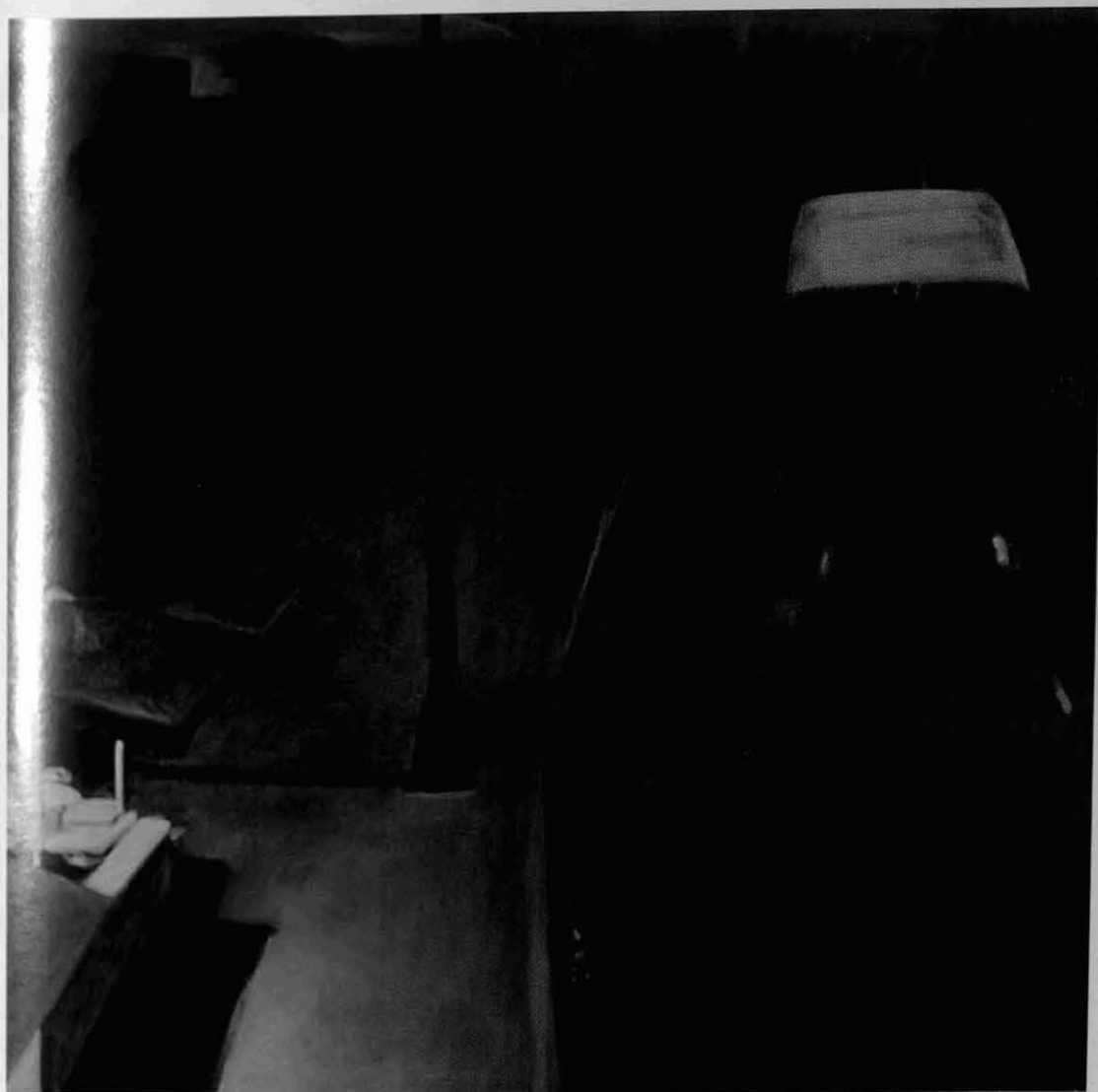


Trini: la fugacidad permanente



LUIS CARLOS EMERICH



Paste,
1992,
acrílico/tela,
80 x 80 cm

Más ilusoria que la fijación instantánea de una imagen visual resulta la idea fija de que las imágenes icónicas en que se ha sustentado en gran medida la memoria del siglo XX representan entidades o hitos inamovibles, y no, precisamente por su *irrepetibilidad*, excepciones que confirman la regla de la imposible aprehensión de la totalidad a partir de ellas. Esta renuencia a aceptar la temporalidad e incluso la caducidad de seres, cosas y conceptos, tal vez se deba a que la voluntad de vivir se subordina a la voluntad de trascender. En el siglo XX, “construido” por imágenes como



Aplazar,
1999,
acrílico/tela,
110 x 150 cm



*Retrato de una
calle, diptico,*
2000,
acrílico/tela,
120 x 80 cm c/u

ningún otro, la tendencia a aceptar “ciegamente” lo fugaz como regla y, más aún, a estructurar la realidad a partir de ella, hizo de la ilusión el cometido último de la percepción y, por tanto, la verdadera medida de la realidad.

Tan inherente a lo humano es el apetito de ver —dice Román Gubern al referirse a la “realidad virtual”— que la ambición del engaño “quiere hacer creer al observador colocado ante la imagen, que está en realidad ante su referente y no ante su copia”. Por todo ello, parece que de hoy en ade-



Decisiones
cruzadas,
1999,
acrílico/tela,
110 x 150 cm

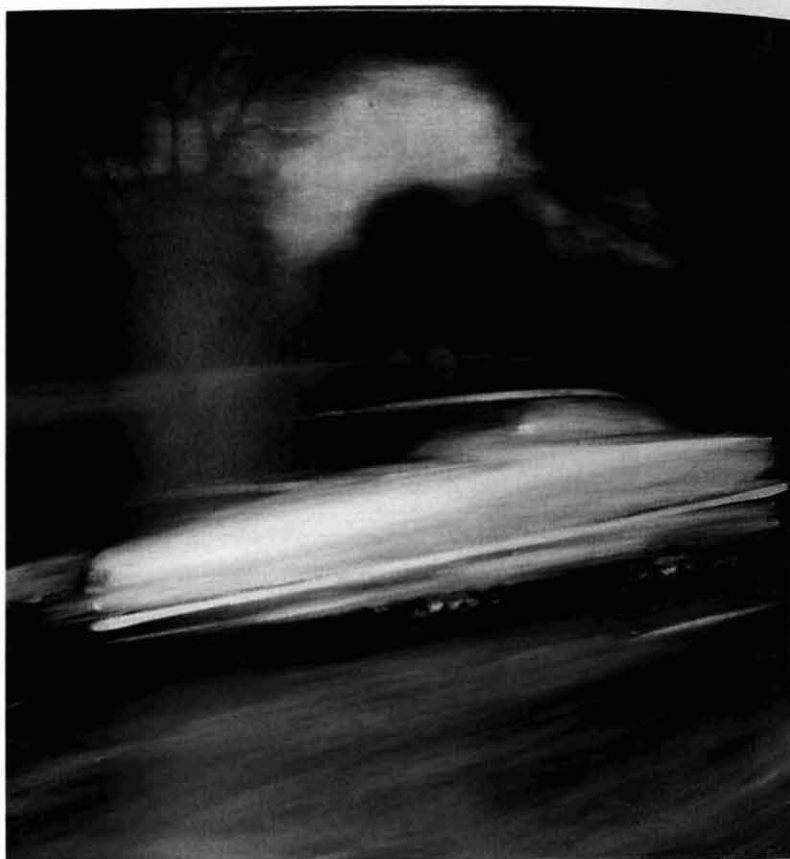
lante sólo trascenderá lo efímero y que, con el perfeccionamiento tecnológico de la realidad virtual, la pretendida hiperrealidad se aceptará mejor que la realidad misma.

Entre tan debatidos conceptos de lo real y de realismo, de naturalismo y verismo, de ilusión y virtualidad, el concepto de realismo en la pintura actual dista mucho de ser el academicista, o sea mimético, representativo y supuesta expresión de la vida, de sus condiciones y de sus valores. Por una parte, la proliferación y el perfeccionamiento de los medios de producción, aplicación, manipulación y difusión de imágenes ha despojado a la pintura actual de muchos de sus objetivos tradicionales, pero también la ha liberado de su prisiones representativas; esto, lejos de precipitar la muerte de la pintura tantas veces vaticinada, la ha obligado a autocuestionarse a fondo para dar aún más de sí. Y, por otra, la ya larga permanencia del objetualismo y el conceptualismo ha inclinado a ver la pintura realista como una especie de tendencia *retro*, como una arcaica vocación reacia a desaparecer, a desplazarse hacia disciplinas utilitarias, a erigirse en encargada de recordar lo que fue, pero sin proponer algo más que nostalgia. De allí que la imagen pictórica concebida a la manera clásica esté superando lo expresivo a lo reflexivo y armándose mejor para privilegiar, por encima de la pericia técnica y la mera fascinación retiniana, lo que le es propio e intransferible a ultranza.

Este autocuestionamiento ha conducido a refrescar los modos de valoración de la imagen pictórica realista actual, en comparación con la obtenible por medios tecnológicos, para centrarse en un contexto que, pese a ser conceptual, se niega a prescindir de la belleza y, más aún, de sus connotaciones humanísticas. Si ahora la calidad del tratamiento y del concierto de formas, figuras, espacios, proporciones, composición y colorido en función de una dinámica vital sólo ocupa el nivel de una lectura primaria, significa que todo lo demás pasa a ser el verdadero objetivo de la imagen pintada. Y si ésta ha abandonado asimismo todo intento de proyección simbólica, asimilando los logros —en vez de rivalizar con ellos— de la fotografía como un herramienta técnico o como una forma de protocolo de identificación, entonces lo que era una representación asciende a planteo de un sistema de significación.

Los pintores formados en el realismo durante los años ochentas, es decir en plena discusión de conceptos de posmodernidad, como Trini (Katrien Vangheluwe, nacida en Roeselare, Flandes Occidental, Bélgica, en 1962), conservan del academicismo sólo los recursos para hacer pertinente y tornar convincente este protocolo de identificación de la realidad, porque su finalidad última es la exploración de las capacidades de la imagen en planos más profundos.

Trini hizo su maestría en pintura en la Academia de San Carlos y radica en México desde hace quince años. Desde los inicios de su carrera profesional fue evidente que su realismo pictórico no concluía en el virtuosismo técnico o en su persuasión imaginativa para transportarnos a su nicho de realidad particular o para señalar determinadas condiciones sociales o existenciales. Es decir, su propósito sobrepasaba el equivalente de una puesta en "escena" (como llama Gubern a la imagen tradicional), para sugerir que su obra era el umbral de un "laberinto", o sea la entrada a un



Tres tiempos, 1994, acrílico/tela, 110 x 110 cm



Dos y dos, 1998, acrílico/tela, 100 x 100 cm



camino sinuoso, aunque gozoso, hacia planos más profundos de reflexión. Todo ello sin privar al espectador del viejo milagro de comunicarse a través de la sensibilidad y la gracia manuales.

Aunque la pintura de Trini se basa en fotografías tomadas por ella misma, sus "instantáneas" del acontecer en las calles citadinas y dentro de establecimientos públicos no se afirman necesariamente en la singularidad de su observación de ámbitos, comportamientos o rasgos idiosincrásicos populares, sino en la premisa de que el movimiento es la totalidad, considerando el reposo (según la primera ley de Newton), como un tipo especial de movimiento. Así que la gente caminando por las banquetas o cruzando las calles o conduciendo bicicletas o motocicletas o automóviles o transportándose en autobuses no es mera imagen del tráfico urbano, sino manifestación vital cuya excepcionalidad, comúnmente inadvertida, tal vez resida en la irrepetibilidad real de lo rutinario, o bien en la afirmación de que hoy la velocidad es la rectora de la vida, si acaso no es su verdadera sustancia.



El concepto principal de la pintura de Trini podría definirse como una forma de desobediencia al engaño de la virtualidad, para armar un discurso sobre la fugacidad y, por tanto, sobre la imposibilidad de definición de la imagen. Siendo una pintora realista, ha relegado al reino de la falsedad el paisaje hechizo, la naturaleza muerta, la pose personal o grupal unívoca y perezosamente aceptada como real e incluso la ilustración de peculiaridades o fenómenos de cualquier tipo. Éstos son clichés utilizados como accesos comunes al tema de la movilidad y de su memoria. Por eso, seres, cosas y ámbitos son para ella trayectorias, rastros energéticos, horadaciones en el tiempo, en el aire y en la luz, como si los fantasmas de la imagen persiguieran su definición de "verdad", fugaz y permanentemente.

Las pinturas de Trini no son copias ni paráfrasis de imágenes fotográficas y ni siquiera crónicas visuales del acontecer urbano, porque en ellas no sucede nada más significativo que el movimiento. Despojados de toda posibilidad narrativa y sin pretensiones de metaforizar mecánicas de desplazamiento, Trini usa registros fotográficos como andamiajes aparentes para la solución de problemas estrictamente pictóricos. Sin rehusar el potencial expresivo tradicional de la pintura, aunque también sin limitarse a él, Trini crea múltiples modos de expresar movimiento que, felizmente, pretenden todo lo contrario que el *vanitas*, género barroco revisitado hasta el hartazgo posmodernamente, porque sus figuraciones no simbolizan ni perentoriedad del tránsito vital ni conllevan admoniciones.

Trini sintetiza acciones, abstrayendo figuraciones. Sus modos de aplicar los pigmentos llevan el mismo vuelo que sus motivos. Sus modelos no posan: suceden. Todo pasa o pasará. El trazo persigue figuras a medida que se desvanecen en el tiempo y en el espacio. Bajo el sol, las figuras son como concentraciones o interrupciones del colorido ambiental, siempre a punto de esfumarse. De noche, la movilidad es vibración cromática. Los entornos son tan difusos como la visión cercana de un automovilista a toda velocidad, manchas diluyendo al paso su identidad original. Pese a sus conocidos referentes, éstas son abstracciones y, como tales, su composición es puramente visual, a base de equilibrios dinámicos de pesos y contrapesos cromáticos, en relación directa con las proporciones y matizaciones de sus áreas. Así, la fuga del paisaje,



Lucas, 1998, acrílico/tela, 110 x 120 cm



Pareja III, 1998, acrílico/tela, 30 x 30 cm



Comida, 1999, acrílico/tela, 100 x 100 cm