

Berta Cáccamo

expansión ensaio

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

4 novembro 2016 / 22 xaneiro 2017

Planta primeira



De vocación temperá, Berta Cáccamo (Vigo, 1963) medrou nun universo ligado coa creación. O ambiente familiar, de poetas, escritores e intelectuais, permitiu que a cultura fixese parte da súa vida con naturalidade; alí escoitaba falar de pintura ou de literatura, aprehendía as posibilidades dunha biblioteca e a importancia de observar. De aí que o título da exposición fale de *expansión*, pois a súa obra é asemade un proxecto vital e de *ensaio* porque se escribe en presente continuo e se inscribe na memoria como material fundamental.

Berta Cáccamo é unha pintora culta, esixente, reflexiva e capaz de destilar influencias afastadas no tempo, de Cimabue a Morris Louis, de Giotto a Kounellis, da paisaxe dos Ancares á *radical painting*, da simboloxía celta á capacidade imaxinaria dos mapas, da pintura de Gordillo, Tàpies ou Miró ao campo expandido da pintura de Katharina Grosse. Como artista sempre estivo disposta ao debate, principalmente consigo mesma e coa súa obra, cos problemas da arte, coas súas imaxes. Por iso o seu traballo se basea nun proceso continuo de toma de decisións. Sen prisa. A súa pintura inscríbese na historia e é consecuencia dun reiterado intento de acadar as máximas posibilidades do espazo pictórico e dun premeditado afastamento da representación da realidade para procurar os valores plásticos que conducen a iso que denominamos abstracción. Porque a chegada á abstracción non resulta programada, é unha consecuencia. Como a pintura, que non é unha técnica, senón unha tradición. O mesmo poderíamos afirmar da obra de Berta Cáccamo, moi ligada ao vivido, ao afectivo, e cunha razón de ser, independentemente de que sexa indubidable que detrás de todo iso hai un exercicio lingüístico, un dominio do proceso pictórico e dos devires da súa historia.

Berta Cáccamo é unha artista do seu tempo, capaz de se deixar seducir polos seus profesores, compañeiros de viaxe, artistas que descobre en exposicións e outras vivencias, para ao mesmo tempo destilalo todo nun traballo singular e moi persoal, recoñecible e

De vocación temprana, Berta Cáccamo (Vigo, 1963) creció en un universo ligado a la creación. El ambiente familiar, de poetas, escritores e intelectuales, permitió que la cultura fuese parte de su vida con naturalidad, escuchando hablar de pintura o literatura, aprehendiendo las posibilidades de una biblioteca y la importancia de observar. De ahí que el título de la exposición hable de *expansión*, porque su obra es al tiempo un proyecto vital, y de *ensayo* porque se escribe en presente continuo y se inscribe en la memoria como material fundamental.

Berta Cáccamo es una pintora culta, exigente, reflexiva y capaz de destilar influencias alejadas en el tiempo, de Cimabue a Morris Louis, de Giotto a Kounellis, del paisaje de Os Ancares a la *radical painting*, de la simbología celta a la capacidad imaginaria de los mapas, de la pintura de Gordillo, Tàpies o Miró al campo expandido de la pintura de Katharina Grosse. Como artista siempre ha estado dispuesta al debate, principalmente consigo misma y con su obra, con los problemas del arte, con sus imágenes. Por eso su trabajo se basa en un proceso continuo de toma de decisiones. Sin prisa. Su pintura se inscribe en la historia y es consecuencia de un reiterado intento de conseguir las máximas posibilidades del espacio pictórico y de un premeditado alejamiento de la representación de la realidad para procurar los valores plásticos que conducen a eso que denominamos abstracción. Porque la llegada a la abstracción no resulta programada, es una consecuencia. Como la pintura, que no es una técnica, sino una tradición. Lo mismo podríamos afirmar de la obra de Berta Cáccamo, muy ligada a lo vivido, a lo afectivo, y con una razón de ser, independentemente de que sea indudable que detrás de todo ello hay un ejercicio lingüístico, un dominio del proceso pictórico y de los devenires de su historia.

Berta Cáccamo es una artista de su tiempo, capaz de dejarse seducir por sus profesores, compañeros de viaje, artistas que descubre en exposiciones y otras vivencias, para al mismo tiempo destilarlo todo en un trabajo singular y muy personal, reconocible y único. Conviene insistir

único. Convén insistir niso. Por suposto, as imaxes da súa memoria están sempre presentes. Porque desde a súa infancia garda un recordo especial do feito de viaxar, como se todo formase parte dunha viaxe iniciática, desde unha película a unha conversa.

Os seus primeiros anos son tempos de descubrimentos, con Galicia e as súas paisaxes. Pero tamén dos libros da librería de seu pai, ese mundo íntimo e evocador, interior. Os seus primeiros cadros fráganse ben cedo, cando tiña apenas sete anos. Tamén as súas primeiras esculturas de barro. Era o seu irmán Pepe quen a incitaba a debuxar e a escribir contos, que posteriormente el escribía á máquina. Ese ambiente creativo, ese contorno afortunadamente rico grazas a unha familia comprometida coa cultura, ideoloxicamente antifranquista e activa no seu afán por enriquecer o feito diferencial galego, marcará un camiño que, en certo modo, parecía predestinado. Non existiu, xa que logo, un plan ou posicionamento de cara á pintura, xa que ese impulso foi asumido, efectivamente, dun xeito natural e paulatino. Por iso tamén, á hora de pensar esta exposición tívose en conta máis a proxección individual da experiencia poética que a sucesión retrospectiva dunha serie de obras consecutivas no tempo; máis a revelación do non concluído que a verdade absoluta dun relato.

É a propia historia da pintura a que nos revela claves para entendermos a traxectoria de Berta Cáccamo. Poderíamos pensar en cando a pintura abstracta chegou demasiado lonxe, en tantos e tantos autores que ensaiaron un último cadro, desde Malévich a Marcia Hafif, desde Ródchenko a Günter Umberg, desde Blinky Palermo ao punto cero dunha pintura que debía ser desmitificada nas experiencias do grupo BMPT de Buren, Mosset, Parmentier e Toroni. Estas pinturas, como a famosa composición de John Cage, non son completamente silenciosas. Entendo que a pintura de Berta Cáccamo, aínda que agocha olladas a toda a historia da arte, desde o Trecento italiano ao expresionismo abstracto, debe ser contextualizada, sobre todo, a partir desa pintura abstracta que nace despois da propia pintura abstracta, cando da arte moderna como crise se pasa á crise da arte moderna. Mais se para artistas como Parmentier a pintura debía ser un vestixio sen misterio, inexpresivo, para Berta Cáccamo, ese misterio resulta clave en canto que provén dunha relación máis afectiva coa obra, dunha asunción da experiencia vital no proceso de pintar, como se advirte na poesía dalgúns dos seus títulos, na relación fundamental que se establece co debuxo e na naturalidade con que se asume a mancha e o accidente.

En todo caso, á hora de esculcar algunhas das claves da obra de Berta Cáccamo penso en Marcia Hafif, para quen o significado da pintura monocromática está intimamente asociado ao acto de pintar, á acción de pintar, outorgándolle importancia ao soporte, aos pinceis, á tinta, á traxectoria da man. A pintura pénsase e maniféstase máis como transición que como representación. Por iso Berta Cáccamo acolle o erro, a proba, o ensaio. Por iso lle outorga grande importancia ao soporte ao tempo que asume o intuitivo e o afectivo como herdanza expresionista. Por todo iso, esa pintura pensada adquire unha dimensión máxica. Un senso que é extrapolable ao que pretende esta

en ello. Por supuesto, las imágenes de su memoria están siempre presentes. Porque desde su infancia guarda un recuerdo especial del hecho de viajar, como si todo formase parte de un viaje iniciático, desde una película a una conversación.

Sus primeros años son tiempos de descubrimientos, con Galicia y sus paisajes. Pero también de los libros de la librería de su padre, ese mundo íntimo y evocador, interior. Sus primeros cuadros se fraguan muy temprano, con apenas siete años. También sus primeras esculturas de barro. Era su hermano Pepe quien la incitaba a dibujar y escribir cuentos, que posteriormente él escribía a máquina. Ese ambiente creativo, ese entorno afortunadamente rico gracias a una saga familiar comprometida con la cultura, ideológicamente antifranquista y activa en su afán de enriquecer el hecho diferencial gallego, marcará un camino que, en cierto modo, parecía predestinado. No existió, por tanto, un planteamiento o posicionamiento de cara a la pintura, ya que ese impulso fue asumido, efectivamente, de un modo natural y paulatino. Por eso también, a la hora de pensar esta exposición se ha tenido en cuenta más la proyección individual de la experiencia poética que la sucesión retrospectiva de una serie de obras consecutivas en el tiempo; más la revelación de lo no concluído que la verdad absoluta de un relato.

La propia historia de la pintura nos revela claves para entender la trayectoria de Berta Cáccamo. Podríamos pensar en cuando la pintura abstracta llegó demasiado lejos, en tantos y tantos autores que ensayaron un último cuadro, desde Malévich a Marcia Hafif, desde Ródchenko a Günter Umberg, desde Blinky Palermo al punto cero de una pintura que debía ser desmitificada en las experiencias del grupo BMPT de Buren, Mosset, Parmentier y Toroni. Estas pinturas, como la famosa composición de John Cage, no son completamente silenciosas. Entiendo que la pintura de Berta Cáccamo, aunque esconde miradas a toda la historia del arte, desde el Trecento italiano al expresionismo abstracto, debe ser contextualizada, sobre todo, a partir de esa pintura abstracta que nace después de la propia pintura abstracta, cuando del arte moderno como crisis se pasa a la crisis del arte moderno. Pero si para artistas como Parmentier la pintura debía ser un vestigio sin misterio, inexpresivo, para Berta Cáccamo, ese misterio resulta clave en tanto que proviene de una relación más afectiva con la obra, de una asunción de la experiencia vital en el proceso de pintar, como se advierte en la poesía de algunos de sus títulos, en la relación fundamental que se establece con el dibujo y en la naturalidad con la que se asume la mancha y el accidente.

En todo caso, a la hora de escrutar algunas de las claves de la obra de Berta Cáccamo pienso en Marcia Hafif, para quien el significado de la pintura monocromática está íntimamente asociado al acto de pintar, a la acción de pintar, otorgándole importancia al soporte, a los pinceles, a la tinta, a la trayectoria de la mano. La pintura se piensa y se manifiesta más como transición que como representación. Por eso Berta Cáccamo acoge el error, la prueba, el ensayo. Por eso otorga gran importancia al soporte al tiempo que asume lo intuitivo y lo afectivo como herencia expresionista. Por todo ello, esa pintura pensada adquiere una dimensión mágica. Un sentido que es extrapolable a lo que pretende esta exposición: aunque el carácter retrospectivo de la selección es



Berta Cáccamo: *Pièce unique*, 2012. © Berta Cáccamo, VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

exposición: malia o carácter retrospectivo da selección ser evidente, non se trata dunha retrospectiva ao uso, unha vez que se ofrece desordenada en tempos, formatos e estilos co fin de evidenciar o presente continuo da súa pintura, o circular das súas obsesións, a insistencia dos seus motivos e a convivencia do conceptual e o afectivo. Tamén porque deixa un espazo para o azar, para a construción serendípica e para reconstrución de imaxes pasadas. Se a pintura abstracta se fabricou a si mesma e foi quen de se construír a partir da súa propia realidade fenomenolóxica, así tamén a traxectoria artística de Berta Cáccamo, e en complicidade con ambas as derivas, esta mostra configúrase seguindo esas mesmas premisas.

Berta Cáccamo. Expansión ensaio nace a partir de obras de finais dos anos oitenta como *Talismanta* ou *Triple recorrido*. Estes primeiros traballos son obras que posúen un centro, que obedecen a un motivo e gardan un senso máxico. Obras que tan preto poden estar do estilo románico como das estruturas xeométricas do mundo árabe; tan próximas do mundo rupestre como das culturas grecolatinas. A súa pintura dos anos oitenta emerge como o grafismo dunha linguaxe descoñecida, como a caligrafía doutro mundo. Seguramente froito da súa particular maneira de se achegar á historia da arte dun modo oblicuo e transversal, atendendo a un proceso intelectual máis aberto, pluridisciplinar. Tamén por esa relación fluída entre a pintura e o debuxo, que cobra un protagonismo fundamental. Se a pintura da época se caracterizaba por ser enérxica e neoxpresionista, Berta Cáccamo afástase para traballar o sógnico e o simbólico, que progresivamente perderán forza en prol dos valores puramente plásticos. Estas primeiras obras son densas, misteriosas; características que advertimos tamén na secuencia da súa serie *Sernam*, de 1990, que inaugura un novo camiño de contención cromática e rotundidade paradoxal, froito dunha monumentalidade en moitos casos etérea. A

evidente, no se trata de una retrospectiva al uso, una vez que se ofrece desordenada en tiempos, formatos y estilos de cara a evidenciar el presente continuo de su pintura, lo circular de sus obsesiones, la insistencia de sus motivos y la convivencia de lo conceptual y lo afectivo. También porque deja un espacio para el azar, para la construcción serendípica y para reconstrucción de imágenes pasadas. Si la pintura abstracta se ha fabricado a sí misma y ha sido capaz de construirse a partir de su propia realidad fenomenológica, la trayectoria artística de Berta Cáccamo también, y en complicidad con ambas derivas, esta muestra se configura siguiendo esas mismas premisas.

Berta Cáccamo. Expansión ensaio nace a partir de obras de finales de los años ochenta como *Talismanta* o *Triple recorrido*. Estos primeros trabajos son obras que poseen un centro, que obedecen a un motivo y guardan un sentido mágico. Obras que tan cerca pueden estar del estilo románico como de las estructuras geométricas del mundo árabe; tan próximas del mundo rupestre como de las culturas grecolatinas. Su pintura de los años ochenta emerge como el grafismo de un lenguaje desconocido, como la caligrafía de otro mundo. Seguramente fruto de su particular manera de acercarse a la historia del arte de un modo oblicuo y transversal, atendiendo a un proceso intelectual más abierto, pluridisciplinar. También por esa relación fluida entre la pintura y el dibujo, que cobra un protagonismo fundamental. Si la pintura de la época se caracterizaba por ser enérgica y neoxpresionista, Berta Cáccamo se aleja para trabajar lo sógnico y lo simbólico, que progresivamente perderán fuerza en favor de los valores puramente plásticos. Estas primeras obras son densas, misteriosas; características que advertimos también en la secuencia de su serie *Sernam*, de 1990, que inaugura un nuevo camino de contención cromática y rotundidad paradójica, fruto de una monumentalidad en muchos casos etérea. La pintura de Berta Cáccamo funcionará desde entonces como un



Berta Cáccamo: *Sen título*, 2004.

© Berta Cáccamo, VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

pintura de Berta Cáccamo funcionará desde entón como un testemuño do secreto. Nunhas obras dominarán as formas negras e noutras será o branco sobre branco, pero o camiño en ambos os casos vai ser o mesmo: unha vontade sintética, unha viaxe cara ao silencio da poesía, un camiño cara ao abismo e o abisal. A súa pintura será desde entón o vestixio dunha perda, un fragmentado material da memoria. Advírtese tamén nos seus títulos: *Material memoria*, *Campo de Marte*, *Carta dun mar negro...* O imborrable xurdindo; o misterio da pintura; o indicible da existencia. O signo declina nunha forma fluída e monocromática, magmática e enigmática. A pintura de Berta Cáccamo resulta cada vez máis cifrada e emprende un proceso de represión na cor renunciando á facilidade e ao espectáculo da distracción ou do evidente. A cambio, propón o íntimo, a viaxe interior, unha pintura silenciosa. Co estraño e o poético encriptando o tempo. Conforme avanza os noventa, o debuxo perde presenza e a pintura adquire maior protagonismo do que tiña como simple atmosfera nalgúns cadros anteriores. Da precisión do debuxo pásase á concreción poética, á pintura como sedimento. Primeiro serán as manchas de obras como *Absu*, *Maladie imaginaire* ou *Provenienza ignota* para chegar máis tarde ao visceral do xesto de *Horas felices*, xa a mediados de década.

As obras de Berta Cáccamo abrazan daquela o senso de perda ao que se refire Georges Didi-Huberman cando sinala que “a modalidade do visible devén inelutabile —é dicir, condenada a unha cuestión de *ser*— cando ver é sentir que algo se nos escapa inelutabilmente: dito doutra maneira, cando ver é perder”¹. Para Berta Cáccamo todo forma parte de algo e ningunha realidade, ningún motivo, funciona illado. Pero as súas formas semellan

testimonio de lo secreto. En unas obras dominarán las formas negras y en otras será el blanco sobre blanco, pero el camino en ambos casos será el mismo: una voluntad sintética, un viaje hacia el silencio de la poesía, un camino hacia el abismo y lo abisal. Su pintura será desde entonces la huella de una pérdida, un fragmentado material de la memoria. Se advierte también en sus títulos: *Material memoria*, *Campo de Marte*, *Carta dun mar negro...* Lo imborrable brotando; el misterio de la pintura; lo indecible de la existencia. El signo declina en una forma fluida y monocromática, magmática y enigmática. La pintura de Berta Cáccamo resulta cada vez más cifrada y emprende un proceso de represión en el color renunciando a la facilidad y al espectáculo de la distracción o lo evidente. A cambio, propone lo íntimo, el viaje interior, una pintura silenciosa. Con lo extraño y lo poético encriptando el tiempo. Conforme avanzan los noventa, el dibujo pierde presencia y la pintura cobra mayor protagonismo que el que tenía como mera atmósfera en algunos cuadros anteriores. De la precisión del dibujo se pasa a la concreción poética, a la pintura como sedimento. Primero serán las manchas de obras como *Absu*, *Maladie imaginaire* o *Provenienza ignota* para llegar más tarde a lo visceral del gesto de *Horas felices*, ya a mediados de década.

Las obras de Berta Cáccamo abrazan entonces el sentido de pérdida al que se refiere Georges Didi-Huberman cuando señala que “la modalidad de lo visible deviene ineluctable —es decir, condenada a una cuestión de *ser*— cuando ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: dicho de otra manera, cuando ver es perder”¹. Para Berta Cáccamo todo forma parte de algo y ninguna realidad, ningún motivo, funciona aislado. Pero sus formas semejan caminar hacia su extinción. Podríamos pensar en Kounellis, artista por el que se interesó Berta Cáccamo a modo de afinidad electiva y que también se acercó a la idea de última pintura. Sus lienzos blancos fueron crucificados literalmente en la pared. La pintura de Kounellis es pura intuición, construida desde la ruptura de toda referencia. Es fácil intuir su mirada en algunas de las obras de Berta de principios de los noventa. Porque como señalará Teresa Blanch, “toda la pintura de Berta Cáccamo parece estar comprometida con extraer senderos al vértigo del abismo”².

En los años noventa la profundidad espacial de sus obras se matiza, se suaviza. Berta Cáccamo no busca la perfección y el debate no es una cuestión de aciertos ni de fallos, muy al contrario, es expansión y ensayo, se trata de recomenzar y transformar, de hacer y deshacer, de indagar en lo latente. Todo emerge y se contiene al tiempo. De nuestra capacidad de reencuadrar los márgenes, de experimentar las posibilidades de esos límites, depende la duración de nuestro viaje por la obra. Porque siempre hay más espacio del que conseguimos abarcar. El hecho de jugar con la memoria de lo vivido provoca que el espacio nunca se torne definitivo. Así, el vacío en obras como *Los años circulares*, *Chemin de fer*, *Material memoria*, *Strange Cargo*, *Provenienza ignota*, *Maladie imaginaire* o *Calzoa* es una suerte de aliento, pero también una grieta. Incluso el blanco deja de proyectarse como espacio neutro, inerte, para asumirse como materia, como energía, como escenario. Es como si se fraguasen en una tensión infinita, imposible de retener. Por eso tienen el registro breve del poema y, en

camiñar cara á súa extinción. Poderíamos pensar en Kounellis, artista polo que se interesou Berta Cáccamo a modo de afinidade electiva e que tamén se achegou á idea de última pintura. Os seus lenzos brancos foron crucificados literalmente na parede. A pintura de Kounellis é pura intuición, construída desde a ruptura de toda referencia. É doado intuír a súa mirada nalgunhas das obras de Berta de principios dos noventa. Porque como sinalará Teresa Blanch, “toda a pintura de Berta Cáccamo semella estar comprometida con extraerlle sendeiros á vertixe do abismo”².

Nos anos noventa a profundidade espacial das súas obras matízase, suavízase. Berta Cáccamo non busca a perfección e o debate non é unha cuestión de acertos nin de fallos, ben ao contrario, é expansión e ensaio, trátase de recomezar e transformar, de facer e desfacer, de indagar no latente. Todo emerxe e se contén ao tempo. Da nosa capacidade de reencadrarmos as marxes, de experimentarmos as posibilidades deses límites, depende a duración da nosa viaxe pola obra. Porque sempre hai máis espazo do que conseguimos abranguer. O feito de xogar coa memoria do vivido provoca que o espazo nunca se torne definitivo. Así, o baleiro en obras como *Los años circulares*, *Chemin de fer*, *Material memoria*, *Strange Cargo*, *Provenienza ignota*, *Maladie imaginaire* ou *Calzoa* é unha sorte de alento, pero tamén unha fenda. Mesmo o branco deixa de se proxectar como espazo neutro, inerte, para asumirse como materia, como enerxía, como escenario. É como se se fraguasen nunha tensión infinita, imposible de reter. Por iso teñen o rexistro breve do poema e, en conxunto, funcionan como un discurso pleno, como se formasen todos parte dun mesmo libro.

De entre os seus traballos de mediados os anos noventa destacan as obras da súa serie *Horas felices*, que obedecen a unha busca fluída e tensa da pintura. Berta Cáccamo deixa traballar a pintura, aínda que goza dunha metodoloxía previa. O seu interese por investigar o proceso de pintar lévaa a controlar moi directamente a súa relación co soporte, realizando movementos de gran sinxeleza que derivan nunha sorte de intestinos de cores, diluídos ao espaxarse a pintura. O resultado é un tipo de pintura de superficie, de aparencia inacabada, onde o pigmento se fai camiño ata un punto en que nos fai deslocalizar a orixe dos xestos. A viscosidade destas pinturas podería enlazar con universos pictóricos coma o de Bernard Frize, transportándonos á orixe mesma da pintura, ou incluso a esa pretensión de Francis Bacon de os seus cadros proxectaren a sensación de que un caracol esvarase por eles e deixase o rastro da súa baba.

Berta Cáccamo continúa fiel á pintura pero non é allea aos debates do momento, que na España dos noventa se centraron no espacial e na necesidade de adecuar a obra ao seu contexto, interese que derivou nunha serie de obras capaces de vincular a arquitectura ás súas propostas. É o momento en que o espazo se consolida como nexo global para romper definitivamente a definición concreta de pintura ou escultura. O triunfo eufórico da pintura dos oitenta abraza agora o mundo da instalación e o arquitectónico, converte contexto en contido e dá renda solta ao que se denominará pintura

conjunto, funcionan como un discurso pleno, como si formasen todos parte de un mesmo libro.

De entre sus trabajos de mediados los años noventa destacan las obras de su serie *Horas felices*, que obedecen a una búsqueda fluida y tensa de la pintura. Berta Cáccamo deja trabajar a la pintura, aunque goza de una metodología previa. Su interés por investigar el proceso de pintar la lleva a controlar muy directamente su relación con el soporte, realizando movimientos de gran sencillez que derivan en una suerte de intestinos de colores, diluidos al extender la pintura. El resultado es un tipo de pintura de superficie, de apariencia inacabada, donde el pigmento se hace camino hasta un punto en que nos hace deslocalizar el origen de los gestos. La viscosidad de estas pinturas podrían enlazar con universos pictóricos como el de Bernard Frize, transportándonos al origen mismo de la pintura, o incluso a esa pretensión de Francis Bacon de que sus cuadros proyectasen la sensación de que un caracol se hubiese deslizado por ellos dejando el rastro de su baba.

Berta Cáccamo continúa fiel a la pintura pero no es ajena a los debates del momento, que en la España de los noventa se centraron en lo espacial y en la necesidad de adecuar la obra a su contexto, interés que derivó en una serie de obras capaces de vincular la arquitectura a sus propuestas. Es el momento en que el espacio se consolida como nexo global para romper definitivamente la definición concreta de pintura o escultura. El triunfo eufórico de la pintura de los ochenta abraza ahora el mundo de la instalación y lo arquitectónico, convirtiendo el contexto en contenido y dando rienda suelta a lo que se denominará pintura expandida, con propuestas paradigmáticas como las de Jessica Stockholder. Ese desafío de los límites, teorizado ya desde los sesenta por artistas como Donald Judd o Ad Reinhardt, provocó que la pintura se replegase para asumir su delicada contemporaneidad como disciplina hegemónica, pero también que la pintura se moviese en muchos casos más allá o después de la pintura, alejada de estilos y problemas derivados del género y asumiendo las derivas del arte conceptual. Se produce así más que una violación de su pureza, una suerte de hibridación que se formulará como *campo expandido* y que en Berta Cáccamo tendrá un punto de inflexión indiscutible: su intervención para el Doble Espacio del CGAC en 1997. La artista decide acoger un elemento de la arquitectura de Siza, la pasarela que cruza el espacio en cuestión, para transformar esa realidad arquitectónica en ejercicio pictórico. El color azul y la construcción de otras dos pasarelas de la misma naturaleza pictórico-arquitectónica asumen el lugar como ficción, refundando el espacio. El color da así entidad a la pintura y desempeña el papel del dibujo, de la perspectiva, de la sombra, del volumen. En otras palabras, se impone al material, a la arquitectura. El espacio arquitectónico soporta la pintura como la pared al cuadro y la obra muestra la compleja relación entre el espacio ilusionista de la pintura y la presencia física de la escultura. La acción no anda lejos de lo propuesto por El Lissitzky con su *Espacio Proun*, provocando el paso de las dos dimensiones de la pintura a las tres del espacio real, más la inclusión del tiempo, o en otras palabras, el protagonismo del espectador que puede integrarse dentro de la obra. Es la pintura como realidad que permite ser habitada, pero que nos permite seguir

expandida, con propostas paradigmáticas como as de Jessica Stockholder. Ese desafío dos límites, teorizado xa desde os sesenta por artistas como Donald Judd ou Ad Reinhardt, provocou que a pintura se repregase para asumir a súa delicada contemporaneidade como disciplina hexemónica, pero tamén que a pintura se movese en moitos casos máis alá ou despois da pintura, afastada de estilos e problemas derivados do xénero e asumindo as derivas da arte conceptual. Prodúcese así máis que unha violación da súa pureza, unha sorte de hibridación que se formulará como *campo expandido* e que en Berta Cáccamo vai ter un punto de inflexión indiscutible: a súa intervención para o Dobre Espazo do CGAC en 1997. A artista decide acoller un elemento da arquitectura de Siza, a pasarela que cruza o espazo en cuestión, para transformar esa realidade arquitectónica en exercicio pictórico. A cor azul e a construción doutras dúas pasarelas da mesma natureza pictórico-arquitectónica asumen o lugar como ficción e refunden o espazo. A cor dálle así entidade á pintura e desempeña o papel do debuxo, da perspectiva, da sombra, do volume. Dito doutro xeito, imponse ao material, á arquitectura. O espazo arquitectónico soporta a pintura como a parede ao cadro e a obra mostra a complexa relación entre o espazo ilusionista da pintura e a presenza física da escultura. A acción non anda lonxe do proposto por El Lissitzky co seu *Espacio Proun*, provocando o paso das dúas dimensións da pintura ás tres do espazo real, máis a inclusión do tempo, ou noutras palabras, o protagonismo do espectador que se pode integrar dentro da obra. É a pintura como realidade que permite ser habitada, pero que nos permite seguir falando de todo o que consideramos pintura: espazo, cor, ritmo, composición, etc.

A finais dos noventa Berta Cáccamo substitúe a mancha por trazos que atravesan o lenzo, e configura composicións íntimas e esenciais. En liña histórica coa pintura neorreducionista do grupo Supports-Surfaces francés, a pintura de campo do expresionista Barnett Newman e, en xeral, coa condición metalingüística da historia da pintura, Berta Cáccamo busca máis a xeometría e o sentido de serie. Avanza así na súa maneira de tensionar o visible co que queda fóra de campo, algo que se torna aínda máis importante na serie titulada *Verquidos*.

A pintura de Berta Cáccamo sempre se centrou na visión, na ollada, en como unha imaxe ou mesmo un espazo arquitectónico se definen desde o pictórico. Poderíamos dicir que a Berta Cáccamo non lle preocupa tanto onde situar a súa pintura no marco da historia da arte senón máis ben que tipo de imaxe é a pintura. A serie *Verquidos* é un exemplo aínda máis enfático de todo iso. Por unha banda, a acción pura de verter, ese xesto desmedido que nos leva a pensar case inmediatamente en figuras da *action painting* como Pollock e o seu *dripping*, pero tamén nun artista como Morris Louis, paradigma á hora de estudar a acción directa da pintura sobre a tea. Por outra, os *verquidos* que posteriormente modifica, que conectan coa ruptura irónica do ideal de pureza que se produce na cultura posmoderna, manipulando a imaxe como esa especie de palimpsesto que pode ser a pintura de Sigmar Polke, que convoca o secreto e o non visible. Se a estes dous tipos de *verquidos* lles

hablando de todo lo que consideramos pintura: espazo, color, ritmo, composición, etc.

A finales de los noventa Berta Cáccamo sustituye la mancha por trazos que atraviesan el lienzo, configurando composiciones íntimas y esenciales. En línea histórica con la pintura neorreducionista del grupo Supports-Surfaces francés, la pintura de campo del expresionista Barnett Newman y, en general, con la condición metalingüística de la historia de la pintura, Berta Cáccamo busca más la geometría y el sentido de serie. Avanza así en su manera de tensionar lo visible con lo que queda fuera de campo, algo que se torna todavía más importante en la serie titulada *Verquidos*.

La pintura de Berta Cáccamo siempre se ha centrado en la visión, en la mirada, en cómo una imagen o incluso un espacio arquitectónico se define desde lo pictórico. Podríamos decir que a Berta Cáccamo no le preocupa tanto dónde situar su pintura en el marco de la historia del arte sino en qué tipo de imagen es la pintura. La serie *Verquidos* es un ejemplo todavía más enfático de todo ello. Por un lado, la acción pura de verter, ese gesto desmedido que nos lleva a pensar casi inmediatamente en figuras de la *action painting* como Pollock y su *dripping*, pero también en un artista como Morris Louis, paradigma a la hora de estudiar la acción directa de la pintura sobre la tela. Por otro, los *verquidos* que posteriormente modifica, que conectan con la ruptura irónica del ideal de pureza que se produce en la cultura posmoderna, manipulando la imagen como esa especie de palimpsesto que puede ser la pintura de Sigmar Polke, que convoca lo secreto y lo no visible. Si a estos dos tipos de *verquidos* sumamos una tercera opción en la que la artista espera a que se seque la mancha para repintarla con pincel, representando la propia pintura a partir de un gesto premeditado, medido y reproducido en varias capas, entonces al acto de pintar le sumaremos la posición y actitud de la artista, que reflexiona y conceptualiza la pintura para, en cierto modo, convertir en figurativo lo abstracto. En otras palabras, sería algo así como pintar la pintura, aunque lo que se oculta, lo que el proceso enmascara, resulta también fundamental.

Esta acción, muy consciente y preocupada de mostrar los procesos de la pintura, pero también su artificialidad y condición autorreferencial, nos conduce directamente a la actitud pionera de Roy Lichtenstein con sus brochazos, que fueron más allá de la asociación metonímica entre gesto, mano y autor para evidenciarse como pura imagen, como representaciones de sí mismos. Así, el gesto era ejecutado directamente a pequeña escala, fotografiado y posteriormente ampliado, dibujado y pintado, de manera que "toda la espontaneidad asociada al mismo se subvierte en un proceso indirecto, frío y calculado, de pincel lento y fino, que además se equipara a la representación de cualquier otro objeto. De esto deducimos, y no es una cuestión menor, que los brochazos en Lichtenstein ya no son abstractos y se equiparan a cualquier otro motivo figurativo, sean explosiones, rostros, naturalezas muertas o el reverso de un cuadro"³. En una misma línea, Berta Cáccamo se sitúa en una posición muy analítica, de investigación de nuevas posibilidades para con su trabajo y la pintura, como en estos últimos años en los que utiliza colores industriales ajenos a la tradición de la pintura.



Fotografía do estudio da artista, Vigo, 2016. © Berta Cáccamo, VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

sumamos unha terceira opción na que a artista espera a que se seque a mancha para repíntala con pincel, representando a propia pintura a partir dun xesto premeditado, medido e reproducido en varias capas, entón ao acto de pintar sumarémolle a posición e actitude da artista, que reflexiona e conceptualiza a pintura para, en certo modo, converter en figurativo o abstracto. Dito con outras palabras, sería algo así como pintar a pintura, aínda que o que se oculta, o que o proceso enmascara, resulta tamén fundamental.

Esta acción, moi consciente e preocupada por mostrar os procesos da pintura, pero tamén a súa artificialidade e condición autorreferencial, condúcenos directamente á actitude pioneira de Roy Lichtenstein coas súas brochadas, que foron máis alá da asociación metonímica entre xesto, man e autor para se evidenciaren como pura imaxe, como representacións de si mesmas. Así, o xesto era executado directamente a pequena escala, fotografado e posteriormente ampliado, debuxado e pintado, de xeito que “toda a espontaneidade asociada a el se subverte nun proceso indirecto, frío e calculado, de pincel lento e fino, que ademais se equipara á representación de calquera outro obxecto. Disto deducimos, e non é unha cuestión menor, que as brochadas en Lichtenstein xa non son abstractas e se equiparan a calquera outro motivo figurativo, sexan explosións, rostros, naturezas mortas ou o reverso dun cadro”³. Nunha mesma liña, Berta Cáccamo sitúase nunha posición moi analítica, de investigación de novas posibilidades en relación co seu traballo e a pintura, coma nestes últimos anos en que utiliza cores industriais alleas á tradición da pintura.

A actitude, en certo modo iconoclasta en relación coa historia da pintura, pode situar a Berta Cáccamo preto de artistas da *radical painting* como Stephan Baumkötter, autor dunha pintura que non acaba de ser recoñecible senón apenas vivible, con debuxos que nos

La actitud, en cierto modo iconoclasta para con la historia de la pintura, puede situar a Berta Cáccamo cerca de artistas de la *radical painting* como Stephan Baumkötter, autor de una pintura que no acaba de ser reconocible sino apenas vivible, con dibujos que nos liberan de la identificación de la visión para imponernos lo indecible de la poesía. Al fin y al cabo, la poesía es clave en la sintaxis pictórica de Berta Cáccamo. Porque como decía José Ángel Valente la memoria nos abre *luminosos corredores de sombra* y el silencio es la memoria primordial. Se trata de convocar la memoria de las formas, de entrar en la materia. Lo advertimos ya en pinturas como *Catro sacos*, compuesta por una serie de sacos de marinero con sus respectivos agarraderos. La pintura torna lírica esa crudeza monumental, en otras palabras, es capaz de ablandar su fuerza, como la de los *verquidos*. La pintura, la materia, ha sido interiorizada antes de que esta se manifieste en el cuadro. La consecuencia de la que hablamos es una pintura como proceso interior, previo, una suerte de respiración o latencia que emerge finalmente a la superficie, o de la propia superficie. Una pintura que se anticipa a la percepción.

La pintura de Berta Cáccamo conforma un lugar propio. En muchos casos es la imagen de un rumor, la pintura reducida a huella. Todo es producto de una mirada inquieta, reflexiva, pero también emocional, próxima y afectiva. Expansión y ensayo.

David Barro

- 1 Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Buenos Aires, 1997.
- 2 Teresa Blanch, “Berta Cáccamo. Condensaciones de un universo turbulento”, *ARCO 94*, Galería Trinta, Santiago de Compostela, 1994.
- 3 David Barro y Álvaro Negro, *Sky Shout. La pintura después de la pintura*, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 2005.

liberan da identificación da visión para impornos o indicible da poesía. Á fin e ao cabo, a poesía é clave na sintaxe pictórica de Berta Cáccamo. Porque como dicía José Ángel Valente, a memoria ábrenos *luminosos corredores de sombra* e o silencio é a memoria primordial. Trátase de convocar a memoria das formas, de entrar na materia. Advertímolos xa en pinturas como *Catro sacos*, composta por unha serie de sacos de mariñeiro cos seus respectivos agarradoiros. A pintura torna lírica esa crueza monumental, noutras palabras, é capaz de amolecer a súa forza, como a dos *verquidos*. A pintura, a materia, foi interiorizada antes de esta se manifestar no cadro. A consecuencia da que falamos é unha pintura como proceso interior, previo, unha sorte de respiración ou latencia que emerxe finalmente á superficie, ou da propia superficie. Unha pintura que se anticipa á percepción.

A pintura de Berta Cáccamo conforma un lugar propio. En moitos casos é a imaxe dun rumor, a pintura reducida a vestixio. Todo é produto dunha mirada inquieta, reflexiva, mais tamén emocional, próxima e afectiva. Expansión e ensaio.

David Barro

- 1 Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Bos Aires, 1997.
- 2 Teresa Blanch, "Berta Cáccamo. Condensaciones de un universo turbulento", *ARCO 94*, Galería Trinta, Santiago de Compostela, 1994.
- 3 David Barro e Álvaro Negro, *Sky Shout. La pintura después de la pintura*, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 2005.

BERTA CÁCCAMO – MIQUEL MONT*

FRAGMENTO DUNHA CONVERSA

Miquel Mont: Unha cousa que resulta interesante do exercicio de facer unha exposición e que leva sempre unhas contradicións, é que o tempo dunha exposición é un tempo concreto, acoutado, no que estás dentro dun contexto, cunha economía e unhas condicións nas que has de escoller dentro deses trinta anos de traballo; elixir entre as pezas que tes dispoñibles, as que queres, as que podes, as que funcionan ben co espazo e ao mesmo tempo construír con todo iso unha historia, unha construción, chamémola narrativa, que sexa coherente e que exprese aquilo que queres transmitir da túa maneira de traballar, dos temas que che interesan neste momento, en 2016, en que o museo te convida. De súpeto miras cara atrás, e ademais retomamos a entrevista no punto de partida da exposición que fixeches no Dobre Espazo, que foi unha intervención moi potente e para ti foi moi importante. Pregúntome como ves agora, vinte anos despois, o froito desa experiencia; como ves aí unha continuidade en actitudes e xestos, contradicións, vías que tentaches, coas que loitaches, que modificaches, que cambiaron.

Berta Cáccamo: En termos xerais volvo notar, como xa notaba entón, cando fixemos a intervención do Dobre Espazo, a dificultade na integración do aparello institucional e o taller do artista. Sempre hai unhas coordenadas institucionais que fan que o teu traballo cambie e que o teu traballo se adapte. Nesa temporalidade que mencionas hai

BERTA CÁCCAMO – MIQUEL MONT*

FRAGMENTO DE UNA CONVERSACIÓN

Miquel Mont: Una cosa que resulta interesante del ejercicio de hacer una exposición y que conlleva siempre unas contradicciones, es que el tiempo de una exposición es un tiempo concreto, acotado, en el que estás dentro de un contexto, con una economía y unas condiciones en las que has de escoger dentro de esos treinta años de trabajo; elegir entre las piezas que tienes disponibles, las que quieres, las que puedes, las que funcionan bien con el espacio y al mismo tiempo construir con todo ello una historia, una construcción, llamémosla narrativa, que sea coherente y que exprese aquello que quieres transmitir de tu manera de trabajar, de los temas que te interesan en este momento, en 2016, en que el museo te invita. De repente miras hacia atrás, y además hemos retomado la entrevista en el punto de partida de la exposición que hiciste en el Doble Espacio, que fue una intervención muy cañera y para ti fue muy importante. Me pregunto cómo ves ahora, veinte años después, el fruto de esa experiencia; cómo ves ahí una continuidad en actitudes y gestos, contradicciones, vías que has intentado, con las que has luchado, que has modificado, que han cambiado.

Berta Cáccamo: En términos generales vuelvo a notar, como ya notaba entonces, cuando hicimos la intervención del Doble Espacio, la dificultad en la integración del aparato institucional y el taller del artista. Siempre hay unas coordenadas institucionales que hacen que tu trabajo cambie y que tu trabajo se adapte. En esa temporalidad que mencionas hay diferentes niveles de lectura: el tiempo de realización de una obra, el tiempo de reflexión, el tiempo de contemplación y el hecho de enfrentarte a la realidad de mostrar tu trabajo con pintura seleccionando piezas y trabajos de casi treinta años. Por supuesto, una de las realidades que observamos, con David Barro, que es mi comisario, con el director del CGAC y del proyecto, Santiago Olmo, con colaboradores como tú o cómplices como Asunta Rodríguez, o con amigos como Juan de la Colina, es que cualquier exposición es posible. La obra existe en cantidad suficiente para que cualquier pequeña variación haga que sea una exposición diferente. Afortunadamente, coincidimos en que las mejores piezas son aquellas que dentro de mi modo de trabajar corresponden a una operación sintética, aquellas que por sí mismas ya hablan, se expresan, pero es verdad que en una exposición retrospectiva o de carácter retrospectivo, cualquier discurso se puede hilvanar, porque yo no dejo de imaginar que también podríamos haber pensado una exposición de obra sobre papel. Todo depende de la mirada, ¿tu pregunta inicial es qué ha cambiado desde entonces?

M.M.: No, mi pregunta no es tanto qué ha cambiado desde entonces, sino cómo te enfrentas ahora al reto de plantear una mirada retrospectiva, en este caso sobre treinta años de trabajo, en la cual se engloba esa experiencia de hace veinte años, cuando hiciste esa intervención en el Doble Espacio. Una exposición es siempre una ficción, es un discurso que elaboras en un espacio-tiempo con una serie de obras y que está confinado en el espacio de un museo, que ya es un espacio preservado fuera de la cotidianidad, por así decirlo, un espacio proclive a esas ficciones; en estos treinta años dichas ficciones que predominan hoy en el mundo del arte,

diferentes niveis de lectura: o tempo de realización dunha obra, o tempo de reflexión, o tempo de contemplación e o feito de enfrontarte á realidade de mostrar o teu traballo con pintura seleccionando pezas e traballos de case trinta anos. Por suposto, unha das realidades que observamos, con David Barro, que é o meu comisario, co director do CGAC e do proxecto, Santiago Olmo, con colaboradores coma ti ou cómplices como Asunta Rodríguez, ou con amigos como Juan do Outeiro, é que calquera exposición é posible. A obra existe en cantidade suficiente para que calquera pequena variación faga que sexa unha exposición diferente. Afortunadamente, coincidimos en que as mellores pezas son aquelas que dentro do meu modo de traballar corresponden a unha operación sintética, aquelas que por si mesmas xa falan, exprésanse, pero é verdade que nunha exposición retrospectiva ou de carácter retrospectivo, calquera discurso pódese ganduxar, porque eu non deixo de imaxinar que tamén poderíamos pensar unha exposición de obra sobre papel. Todo depende da mirada, a túa pregunta inicial é que cambiou desde entón?

M.M.: Non, a miña pregunta non é tanto que cambiou desde entón, senón como te enfrontas agora ao reto de expor unha mirada retrospectiva, neste caso sobre trinta anos de traballo, na cal se engloba esa experiencia de hai vinte anos, cando fixeches esa intervención no Dobre Espazo. Unha exposición é sempre unha ficción, é un discurso que elaboras nun espazo-tempo cunha serie de obras e que está confinado no espazo dun museo, que xa é un espazo preservado fóra da cotianidade, por así dicilo, un espazo proclive a esas ficcións; nestes trinta anos as ditas ficcións que predominan hoxe no mundo da arte, como a deconstrución colonial e a deconstrución de xénero, son diferentes das de hai vinte anos, das que falabamos entón nesta entrevista, a crítica institucional ou a estética relacional. Agora o presente remítenos a outras e iso sempre afecta. Un exemplo é que te preguntaches hai uns días por que non hai máis mulleres involucradas neste proxecto, e hai vinte anos talvez non expuxeses esa pregunta desa maneira. Hoxe en día esa reflexión converteuse en algo imprescindible politicamente. A túa condición de artista muller que accedeu a unha visibilidade no mundo da arte, algo que antes era pouco común para as mulleres, foi tamén un cambio importante. Coa túa xeración empezouse a aceptar con máis naturalidade. A situación cambiou e esa dimensión temporal de construír unha ficción, neste caso evidencia unha coherencia e un percorrido no espazo para que determinadas ideas emerxan xa nos cadros da serie *Sernam*, con esa continuidade dos xestos do teu traballo, que sempre foron moi medidos, moi contidos. Cando compartimos estudo en París a min impresionábame moito como te concentrabas dunha maneira case zen para facer o xesto xusto no momento xusto...

B.C.: Efectivamente, tiñamos varias preocupacións iniciais. Por unha banda, non crear un discurso retrospectivo, acabado, revisionista. Por outro, darlle un título a todo isto. Son cousas que se van decantando pola propia obra, na selección, por como o proxecto vai avanzando... as cousas vanse decantando e iso dáme tranquilidade. No que respecta ao título, *Expansión ensaio*, inicialmente preocupábame como título da exposición porque deixa de lado a afectividade, a mirada afectiva que ten a miña obra nalgún aspecto,



Berta Cáccamo: *Calzoa*, 1994.
© Berta Cáccamo, VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

como la deconstrucción colonial y la deconstrucción de género, son diferentes de las de hace veinte años, de las que hablábamos entonces en esta entrevista, la crítica institucional o la estética relacional. Ahora el presente nos remite a otras y eso siempre afecta. Un ejemplo es que te has preguntado hace unos días por qué no hay más mujeres involucradas en este proyecto, y hace veinte años tal vez no hubieses planteado esa pregunta de esa manera. Hoy en día esa reflexión se ha convertido en algo imprescindible políticamente. Tu condición de artista mujer que ha accedido a una visibilidad en el mundo del arte, algo que antes era poco común para las mujeres, ha sido también un cambio importante. Con tu generación se ha empezado a aceptar con más naturalidad. La situación ha cambiado y esa dimensión temporal de construir una ficción, en este caso evidencia una coherencia y un recorrido en el espacio para que determinadas ideas emerjan ya en los cuadros de la serie *Sernam*, con esa continuidad de los gestos de tu trabajo, que siempre han sido muy medidos, muy contenidos. Cuando compartimos estudio en París a mí me impresionaba mucho como te concentrabas de una manera casi zen para hacer el gesto justo en el momento justo...

B.C.: Efectivamente, teníamos varias preocupaciones iniciales. Por un lado, no crear un discurso retrospectivo, acabado, revisionista. Por otro, darle un título a todo esto. Son cosas que se van decantando por la propia obra, en la selección, por cómo el proyecto va avanzando... las cosas se van decantando y eso me da tranquilidad. En lo que respecta al título, *Expansión ensayo*, inicialmente me preocupaba como título de la exposición porque deja de lado la afectividad, la mirada afectiva que tiene mi obra en algún aspecto, una afectividad que está detrás del ejercicio lingüístico. El título *Expansión ensayo* está definido por dos sustantivos que modifican su

unha afectividade que está detrás do exercicio lingüístico. O título *Expansión ensaio* está definido por dous substantivos que modifican o seu significado dun cara a outro, creando un sentido polisémico, ensaio non concluído, proxecto en expansión ou ensaio en expansión. Tamén, dalgún modo, dan a clave do que é un traballo en proceso, que non ten que ver tanto coa arte procesual histórica senón coa expansión como proceso vital que se expresa a través da pintura, algo que realmente é unha das grandes gretas que existen entre a miña xeración e a xeración posterior: é menos racional que as experiencias conceptuais. Personalmente sintome debedora dunha xeración na cal a experiencia poética, a proxección persoal do individuo, é importante. Aínda que a partir duns anos esa revelación da persoa, esa expansión, esa proxección da persoa na arte, constitúe un perfil de artista que non interesa. Polo tanto, nesas dúas palabras, *expansión* e *ensaio*, está implícito un dos primeiros parámetros ou prioridades do meu traballo, que é o ensaio, a proba, o erro, nada é conclusivo, todo é un ensaio.

M.M.: Aquí o erro é importante.

B.C.: Si, é importante.

M.M.: E cando falas de afectividade, de afectos, poderías explicalo un pouco máis? Porque cando un ve a túa pintura ve unha economía de medios expresivos, unha gran contención do xesto, unha economía do xesto e unha paleta moi persoal. Existe unha relación cos soportes tamén moi singular, un tratamento da pintura coa liquidez, coas manchas. Creas un protocolo e desenvolves unha maneira de traballar que implica unha certa distancia, colocas e preparas todos os elementos cos que vas barallar, como intervén logo esa afectividade?

B.C.: É unha afectividade moi expresionista xa que establezo uns protocolos que no fondo son moi intuitivos. A experiencia dos anos que vivín en Francia foi extraordinariamente formativa, o coñecer a moitos artistas de primeira man, ao grupo BMPT, a Bernard Frize, a tradición da pintura racional da abstracción radical, é dicir a experiencia da pintura francesa a partir dos anos sesenta e setenta. Pero realmente eu teño unha afectividade expresionista, que ten máis que ver cos títulos, con utilizar a pintura como medio de expresión. Son pintora, pero podía ser perfectamente escritora, ou desenvolverme noutro campo. Se cadra é moi radical o que vou dicir: a min gústame moito a pintura, pero é un instrumento, un medio.

Santiago de Compostela, 2016

* En 1990 Berta Cáccamo compartiu estudio con varios artistas españois na periferia industrial de París, entre eles, Miquel Mont. Desde entón, ambos tiveron unha relación intelectual e profesional produto de compartir unha serie de actitudes singulares ao redor da pintura e as súas posibilidades expansivas. Miquel Mont foi o comisario da exposición *Verquidos*, que Berta Cáccamo realizou na Casa da Parra, e nesta ocasión, foi convidado pola artista a crear un traballo plástico, así como a continuar unha conversación, que comezou en 1997 e que será publicada integramente no catálogo *Berta Cáccamo. Expansión ensaio*.

significado de uno hacia otro, creando un sentido polisémico, ensayo no concluído, proxecto en expansión o ensayo en expansión. Tamén, de algún modo, dan la clave de lo que es un trabajo en proceso, que no tiene que ver tanto con el arte procesual histórico sino con la expansión como proceso vital que se expresa a través de la pintura, algo que realmente es una de las grandes grietas que existen entre mi generación y la generación posterior: es menos racional que las experiencias conceptuales. Personalmente me siento deudora de una generación en la cual la experiencia poética, la proyección personal del individuo, es importante. Aunque a partir de unos años esa revelación de la persona, esa expansión, esa proyección de la persona en el arte, constituye un perfil de artista que no interesa. Por lo tanto, en esas dos palabras, *expansión* y *ensaio*, está implícito uno de los primeros parámetros o prioridades de mi trabajo, que es el ensayo, la prueba, el error, nada es conclusivo, todo es un ensayo.

M.M.: Aquí el error es importante.

B.C.: Sí, es importante.

M.M.: Y cuando hablas de afectividad, de afectos, ¿podrías explicarlo un poco más? Porque cuando uno ve tu pintura ve una economía de medios expresivos, una gran contención del gesto, una economía del gesto y una paleta muy personal. Existe una relación con los soportes también muy singular, un tratamiento de la pintura con la liquidez, con las manchas. Creas un protocolo y desarrollas una manera de trabajar que implica una cierta distancia, colocas y preparas todos los elementos con los que vas a barajar, ¿cómo interviene luego esa afectividad?

B.C.: Es una afectividad muy expresionista ya que establezco unos protocolos que en el fondo son muy intuitivos. La experiencia de los años que he vivido en Francia fue extraordinariamente formativa, el conocer a muchos artistas de primera mano, al grupo BMPT, a Bernard Frize, la tradición de la pintura racional de la abstracción radical, es decir la experiencia de la pintura francesa a partir de los años sesenta y setenta. Pero realmente yo tengo una afectividad expresionista, que tiene más que ver con los títulos, con utilizar la pintura como medio de expresión. Soy pintora, pero podía haber sido perfectamente escritora, o haberme desarrollado en otro campo. A lo mejor es muy radical lo que voy a decir: a mí me gusta mucho la pintura, pero es un instrumento, un medio.

Santiago de Compostela, 2016

* En 1990 Berta Cáccamo compartió estudio con varios artistas españoles en la periferia industrial de París, entre ellos, Miquel Mont. Desde entonces, ambos han tenido una relación intelectual y profesional producto de compartir una serie de actitudes singulares en torno a la pintura y sus posibilidades expansivas. Miquel Mont fue el comisario de la exposición *Verquidos*, que Berta Cáccamo realizó en Casa da Parra, y en esta ocasión, ha sido invitado por la artista a crear un trabajo plástico, así como a continuar una conversación comenzada en 1997 que será publicada integramente en el catálogo *Berta Cáccamo. Expansión ensaio*.

Berta Cáccamo

expansion essay

Showing an artistic calling from an early age, Berta Cáccamo (Vigo, Spain, 1963) grew up in a universe linked to creation. Her family setting—full of poets, writers and intellectuals—allowed culture to form a natural part of her life, listening in to conversations on painting or literature, grasping the possibilities of a library and the importance of observing. Hence the title of the exhibition speaks of ‘expansion,’ as the work is, at the same time, both a life project and ‘essay’ project, as it is written in the present continuous and etched in the memory as essential material.

Berta Cáccamo is a learned, demanding and reflexive painter, capable of distilling influences from far off in time, from Cimabue to Morris Louis, from Giotto to Kounellis, from the landscape of the Os Ancares mountains to ‘radical painting,’ from Celtic symbolism to the imaginary capabilities of maps, from the painting of Gordillo, Tàpies and Miró to the expended field of Katharina Grosse’s painting. As an artist, she has always been open to debate, principally with herself and with her work, with the problems of art, with her images. This explains why her work is based on a continual process of decision making. Unhurried. Her painting is contextualised in history and is the result of a reiterated attempt to squeeze the maximum possibilities from the pictorial space and of a premeditated distancing from the representation of reality in order to seek plastic values leading to what we call abstraction. Because arriving at abstraction is not programmed: it is a consequence. Just like painting, which is not a technique but a tradition. The same could also be said of Berta Cáccamo’s work, linked closely to that which is experienced, to the affective, and with a fundamental purpose, irrespective of it being undeniable that behind it all there is a linguistic exercise, a command of the pictorial process and of the comings and goings of its history.

Berta Cáccamo is an artist of her time, capable of allowing herself to be enticed by her teachers, travelling companions, artists she discovers in exhibitions and other experiences, in order to, at the same time, distil everything into work that is highly personal, recognisable and unique. It is worthwhile stressing this. Naturally, the images of her memory are always present, as since childhood she has had a special memory of the act of travelling, as if everything formed part of an initiatory journey, from a film to a conversation.

Her early years were times of discoveries, with Galicia and its landscapes. But also of the books in her father’s library, that intimate, evocative, interior world. Her first paintings took shape very early, when she was barely seven. Also her first clay sculptures. It was her brother Pepe who encouraged her to draw and write stories, which he would then type out for her. That creative atmosphere, that setting which was fortunately rich, thanks to a family saga committed to culture, ideologically anti-Francoist and active in its eagerness to enrich the Galician differential element, would mark out a path which, to a certain degree, seemed preordained. There was, therefore, no approach or positioning with regard to painting, since that impetus was effectively assumed in a gradual, natural manner. Which also explains why, when considering this exhibition, the individual projection of poetic experience has been taken more into account than the retrospective sequence of a series of works consecutive over time; more the revelation of the non-conclusive than the absolute truth of a narrative.

The history of painting itself reveals clues to help us understand Berta Cáccamo’s career. We could ponder on when abstract painting went too far, on so many artists who tested an ultimate painting, from Malevich to Marcia Hafif, from Rodchenko to Günter Umberg, from Blinky Palermo to the zero point of a painting which should be demystified in the experiences of the BMPT group of Buren, Mosset, Parmentier and Toroni. These paintings, such as the famous composition by John Cage, are not completely silent. I understand that even though Berta Cáccamo’s painting conceals nods to the entire history of Art, from the Italian Trecento to abstract Expressionism, it must be contextualised, above all, on the basis of that abstract painting that emerged after abstract painting itself, when modern art as a crisis passed onto the crisis of modern art. Nonetheless, if for artists such as Parmentier, painting was meant to be a vestige free of mystery, inexpressive, for Berta Cáccamo, this mystery is essential insofar as it originates from a more affective relationship with the work, from an assumption of life experience in the process of painting, as can be noted in the poetry of some of her titles, in the fundamental relationship established with drawing, and in the naturalness with which the stain and the accident are assumed.

In any case, when examining some of the keys to Berta Cáccamo’s work, I cannot help thinking of Marcia Hafif, for whom the meaning of monochromatic painting is intimately associated with the act and the action of painting, attaching importance to the medium, to the brushes, to the ink, to the path of the hand. Painting is thought of and manifested more as a transition than as a representation, which explains why Berta Cáccamo welcomes the error, the test and the essay. That is why she attaches great importance to the medium at the same time as she assumes the intuitive and the affective as an inheritance from expressionism. And for these reasons, that carefully considered painting takes on a magical dimension. A sense which can be extrapolated to the aims of this exhibition: even though the retrospective nature of the selection is evident, it is not a case of a typical retrospective, once it is offered disordered in times, formats and styles with a view to showcasing the present continuous of her

painting, the circular nature of her obsessions, the insistence on her motifs and the coexistence of the conceptual and the affective. Also because it ceases to be a space for randomness, for serendipitous construction, and for the reconstruction of past images. If abstract painting has manufactured itself and has been capable of constructing itself on the basis of its own phenomenological reality, Berta Cáccamo's artistic career too, and in complicity with both trends, this show is configured adhering to these very premises.

Berta Cáccamo. Expansion Essay is born out of works from the end of the 1980s, such as *Talismanta* and *Triple recorrido*. These initial works are pieces that possess a centre, which obey a motif and retain a magical sense. Works which may be as close to the Romanesque style as they are to the geometric structures of the Arab world; as close to the prehistoric world as to Graeco-Latin cultures. Her painting from the nineteen eighties emerged as the graphic form of an unknown language, like the calligraphy of another world. Doubtless the results of her own particular way of approaching the history of art obliquely and transversally, addressing a more open, multidisciplinary, intellectual process. Also owing to that fluid relationship between painting and drawing, which assumes a fundamental role. If the painting of the period was characterised by being energetic and neo-expressionist, Berta Cáccamo distanced herself to work with the signal and the symbolic, which would gradually run out of steam giving way to purely plastic values. These initial works are dense and mysterious, features which we can also discern in the sequence of her *Sernam* series, from 1990, which introduced a new pathway of chromatic restraint and paradoxical boldness, the fruit of a monumentality which in many cases was ethereal. From that point on, Berta Cáccamo's painting would function as testimony of that which is secret. In some works, black forms would predominate and in others it would be white on white, but in both cases, the path would be the same: a synthetic determination, a journey towards the silence of poetry, a pathway towards the abyss and the abyssal. From then on her painting would be the footprint of a loss, a material fragment of memory. This can also be observed in their titles: *Material memoria*, *Campo de Marte*, *Carta dun mar negro...* The emergence of the indelible; the mystery of painting; the inexpressible nature of existence. The sign decayed into a fluid, magmatic and enigmatic, monochromatic form. Berta Cáccamo's painting became increasingly cyphered and it adopted a process of repression with regard to colour, renouncing the simplicity and spectacle of destruction or the evident. In return, she proposed the intimate, the interior journey, a silent painting. With the strange and the poetic encrypting time. With the passing of the nineteen nineties, the presence of drawing diminished and painting acquired a more central role than the one it had as mere ambiance in some earlier pieces. From the precision of the drawing, she moved on to poetic concretion, to painting as sediment. First it would be stains in works such as *Absu*, *Maladie imaginaire* and *Provenienza ignota* to later to reach the visceral level of the gesture in *Horas felices*, by the middle of the decade.

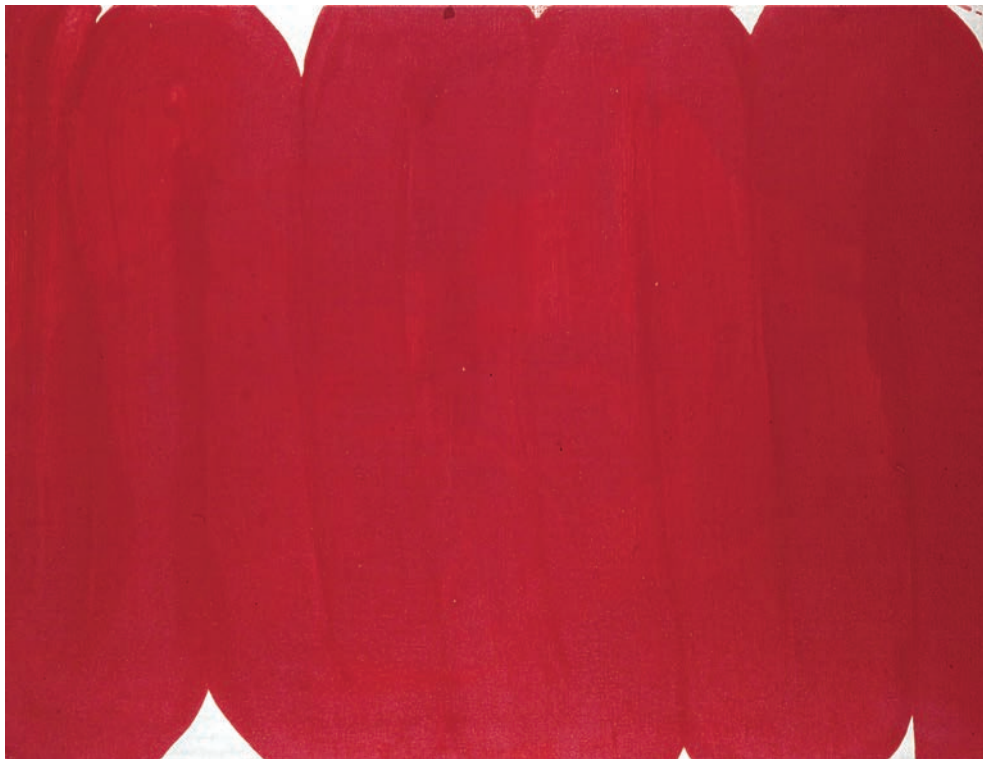
At that point, Berta Cáccamo's works embraced the sense of loss referred to by Georges Didi-Huberman when pointing out that 'the

modality of the visible becomes inescapable—that is, condemned to a matter of *being*—when seeing is feeling that something ineluctably escapes us: in other words, when seeing is losing'¹. For Berta Cáccamo, everything forms part of something, and no reality, no motif, functions in isolation. Nonetheless, her forms appear to progress towards their extinction. We could consider Kounellis, an artist in whom Berta Cáccamo showed interest in the form of elective affinity and who also approached the notion of ultimate painting. His white canvases were literally crucified onto the wall. Kounellis painting is pure intuition, constructed from the break-down of all reference. It easy to sense his perspective is some of Berta's works from the nineteen nineties. Because, as Teresa Blanch would point out, 'all of Berta Cáccamo's painting seems to be committed to extracting pathways from the vertigo of the abyss'².

In the nineteen nineties, the spatial depth of her work would be tempered and subdued. Berta Cáccamo does not seek perfection and the debate is not a question of success and failures; quite the contrary, it is expansion and essay, it is about recommencing and transforming, doing and undoing, of examining that which is latent. Everything emerges and is contained at the same time. The duration of our journey through her work depends on our capacity to reframe the margins, to experience the possibilities of those limits. Because there is always more space than we manage to cover. The very act of playing with the memory of that which is experienced means that the space never becomes definitive. Thus, the vacuum in works such as *Los años circulares*, *Chemin de fer*, *Material memoria*, *Strange Cargo*, *Provenienza ignota*, *Maladie imaginaire* and *Calzoa* is a sort of encouragement, but at the same time a fissure. Even the white ceases to be projected as a neutral, inert space, to be assumed as material, as energy, as a scenario. It is as if they were forged in an infinite tension, impossible to retain. That is why they possess the concise register of the poem and, as a whole, operate as a full discourse, as if they all formed part of the same book.

Particularly worthy of note among her works from the nineteen nineties are those from her *Horas felices* series, which obey a tense, fluid search for painting. Berta Cáccamo ceased to work painting, even though she enjoyed a prior methodology. Her interest in researching the process of painting led her to control her relationship with the medium very directly, making movements of great simplicity which would develop into what could be described as intestines of colours, diluted by spreading the paint. The result is a type of surface painting, with an unfinished appearance, where the pigment forges a path to a point at which it forces us to dislocate the origin of the gestures. The viscosity of these pictures could link up with pictorial universes such as that of Bernard Frize, transporting us to the very origins of painting, or to Francis Bacon's aim that his paintings should project the feeling that a snail had slid over them leaving a trail of slime.

Berta Cáccamo remains faithful to painting, but she is not unfamiliar with the current debates, which in the Spain of the nineteen-nineties focused on the spatial and on the need to adapt one's work to one's



Berta Cáccamo: *Horas felices 4*, 1996. Colección Galería Trinta.
© Berta Cáccamo, VEGAP, Santiago de Compostela, 2016.

setting, an interest which developed into series of works capable of linking architecture to her proposals. It was at this juncture when space was consolidated as a global nexus for definitively shattering the concrete definition of painting or sculpture. The euphoric triumph of painting of the nineteen eighties now embraced the world of the installation and the architectural, transforming setting into content and giving free rein to what would be called expanded painting, with paradigmatic proposals, such as those of Jessica Stockholder. This challenge to the limits, already theorised since the nineteen seventies by artists such as Donald Judd or Ad Reinhardt, meant that painting would retreat to assume its delicate contemporaneity as a hegemonic discipline, but also that it would move, in many cases, beyond or subsequent to painting, distanced from genre-derived styles and problems and assuming the by-products of conceptual art. Thus there would be more than one infringement of its purity, a sort of hybridisation which would be formulated as 'expanded field,' and which, in Berta Cáccamo, would have an indisputable point of inflection: her intervention for the Double Space in the CGAC in 1997. The artist decided to embrace an element from Siza's architecture, the walkway which crossed the space in question, to transform that architectural reality into a pictorial exercise. The colour blue and the construction of a further two walkways of the same pictorial-architectural nature assumed the place as fiction, recasting the space. Colour thus lends body to painting and plays the role of drawing, of perspective, of shade, of volume. In other words, the material takes precedence over the architecture. The architectural space supports painting like the wall the picture, and the work showcased the complex relationship between the illusionist space of painting and the physical presence of sculpture. The action is not so different from that proposed by El Lissitzky in his *Proun Room*, giving rise to the passage from the two dimensions of painting to

the three of real space, plus the inclusion of time, or, in other words, the protagonism of the spectator who can be integrated into the work. It is painting as a reality which allows habitation, but which allows us to continue speaking of everything we consider to be painting: space, colour, rhythm, composition, etc.

At the end of the nineteen-nineties Berta Cáccamo replaced the stain with strokes which crossed the canvas, configuring intimate and essential compositions. In line historically with the neo-reductionist painting of the French *Supports-Surfaces* group, the colour field painting of the expressionist Barnett Newman and, in general, with the metalinguistic condition of the history of painting, rather Berta Cáccamo seeks geometry and the sense of series. Thus, she progresses in her manner of tensioning the visible with that which remains outside the field, something which acquires even more importance in the series titled *Verquidos*.

Berta Cáccamo's painting has always focused on vision, on perspective, on how an image or even an architectural space is defined from the pictorial. We could say that Berta Cáccamo is not concerned about where to position her painting within the context of the history of art, rather about what type of image painting is. The *Verquidos* series is an even more emphatic example of all this. On the one hand, the pure action of pouring, that disproportionate gesture which almost immediately brings to mind figures from *action painting*, such as Pollock and his *dripping*, but also artists such as Morris Louis, a paradigm when studying the direct action of paint on canvas. On the other hand, the *verquidos* paintings, which she would subsequently modify, and which link up with the ironic split with the ideal of purity that came about in postmodern culture, manipulating the image like that sort of palimpsest

that Sigmar Polke's painting could be, invoking the secret and that which is not visible. If to these two types of *verquidos*, we add a third option, wherein the artist waits for the stain to dry before painting over it with a brush, representing painting itself on the basis of a gesture that is premeditated, measured and reproduced in various layers, then to the act of painting we will be adding the standpoint and attitude of the artist, who reflects on and conceptualises painting in order to, in some way, transform the abstract into the figurative. In other words, it would be something akin to attempting to paint painting, although that which is hidden, that which is concealed by the process, is also fundamental.

This action—which is highly conscious and concerned with showcasing the processes of painting, but also its artificiality and self-referential condition—leads us directly to the trailblazing stance of Roy Lichtenstein with his sweeping brush strokes, which transcended the metonymical association between gesture, hand and artist to manifest itself as pure image, as representations of themselves. Thus, the gesture was implemented directly on a small scale, photographed and subsequently enlarged, drawn and painted, so that “all the spontaneity associated with it is subverted in an indirect, cold and calculated process of slow, fine brush strokes, which can also be equated with the representation of any other object. From this we can deduce, and this is no small matter, that the strong brush strokes in Lichtenstein are no longer abstract and can be equated with any other figurative motif, be they explosions, faces, still lifes or the reverse side of a painting”³. Along the same lines, Berta Cáccamo places herself in a highly analytical position, of investigating new possibilities for her work and painting, as in recent years when she has been using industrial colours alien to the tradition in painting.

This attitude, which is somewhat iconoclastic with the history of painting, may position Berta Cáccamo close to artists from the field of *radical painting*, such as Stephan Baumkötter, the author of a type of painting which is not yet recognisable but barely liveable, with drawings that liberate us from the identification of vision to impose on us that which is unsayable from poetry. After all, poetry is a key aspect in Berta Cáccamo's pictorial syntax. Because, as José Ángel Valente asserted, the memory opens up *luminous corridors of shadow* for us and silence is the primordial memory. This is about invoking the memory of shapes, of entering into the subject matter. This is already evident in pictures such as *Catro sacos*, comprising a series of duffel bags with their respective straps. Painting makes this monumental crudeness lyrical; in other words, it is capable of tempering its force, like that of the *verquidos*. Painting, the subject matter, has been internalised before this is manifested in the picture. The consequence of what we are talking about is a type of painting as a prior, internal process, a sort of respiration or latency, which finally surfaces, or emerges from the surface itself. A type of painting which anticipates perception.

Berta Cáccamo's painting constitutes a place in its own right. In many cases it is the image of a rumour, painting reduced to a

footprint. Everything is the product of a perspective that is a restless, reflexive perspective, but at the time emotional, close and affective. Expansion and essay.

David Barro

- 1 Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1992.
- 2 Teresa Blanch, 'Berta Cáccamo. Condensaciones de un universo turbulento,' ARCO 94, Galería Trinta, Santiago de Compostela, 1994.
- 3 David Barro & Álvaro Negro, *Sky Shout. La pintura después de la pintura*, Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 2005.

BERTA CÁCCAMO – MIQUEL MONT*

EXCERPT FROM A CONVERSATION

Miquel Mont: One interesting thing about the process of presenting an exhibition, and one that always carries some contradictions, is that the duration of the exhibition is finite, limited, where you are within a context, with a budget and conditions in which you have to choose from those thirty years of work, choosing from the pieces that are available to you, the ones you want to get, the ones you can get, the ones that work well within the space while at the same time building with all this a story, a construct, call it narrative, that is coherent and expresses what you want to convey about your process, regarding the subjects that interest you at this time, in 2016, when the Museum invites you. Suddenly you look back; and we have also resumed the interview at the starting point of the exhibition you did in the CGAC's exhibition room known as Double Space, which was a very hot intervention and very important for you. I wonder how you see now, twenty years later, the fruit of that experience; what continuity do you see in terms of attitudes and gestures, contradictions, pathways that you have tried, that you've struggled with, that you have modified, that have changed.

Berta Cáccamo: In general terms I once again notice, as I already noticed then, when we did the Doble Espacio intervention, the difficulty of integrating the institutional apparatus and the artist's studio. There are always some institutional guidelines that make your work change and adapt. In that temporality that you mention there are different reading levels: the time it takes to finish a work, the time for reflection, the time for contemplating and facing the fact that you will show your work with painting by selecting pieces that are almost thirty years old. Of course, one of the realities that we observe—with David Barro, who is my curator, with the director of the CGAC and the project, Santiago Olmo, with partners such as you or accomplices like Asunta Rodríguez, or with friends like Juan de la Colina—, is that any exhibition is possible. There is a sufficient amount of work so that any small variation can make it a different exhibition. Fortunately, we agree that the best pieces are those that, within my process, correspond to a synthetic transaction, those that speak for themselves, express themselves. Though it is true that in a retrospective exhibition or of a retrospective nature, you can stitch together any narrative, because I still imagine that we could also have shown an exhibition of works on paper. It all depends on the approach. Is your initial question what has changed since then?

M.M.: No. My question is not so much what has changed since then, but how do you now face the challenge of a retrospective look—in this case about thirty years of work—which encompasses that experience twenty years back, when you did that intervention in CGAC's Double Space. An exhibition is always a fiction, a narrative woven within a spacetime with a series of pieces and is confined to a museum space, which is already a reserved space, out of everyday life, so to speak, a space prone to such fictions; in these thirty years the fictions that dominate the art world of today, such as colonial deconstruction and the deconstruction of gender, are different from those of twenty years ago: the institutional critique or the relational aesthetics, which we then discussed in this interview. The present now directs us to others, and that always has an effect. An example: you asked yourself a few days ago why there aren't more women involved in this project, and perhaps twenty years ago you wouldn't have asked that question in such a way. These days this consideration has become politically indispensable. Your status as a female artist who has achieved visibility in the world of art, something that was uncommon for women, has also been a major change. With your generation it has begun to be more naturally accepted. The situation has changed and that temporal dimension of building a fiction is evidence in this case of consistence and a trajectory through space, so that certain ideas emerge in the *Sernam* series of paintings, with the continuity exhibited by the gestures in your work, which always have been very measured, very contained. When we shared a studio in Paris I was very impressed by how you would concentrate in an almost Zen-like manner to make the right gesture at the right time...

B.C.: Indeed, we had several initial concerns. On the one hand, not creating a retrospective, finished, revisionist narrative. On the other hand, giving a title to all this. These are things that are favoured by the work itself, in the selection process, as the project advances... things are favoured and that relieves me. In regards to the title, *Expansion Essay* worried me initially as the title of the exhibition because it leaves affectivity aside, the emotional gaze that my work has in some aspect, the affectivity that is behind the linguistic exercise. The title *Expansion Essay* is defined by two nouns that modify each other's meaning, creating a polysemic sense, unfinished essay, expanding project or expanding essay. Also, somehow, they provide the key of what is a work in process, that it doesn't have as much to do with process art as we know it but with the expansion as a vital process expressed through painting, something that really is one of the biggest gaps between my generation and the following: it's less rational than conceptual experiences. I am personally indebted to a generation in which the poetic experience, the personal projection of the individual, is important. Although in a few years that revelation of the person, that expansion, that projection of the person in art, becomes a profile of the artist that holds no interest. Therefore, those two words, *expansion* and *essay*, imply one of the first parameters or priorities of my work, which is the tentative, the test, the mistake, nothing is finished, everything is tentative, an essay.

M.M.: Here the mistake is important.

B.C.: Yes, it is important.



Berta Cáccamo: *Verquido no. 23*, 2007. Colección Deputación da Coruña.
© Berta Cáccamo, VEGAP, Santiago de Compostela, 2016

M.M.: And when you speak of affectivity, of affection, could you explain that a bit more? Because when looking at your paintings one sees an economy of expressive means, a notable restraint in gesture, an economy of gesture and a very personal palette. There is also a very unique relationship with the format, a treatment of the painting with liquidity, with the blemishes. You create a protocol and develop a process that involves a certain distance, you place and prepare all the elements that you are going to manage. If so, how then does affectivity intervene?

B.C.: It is very expressionistic affectivity, since I establish protocols that, at their core, are very intuitive. The experience of the years I lived in France was extraordinarily formative, as I met many artists first hand: the BMPT group, Bernard Frize, the rational painting of radical abstraction tradition—basically, the French painting experience of the sixties and seventies. But I really have an expressionist affectivity, which has more to do with titles, with using the painting as a means of expression. I am a painter, but I could easily have been writer, or developed in another field. Perhaps this is a rather radical thing to say: I like painting very much, but it is an instrument, a medium.

Santiago de Compostela, 2016

* In 1990, Berta Cáccamo shared a studio in Paris' industrial outskirts with several Spanish artists, among them Miquel Mont. Since then, both have held an intellectual and professional relationship resulting from the sharing of a series of unique attitudes to painting and to its expansive possibilities. Miquel Mont curated the exhibition *Verquidos* by Berta Cáccamo at Casa da Parra, and on this occasion the artist has invited him to create a work of art as well as to continue the conversation that began in 1997 and which will be published in full in the catalogue *Berta Cáccamo. Expansión ensaio*.

XUNTA DE GALICIA
Presidente da Xunta de Galicia
Alberto Núñez Feijóo

Conselleiro de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria
Román Rodríguez González

Secretario xeral técnico
Jesús Oitavén Barcala

Secretario xeral de Cultura
Anxo M. Lorenzo Suárez

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
Director
Santiago Olmo

Xerente
Pepa Fuentes García

EXPOSICIÓN
Dirección do proxecto
Santiago Olmo

Comisariado
David Barro

Coordinación
Christina Ferreira

Rexistro
Teresa Jácome

Traducións
Jesús Riveiro, Estrela Seivane, David Smith, Interlingua traducións S. L.

Montaxe
Carlos Fernández, David Garabal (CGAC)

Deseño
Cecilia Labella

Co apoio de:



CGAC

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
Ramón del Valle Inclán 2
15703 Santiago de Compostela
cgac@xunta.gal / www.cgac.xunta.gal
aberto de martes a domingo
de 11 a 20 h [luns pechado]

