he representado. Las Torres del Paine, el Fitzroy o el cerro Torres etc., pero están en cada uno de los paisajes de Cordillera y Cumbres.<sup>21</sup>*

¡Probablemente llevé consigo el libro de Paul Theroux, *The Patagonia Express*, que narra un viaje en tren a la Patagonia!

Esta serie es interesante porque la primera parte aún se aferra a las formas del paisaje, con marrones fangosos y negros contrarrestando gestualmente el fondo blanco que invade todo el cuadro. Incluso trabajando con la memoria aún confía en la imagen en tanto paisaje completo; sin embargo, está claro que las piezas más vigorosas, *Cordillera I* y *Cordillera III* ya muestran una predisposición hacia lo abstracto. El grupo en blanco y negro afirma, en cambio, la necesidad de libertad, y nos obsequia con cimas de montaña llenas de actividad abstracta. Es como si estuviera mostrándonos una escena del tiempo o un momento del espacio que mantiene a la vista abierta a una experiencia mayor, si bien de manera precaria. El viaje adentro ha comenzado y ante este vacío solitario la mirada se transforma, fruto, no de la desesperación sino de la esperanza.

Otra figura romántica, Holder, también pintó cumbres en las que resaltaba la quietud absoluta y la santidad de lugares impresionantes. Se ven a distancia con una imponente cima, inaccesibles a las personas. Sus obras entrañan un abandono del reino terrestre, donde el hombre muestra toda su humildad con el fin de hacer que nos perdamos en la contemplación de la visión inminente del potencial de trascendencia. Holder suprime al humano y centraliza la cima, convirtiéndola en un símbolo intemporal. Su cuadro *The Jungfrau from Schynige Platte* (1908) muestra la cima elevándose sobre un paisaje nubloso repleto de sugerencias nebulosas sobre la virgen y el niño. Es una visión que pone de manifiesto su sentido de lo religioso al observar estos milagros naturales.

Pero ambos artistas pintaban fuentes concretas, mientras Balsalobre ha reiterado en muchas ocasiones que sus paisajes son recreaciones mentales:

*Pinto siempre directamente, sin bocetos, porque cuando concibo una obra para un tamaño concreto me decepciona y me desmoraliza hacerlo mas pequeño. Lo que hago es componerlo mentalmente y estudiar detalladamente todos los elementos que lo componen. Esto me obliga a veces a hacer correcciones importantes.<sup>22</sup>*

Y más específicamente incluso insiste:

---

<sup>21</sup> Entrevista electrónica, abril de 2009.

<sup>22</sup> Id.

*Cumbres es la recreación de esos lugares mágicos en las montañas nevadas, deseados y soñados pero inaccesibles, vividos en la distancia, a los que solo se puede viajar con el espíritu y la mirada.*<sup>23</sup>

En resumen, Balsalobre afirma una relación espiritual y el reconocimiento de que, para entender plenamente el significado del poder intemporal de estas cimas, unido al silencio y el vacío de estos paisajes abiertos y vastos, hay que hacerlo a través de lo trascendental, de la creencia de que lo espiritual aún está profundamente arraigado en el potencial del arte.

Estas cumbres son el pretexto para darle más libertad al gesto y a la emoción, pues evidencian la actividad pictórica. Las formas dentadas son contenedores. El blanco y el negro resalta la necesidad interior y la asunción de una nueva dimensión. Balsalobre traslada eficazmente lo que desea decir y la radicalidad de los colores sintoniza perfectamente con este deseo. Las cuatro piezas azules aplacan la emoción pero destacan la distancia. En ellas podemos entender el pensamiento de Ruskin cuando abogaba por la necesidad de situar la mente del espectador en el mismo estado que la suya, por todos los medios posibles. Balsalobre alcanza en ellas una música del recuerdo.

Aun cuando no podamos establecer asociaciones formales entre la obra de Balsalobre y Mondrian, el hecho es que el escrutinio místico y lo trascendental son fundamentales para considerar su obra. Puede entenderse como una búsqueda romántica del espíritu en la materia, de lo sobrenatural en lo natural: una flor, un árbol, un paisaje. Mondrian, bajo la influencia de las teorías de Rudolf Steiner, halló en las flores un reflejo de las fuerzas vivas, de la clave de la vida, la muerte y la resurrección, y en los árboles la traducción de la materia inerte a espíritu vital. Sólo hay que mirar su *Árbol rojo* (1908), no hay forma de que las extensiones nerviosas de las ramas ondulantes y la sensación de pasión ardiente que brota de los rojos nos pasen desapercibidas. La naturaleza entabla un diálogo permanente con nosotros y es precisamente esta implicación con la naturaleza la que Balsalobre comparte con la tradición romántica a la cual pertenecen estas obras. Mondrian encuentra en las dunas de las regiones costeras del Mar del Norte una metáfora de la infinitud sobrenatural de la naturaleza, Balsalobre encarna los misterios imponderables de estas vastas cordilleras.

Mondrian supera incluso la propia economía de los paisajes arenosos de las dunas y se embarca en la búsqueda de un mundo sin objetos, el mundo de *Gegenstandslosigkeit*<sup>24</sup> (empleo la palabra alemana que más se aplica a las metas del arte abstracto), que había empezado a rondar las imaginaciones de muchos artistas y estetas románticos alemanes. Balsalobre se ha visto empujada en esa misma dirección, a una dependencia mayor de la abstracción al permitir ésta una revelación más profunda del espíritu que reposa fuera de la superficie material de la naturaleza. Mondrian había concebido un programa místico; Balsalobre no tiene una visión filosófica estructurada, pero quiere organizar y aclarar, sobre todo ante ella misma, toda su experiencia, y al hacerlo comunicar sensaciones, intuiciones, energías y formas.

En el *Mar* (1912), Mondrian reduce su lenguaje hasta un punto en donde no existen diferencias entre la tierra, el cielo y el mar. Nos presenta una suerte de red de formas arqueadas y planos horizontales. Todo se funde en una extensión gris. En efecto, la aniquilación de la materia y del objeto que lleva a cabo pasa a una fase más en *Composición Nº 10, muelle y mar* (1915), que depende totalmente del juego entre una calma horizontalidad e impulsos verticales inquietos.

---

<sup>23</sup> Entrevista electrónica, abril de 2009.

<sup>24</sup> En una traducción aproximada, adaptada al tema que se está tratando, lejos de la cosa, del objeto. N. del T.

Simple y a la vez compleja, esta obra nos pide que intuyamos el misterio religioso detrás de las superficies materiales del mundo visible. Mondrian se dirigía a un orden simbólico, mientras que Balsalobre encarna una complejidad emocional e intelectual que encuentra su orientación en la naturaleza: una búsqueda de sí misma.

Sobre los *Paisajes en negro* nos clarifica cuál es su posición:

*Estos son paisajes íntimos, donde uno se reencuentra con su espíritu. Son paisajes interiores de paz, sosiego y libertad, donde la luz y la sombra son los polos opuestos necesarios para conseguir el equilibrio.*<sup>25</sup>

Interesante comentario pues insiste en el espíritu en tanto parte innata del paisaje, mientras que al mismo tiempo reafirma su idea de que estos paisajes finalmente se interiorizan y pasan a pertenecer al artista. Para ella son como un pasaje a la experiencia trascendental. En ellos encuentra paz, calma y libertad. Sin embargo, los mismos paisajes montañosos inspirarían a los poetas románticos sentimientos de miedo, autoridad, poder. En otras palabras, Balsalobre participa en lo que John Ruskin bautizaría en *Modern Painters* como “falacia patética”, es decir, la atribución de emociones humanas a sujetos no humanos, o formulándolo de otro modo, un sentido de la empatía con elementos paisajísticos concretos.

Esta es una serie densa donde las imágenes muestran cortes en el paisaje y se advierten elementos intensos. Me hace pensar en las palabras de la “Oda a la inmortalidad” de Wordsworth: “Pensamientos que a menudo son demasiado profundos para derramar lágrimas”. Es como si el paisaje le ofreciera la posibilidad de recuperarse. Son acumulaciones de sensaciones, topologías del pensamiento: extrañas, atareadas, en constante movimiento, repletas de contradicciones.

Este sentido de la empatía se puede sentir en *Bahía de Halong*, donde Balsalobre, mediante un impresionismo diríase oriental, recrea esta bahía irresistible. En esta obra hay algo semejante a la calidad de las acuarelas orientales, tal vez el espacio blanco, los fragmentos de colores tenues y la calma serena, pero al mismo tiempo me hacen recordar algo que Zóbel comentó sobre la influencia oriental en su obra. Dijo que quizá sus cuadros parecerían orientales en occidente, ¡pero aparecían cada vez más occidentales al mirarlos en oriente!

Son obras intensamente poéticas, de ellas la artista señala:

*Es uno de esos lugares mágicos que tuve la suerte de vivir, que se meten en el alma más de lo que aprecia la consciencia, con el tiempo se fue agrandando en mi interior hasta desbordarme y sentir la necesidad de recrearlo.*<sup>26</sup>

A decir verdad, nuestro mundo es denso, atestado y complejo en sus funcionamientos. Es un lugar donde el tiempo ha sido fabricado por el hombre y a la vez el hombre está atado a él. Contemplar un paisaje intemporal es sentir un temor reverencial. En estos cinco cuadros todo se antoja sumergido y nivelado por una atmósfera que podría equipararse al sentido del gusto oriental: cristalino, delicado, equilibrado, sereno. Esta serie también desprende una autoridad formal intangible que aparece como un reconocimiento tácito a la tradición oriental. Balsalobre sugiere que si realmente hemos llegado a entender la vida, debemos mantenernos a distancia. El díptico nos inunda con la ligereza calculada de un *Preludio* de Chopin, un estado

---

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Id.*



de felicidad exuberante, donde en palabras de otro poeta, “todas las violencias permanecieron y brilló una luz repentina”: una obra en reposo.

Otra artista atrapada en los detalles del paisaje fue Georgia O’Keefe, quien constantemente pintaba lugares sublimes del oeste americano, en los que describía aquellas infinitudes de naturaleza virgen donde la ausencia de seres humanos nos impide hacernos una idea real de la escala de las cosas. Pintaba los paisajes desiertos, alejados del hombre, de su historia y de sus obras, paisajes prehistóricos perpetuados a través del tiempo. ¿Qué sería entonces lo que comparte Balsalobre con O’Keefe y, en consecuencia, con la tradición romántica? Yo sugeriría dos zonas de afinidad; la primera son unos paisajes determinados por los que las dos se sentían atraídas, y la segunda es la tendencia a la abstracción. O’Keefe destilaba todos los componentes de su experiencia del paisaje primitivo a un lenguaje casi abstracto, por ejemplo en una acuarela pequeña de 1917, *Light Coming on the Plains II* o en *Red Hills and Sky* de 1945. En esta última no hay nada excepto el contorno de dos colinas en forma de “V”, y un vacío misterioso poblado por un cielo brumoso. De modo similar, Balsalobre a menudo enmarca su obra en un esbozo que delimita el espacio para la actividad abstracta, que en sus cuadros incluye no tanto el esqueleto formal del paisaje como las sensaciones que resultan del proceso de la memoria para reconstruirlo. Se me antoja que todos hacemos lo mismo al contemplar un paisaje dramático, ya sea un desierto, una cordillera, una llanura infinita o una extensión interminable de mar, también que en esos momentos todos pensamos en la evolución del universo y la fragilidad del hombre dentro de dicho proceso. Por ejemplo, nos preguntamos quiénes somos ante todo ello, qué nos enseña, qué emociones nos despierta y en cuáles ahonda, y finalmente qué nos propone para sentirnos personas con presencia en el mundo.

Me gustaría mencionar un último artista con el fin de completar esta suerte de genealogía histórica y plantear así un clima que nos ayude a entender las intenciones de estas obras, Mark Rothko. La interpretación siempre se ha apoyado en la historia para hallar directrices. Las de Rothko son obras abiertamente místicas y como tales distintas del diálogo con la naturaleza que entabla Balsalobre. *Houston Chapel* subraya la experiencia religiosa implícita en su arte, su deseo de trascender lo meramente estético e instalarse en una visión oscura y sombría que obliga a la meditación —una experiencia poco común en el arte del siglo XX—. Rothko nos sitúa al borde de un vacío resonante en el que se prohíbe cualquier forma palpable. Como él mismo comenta al respecto: “No me interesan las relaciones de color, o de forma o de cualquier otra cosa...Sólo me preocupa expresar emociones humanas básicas —la tragedia, el éxtasis, la catástrofe, etc.—, y el hecho de que mucha gente se derrumbe y lllore al enfrentarse a mis pinturas demuestra que me comunico con estas emociones básicas. Los que lloran ante mis cuadros están viviendo la misma experiencia religiosa que yo viví al pintarlas. Y si al espectador, como tú has dicho, le conmueven las relaciones entre los colores, pierde entonces el hilo de la obra”<sup>27</sup>.

Una afirmación poderosa que aspira a una visión más grandiosa y abarcadora que la propuesta de Balsalobre. En la actitud antiformalista de Rothko reconocemos una declaración de intenciones más allá de la obra, articulada con la fricción que ocurre cuando el pincel empuja los colores unos contra otros. Rothko no podría funcionar con las necesidades iconográficas de la iglesia, pero sí que persigue sentar las posibilidades de lo espiritual en nuestra sociedad contemporánea. Sea cual sea la escala de su ambición, Balsalobre también recurre a la abstracción para registrar sus propias pulsiones, cuyas intenciones se extienden más allá de lo meramente fisiológico. Se despoja de la seguridad de la forma y registra simplemente sensaciones abruptas, como un acorde musical, en lo que son perfiles internos de su forma de interiorizar los significados que encuentra, ve o siente en su experiencia del mundo. Es una

---

<sup>27</sup> Rothko, M., in Selden Rodman, *Conversations with Artists*, N.Y., 1957, p. 93-4.

cuestión de mirar con cuidado —una preocupación muy oriental— y ponderar lo que se ha visto para darle vida en lugar de forma. En esta serie, Balsalobre está amarrada a su propio trapecio y desciende en caída libre. Ha soltado los asideros figurativos, los contornos de las cimas, los perfiles de la sierra, o el formarse de una roca sobre un terreno. Está, como nos ha revelado, escuchándose a sí misma y dicha simplicidad conlleva algo de riesgo. Balsalobre —y esta es la razón por la que he sacado a colación a O’Keefe y a Rothko— sabe que el giro al interior, cuando se formula de manera honesta y no voceando, como tanta producción contemporánea tiende a hacer, inevitablemente comunica una complejidad que se escapa a la articulación. Sobre esta serie la artista comenta:

*Detrás de cada obra, ya sea figurativa o abstracta siempre hay una historia, un motivo o un porqué interior o exterior.*

*En esta serie sólo siento un fuerte impulso, sin ningún planteamiento o teoría a la que sujetarme y que pueda desarrollar.*

*Es como una energía que necesito liberar, que fluye en forma de vibraciones, a veces rítmicas, otras como fuerzas que se atraen o repelen.*

*Siento que las motivaciones se repiten aunque con matices distintos, pero es que no hay nada que me haga sentir la libertad tan fuerte como la naturaleza, sobre todo los lugares inmensos y solitarios ya sean tierra, mar o aire.*

*Siento que pasó para mí el tiempo de pintar la anécdota y lo que ahora intento expresar son los sentimientos y sensaciones que las ideas o los lugares me producen.<sup>28</sup>*

Es una declaración que arroja luz sobre su postura y que responde a una necesidad interior. Ha aprendido de sensaciones maduras y conocimientos que intensifican su propia experiencia y lo que es más importante, ha hallado un lenguaje mediante el cual puede expresarlas. El tira y afloja del amarillo y el negro, el corte angular, como el despuntar de una roca (*Pulsiones II*), puras sensaciones de peñascos o coníferos atrapados en una alberca (*Pulsiones V*), o la ladera de la montaña con toda su vegetación y las rocas resbalando. No hay un punto de partida concreto, es la experiencia interiorizada que deja libre a la imagen, y ésta, a su vez, libra al yo de todas sus coacciones y restricciones. La sola entrada en el mundo significa ya entramparnos, al abandonarlo tendemos a estar torpe e inconscientemente cargados de todo: casa, familia, objetos, adquisiciones, etc. Balsalobre parece aligerarse a través de estas obras, lo suficientemente segura de sí como para hacer pequeñas pero concentradas declaraciones, reunir sensaciones en un nudo abstracto y percatarse de que las cosas aprendidas por intuición, experiencia y estudio sólo se sostienen, si es que lo hacen, momentáneamente. Son racimos de energía: estallidos concentrados de clarividencia que personifican la energía del pensamiento y la emoción. Son, como ya he mencionado, ideogramas en el sentido que Pound concibió. Las vemos como imágenes intensas que podemos reconocer personalmente y esta condición es la que les otorga el valor y la fuerza comunicadora que Rothko afirmaba. Esta serie viene a ser la conclusión de un proceso, lo cual no significa que la artista no pueda volver a los paisajes específicos que la han conmovido, pero proclama que siempre hay un lugar más allá de la realidad y la reflexión; y tal lugar es la abstracción.

No debe sorprendernos pues que Balsalobre se sienta atraída por la danza, ya que su obra se caracteriza por la elegancia del movimiento, por los estallidos de energía y el flujo gestual. En la siguiente declaración afirma claramente sus intereses:

---

<sup>28</sup> Comentario escrito, abril de 2009.

*De la danza lo que me atrae es la fuerza expresiva, la energía que transmite, la estética del movimiento y lo efímero e irreplicable de cada instante, así como la capacidad del cuerpo humano de expresar cualquier sentimiento.*<sup>29</sup>

Este pensamiento parece sugerir que el pincel o el brazo son bailarines y nos lleva a pensar en Pollock, y la total implicación de su cuerpo en la afirmación del gesto al pintar. El hijo de Balsalobre se dedica a la danza y ella fue invitada a colaborar, con una exposición de pintura, en un proyecto en el que su hijo participaba, llamado *Tri-Bioma* —este proyecto engloba varias disciplinas: obra de danza origen de todo el proyecto, exposición de pintura, conferencias, debates, talleres etc. — El resultado fueron doce obras, que son como una serie de pantallas colgantes, o manuscritos chinos, pintados en el azul clásico de la abstracción.

Sobre ellos la artista señala:

*El participar en esta propuesta artística con una exposición de pintura, supone para mí un reto y una gran motivación. En este trabajo, mi intención es la de expresar mi forma de ver y sentir el desarrollo y evolución del ser humano según los condicionantes físicos, síquicos y espirituales.*

*También podrían ser paisajes del comportamiento humano.*<sup>30</sup>

En el primer grupo, *Contexto*, la artista analiza el movimiento humano como algo condicionado genéticamente, y lo plasma en un lenguaje literalmente abstracto; en el segundo, que lleva el título un tanto retórico *Utopía*, observa su propio sentido de la libertad en un mundo donde todos somos iguales y, a la vez, diferentes. Estas obras optan por la abstracción total, tropezándose por ello con dos de sus escollos más importantes: por un lado la capacidad de representar eficazmente ideas de un alcance inmenso, tales como las de utopía, ya que, seguramente, sus definiciones sociales no se cimentarían en las mismas bases; por el otro, la definición de un lenguaje plástico capaz de abrazar y comunicar un concepto tal. Sobre esta serie, Balsalobre revela abiertamente su deseo de trascendencia. A mi entender, un deseo así inevitablemente entrañaría una innovación esencial del lenguaje plástico y llevaría su obra a un terreno totalmente nuevo.

Los dos últimos grupos, *Convicción* y *Sistema* se esfuerzan por completar su proyecto. El primero trata de representar la energía que consume el individuo intentando ser libre y la manera en que se relaciona con los demás en función de sus pensamientos y emociones; el segundo, con connotaciones de Sempere, muestra cómo el sistema finalmente siempre le absorbe y le va enredando en su discurso. Pese a que aplaudo su ambición guardo ciertas reservas respecto a la viabilidad de su proyecto y me siento más cómodo cuando su abstracción se arraiga en lo particular y germina del drama del paisaje. La tierra virgen no es algo que únicamente contemplamos; es algo de lo que formamos parte. Vivimos dentro de un cuerpo compuesto de materia bruta. Es posible que la intimidad de este acuerdo sea uno de los orígenes de la belleza. La tierra es bella porque formamos parte de ella.

Al inspirarse en el paisaje, Balsalobre se ha involucrado en un tema enorme, tan grande como la tierra y su atmósfera, que alcanza a los confines del universo: ese punto en que la trascendencia se convierte en una posibilidad metafórica. Nos encontramos literalmente ante un territorio donde se producen cambios constantes. Es aquí donde la necesidad de

---

<sup>29</sup> Conversación electrónica, abril de 2009.

<sup>30</sup> Declaración escrita, abril 2009.

inmortalidad del espíritu artístico encuentra su satisfacción más profunda. El paisaje le proporciona una condición para la interiorización de su búsqueda.

Y quisiera concluir con unas palabras del poeta George Oppen en uno de sus poemas cortos y característicamente modestos, "Product", que nos conduce directamente al seno de la obra de Balsalobre.

*Lo que he visto*

*Es lo que he hallado: a mí mismo*

Kevin Power

Trad. (Elena González Escrihuela)