



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

MAESTRÍA EN ARTES VISUALES

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

LA MEMORIA TRANSPARENTE

**“Materiales y soportes transparentes, su uso en la pintura y su relación con
la memoria”**

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRA EN ARTES VISUALES

P R E S E N T A :

ELIA RUTH CASTELLANOS MALDONADO

TUTOR: DR. DARÍO ALBERTO MELÉNDEZ MANZANO (FAD)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:

DRA. MARÍA DEL CARMEN LOURDES LÓPEZ RODRÍGUEZ (FAD)

DRA. ELIZABETH FUENTES ROJAS (FAD)

DR. DARÍO ALBERTO MELÉNDEZ MANZANO (FAD)

DR. RUBÉN MAYA MORENO (FAD)

MTRO. LUIS ARGUDÍN ALCERRECA (FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, ENERO, 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

LA MEMORIA TRANSPARENTE: OBRA PICTÓRICA

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	2
ANTECEDENTES.....	6
CAP I. MEMORIA Y TRANSPARENCIA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.....	14
1.1 Las capas de la cebolla.....	16
1.2 La caja de los recuerdos.....	18
1.3 Objeto perdido y objeto encontrado.....	21
CAP II. LA TRANSPARENCIA DE LA MEMORIA en los enfoques de Gadamer, Lotman y Wolff.....	23
2.1 El cristal de los recuerdos (Gadamer). El creador y el espectador.....	26
2.2. El <i>ensemble</i> del pasado-presente en la memoria (Lotman). La obra.....	30
2.3 Sobre el olvido (Wolff).....	33
CAP III. DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA Y VICEVERSA.....	38
3.1 Memoria (Desde la psicología).....	39
3.2 Transparencia (Desde la física óptica).....	45
CAP IV. ARTISTAS Y MATERIALES.	
EJEMPLOS VISUALES.....	47
4.1 Artistas que han usado la transparencia o la memoria. Otros, las cajas.	
4.1.1 Los Transparentes.....	48
4.1.2 Los Memoriosos.....	53
4.1.3 Los Encajados.....	56
4.2 Mi obra: el resultado de la unión memoria-transparencia	
4.2.1 Reseña.....	58
4.2.2 Obra.....	65
Sobre la obra, a manera de reflexión personal.....	78
CONCLUSIONES.....	79
FUENTES DE CONSULTA.....	85
ANEXO: Sobre los medios y los soportes transparentes	
Técnica.....	87
Soportes.....	87
Materiales de pintura.....	88

INTRODUCCIÓN

Lo transparente es un término que se ha utilizado en los discursos tanto académicos como políticos en las últimas décadas, se cualifica junto con lo frágil, lo sutil o lo inaprensible, así como con el libre acceso a la información, una forma de acceder a un conocimiento. Lo encontramos en estado sólido, líquido o gaseoso; delimita un espacio o un tiempo, marca una barrera casi invisible entre lo que hay detrás y delante de sí, y puede producir una sensación de protección o aislamiento, de poder mirar sin peligrar. Sin embargo, reza la ley de Campoamor que todo depende del cristal con que se mire¹, el cristal, y por tanto, lo transparente, tiene la función de dejar ver pero, dependiendo de su naturaleza física, la realidad se puede percibir de manera alterada. En el acto de observar a través de un vidrio, por ejemplo, siempre se establecerá una modificación en la relación entre el que mira, la transparencia y lo observado. Lo que se mira es real, pero no precisamente fiel.

La transparencia cobra un carácter ambiguo: ella participa en un juego en el que intervienen luces y penumbras, habla de lo tangible y lo intangible, de la verdad y el engaño, y a su vez remite a características de la sociedad actual, época de apariencias, de “libre” comunicación que en realidad es una información matizada. En el plano pictórico, esta idea se ha desarrollado a veces como veladura, tal como se ha trabajado desde los artistas del temple, otras representando objetos traslúcidos, como en el caso de las ventanas de Bonnard, pero se ha empleado poco como material sobre el cual aplicar pintura, aunque sí se cuentan ejemplos como Duchamp y Beuys. La transparencia puede enriquecer u ofrecer otro camino al lenguaje pictórico utilizada como soporte y como una forma de delimitar y establecer un juego con el espacio.

En este proyecto se trabajó con materiales transparentes y opacos, de manera que se alternó con estas dos cualidades visuales y los planos espaciales. Los aspectos a considerar fueron materiales como acetatos, acrílicos, vidrio, plásticos y objetos transparentes; se consideró también la distribución para

¹ Poema de Ramón de Campoamor: “Y es que en el mundo traidor/nada hay verdad ni mentira:/todo es según el color/del cristal con que se mira.”

conformar la obra y modificar el espacio plástico; otro aspecto importante fue la consideración de conceptos como la transparencia, la opacidad, el velado, junto con sus connotaciones, como la transparencia del discurso y de la información, la develación, la iluminación, etc.; y por supuesto, importante fue entender la modificación de la apreciación visual, por ser en este campo donde todo se resuelve al detonar asociaciones mnemotécnicas.

La investigación giró en torno a la transparencia y su relación con la memoria, abordándola desde tres aspectos:

a) Filosófico al cuestionarse sobre el origen de este fenómeno mental, cómo influye en lo que somos, su relación con “el otro”, nuestra proyección hacia el futuro, y por qué la memoria es como un velo que muestra y oculta.

b) Sociológico, en cuanto hablamos de memoria colectiva, cómo nos “conectamos” en sociedad por su mediación, y cómo interpretamos nuestro pasado glorioso o abatido a través de maneras de ver.

c) Psicológico, por medio de velos que, aplicados a los recuerdos, a los sueños y a la vida actual se logra una interpretación de lo que somos, cómo somos, y en este punto, entender lo importante que es tanto recordar como olvidar.

Así, la transparencia sirve para reflexionar sobre diversos temas relacionados con ella: materialmente, puede conformarse como una mediadora que mitiga, protege y matiza. En este caso, lo transparente de determinados soportes, materiales pictóricos y sus cualidades, encontrará un vínculo con la memoria en la obra misma a través de los mismos materiales empleados, de fotografías familiares y de objetos guardados, cristalizados, todo esto interpretado en el presente.

Este trabajo tiene como objetivo principal investigar y reflexionar sobre el uso de la transparencia y su relación con la memoria en la obra plástica personal, partiendo de la idea de la transparencia misma: ¿Qué es? ¿Cuáles son sus características? ¿Cómo funciona? ¿De qué forma puede enriquecer el lenguaje plástico al emplear materiales transparentes que se pueden usar para pintar, o bien, como soportes pictóricos? También se consideró la forma en cómo se modifica el discurso de la obra, dependiendo del material utilizado y del empleo del

espacio, teniéndolo en cuenta entre un plano y otro. Así mismo, se buscó la reflexión sobre el trabajo creado, se intentó problematizar transparencia y memoria realizando obra con diversos materiales (en específico, placas de acrílico y vidrio), e intervenirlos con técnicas pictóricas, jugando con el espacio de la obra. Por último, se buscó experimentar con la diafanidad que permite colocar diferentes planos uno sobre otro, abatirlos, construir espacios cerrados, desplazarlos e incluir objetos que se relacionen directamente con recuerdos personales.

Al partir de una poética, poco a poco el trabajo se estableció en relación con otros autores, siguió con un breve estudio de la transparencia desde la física óptica y la memoria desde la psicología, para culminar con la obra plástica realizada.

En el capítulo I, *Memoria y transparencia en el arte contemporáneo*, se equiparan los conceptos de transparencia y memoria para ligarlos con problemas contemporáneos. La comparación con las capas de una cebolla resguardando un bulbo es, en este caso, la memoria que actúa de esta forma, velándose y develándose, guardando una relación estrecha con la caja que deriva en la preservación del recuerdo y en la interpretación artística que se puede hacer de ella al representar o recolectar objetos, objetos perdidos y objetos encontrados.

En el siguiente capítulo, *La transparencia de la memoria en los enfoques de Gadamer, Lotman y Wolff*, se intenta dar una visión a partir de la hermenéutica sobre la interpretación del pasado y la memoria en la obra personal. Gadamer ayuda a comprender la tradición, la creación y la interpretación en ojos del artista y del espectador. Lotman, por su parte, apoya la idea de que las obras o creaciones son un *ensemble* entre pasado y presente que encierra sólo una parte de la memoria, pero que detona en el espectador sus propios recuerdos y asociaciones con el pasado y con su presente, y ella (la obra) guarda relaciones con su contexto, con el contexto del espectador y con otras obras. Wolff, por último, marca la importancia de lo que se recuerda y lo que se olvida, ambas como elementos importantes en la construcción de la memoria.

El capítulo III, *De la teoría a la práctica y viceversa*, tiene la pretensión de analizar brevemente los términos de la Memoria y la Transparencia, la primera desde la psicología, en especial la psicología del arte, al tomar como referencia algunas ideas de Rudolph Arnheim, y la segunda desde la física óptica, al tener como apoyo un estudio del argentino Jose Luís Cavaiano, y establecer de esta manera una relación con algunas obras plásticas.

Por último, en el capítulo final que se titula *Artistas y materiales transparentes*, se presentan ejemplos de artistas contemporáneos que han trabajado, ya sea la transparencia o la memoria, e incluso, la idea de la caja para culminar con la explicación y fotografías de la obra personal.

ANTECEDENTES

La transparencia es un problema que se ha planteado desde hace muchos siglos en la pintura, no solamente con el uso de veladuras o aguadas, o con el juego de la luz y los vidrios coloreados, como en la elaboración de vitrales, sino también como un problema conceptual. A partir de las vanguardias artísticas, el arte sufre un cambio y abre las puertas a nuevos discursos, nuevos códigos y nuevos materiales, incluyendo la condición transparente para la creación, y por lo mismo, se citarán obras de algunos artistas que trabajaron con ella en el siglo XX y XXI.

Las *Escaleras de la Glashaus* de Bruno Taut (Fig. 1) en la exposición de la Deutscher Werdbund, en Colonia, Alemania, son un ejemplo de la condición lumínica como co-creadora de la obra misma. Este espacio enmarcado por vidrio y una estructura de metal permite el paso de la luz al interior y juega con los objetos traslúcidos y opacos para la modificación de su ambiente.

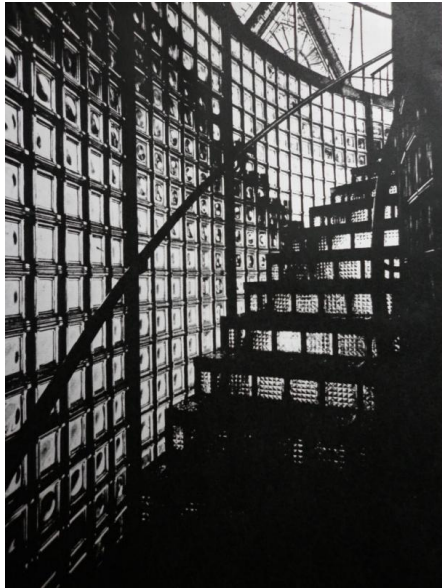


Fig. 1 Bruno Taut.
Escaleras de la Glashaus,
exposición de la Deutscher Werdbund, 1914.

El Gran Vidrio de Duchamp (Fig. 2), obra en la que aparecen suspendidos ciertos objetos atrapados entre cristales y cuyo toque final fue la intervención del azar al realizar una cuarteadura en el vidrio.



Fig. 2 Marcel Duchamp.
El gran vidrio, 1915-1923.

El escultor constructivista ruso, Naum Gabo, en la década de los 20's fue pionero en el uso de nuevos materiales, en especial los plásticos, utilizando en su obra *Construcción en el espacio* (Fig. 3), el plexiglás.

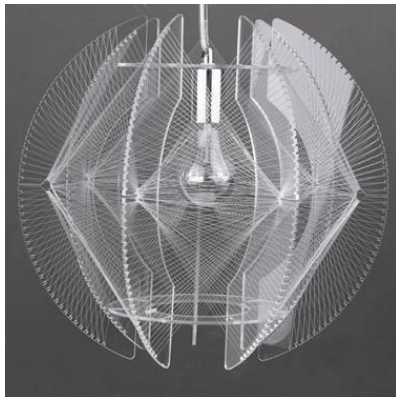


Fig. 3 Naum Gabo.
Construcción en el espacio, 1925.

Magritte, otro ejemplo, en el cuadro *La llave de los campos* (Fig. 4), hace suponer que existe atrás de la ventana un paisaje, pero éste coincide con el paisaje roto del cristal de la ventana. Para él, el lenguaje y la imagen pertenecen a sistemas regidos por leyes particulares y dichas leyes no reflejan sino sustituyen a la realidad; entonces, en este cuadro por medio de la transparencia, o de un simulacro de transparencia, se logra transformar paisaje y vidrio en una coincidencia, o en una misma cosa, confundiendo o haciendo fluctuar la realidad de una superficie a otra. Podemos decir que la transparencia se logra en dos

niveles: perceptual y reflexivamente.



Fig.4 René Magritte.
La llave de los campos, 1933.

Black Dahlia, de Bruce Conner (Fig. 5), está creada con fotos, objetos fetichistas (lentejuelas, plumas, lazos, medias de nylon) y está basada en un asesinato sin resolver. Al jugar con estos materiales Conner plantea la posibilidad de estar cerca de develar el misterio, pero es necesario descubrir lo que apenas se deja entrever gracias a un ejercicio psicológico. Precisamente destaca el uso del nylon como esa parte que une y atrapa los objetos contenidos en la obra, el cual, al ser una malla, hace la función de velo.



Fig. 5 Bruce Conner,
Black Dahlia, 1959.

Vasarely mantuvo una preocupación ante la utilización de acrílico o vidrio en sus obras, así como por la composición geométrica y la ilusión óptica. En su obra *Helios, sistemas universales a partir de un alfabeto plástico* (Fig. 6), trabaja la serigrafía sobre vidrio.



Fig. 6 Vasarely.
Helios, sistemas universales a partir de un alfabeto plástico, 1964

La construcción con planos transparentes se da en disciplinas como la arquitectura, la escultura, la fotografía y la instalación, como en la obra de Larry Bell (Fig. 7), en la que el autor juega con paneles de cristal recubiertos con iconel (aleación metálica); o la obra de Polesello *Círculos cóncavos* (Fig. 8) en los que utiliza acrílico y aprovecha la capacidad de este material de convertirse en lente.



Fig. 7 Larry Bell.
Sin Título, 1971.



Fig. 8 Polesello.
Círculos cóncavos, 1975.

El cuadro *Figura en movimiento* de Francis Bacon (Fig. 9), crea con apenas unas líneas blancas, una forma cerrada y una atmósfera violenta y claustrofóbica, que aprisiona un “alguien” de manera angustiada, verdadero efecto del pavor sofocado.

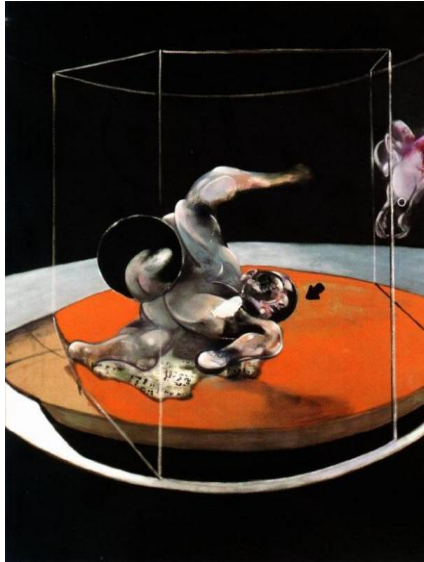


Fig. 9 Francis Bacon.
Figura en movimiento, 1976.

También podemos citar a Imi Knoebel con su obra *Sin Título* (Fig. 10), en la que trabaja con pintura acrílica y cinta adhesiva sobre vidrio, logrando un cuadro de traslapes translúcidos.



Fig. 10 Imi Knoebel. *Sin Título*, 1985.

Otro ejemplo es la obra de Jeff Koons, *Three Ball 50/50. Tank*, de la serie “Equilibrium” (Fig. 11), en la que se hallan tres balones de basketball flotando en agua dentro de un acuario, utilizando de esta forma el líquido como soporte y parte de la obra.



Fig. 11 Jeff Koons. *Three Ball 50/50. Tank*. (Acuario con tres balones 50/50), de la serie “Equilibrium” (“Equilibrio”), 1985.

La obra de Beuys, *Iphigenie-Titus Andronicus* (Fig. 12), yuxtapone dos fotopositivos impresos en tinta café de Ute Klophaus, enmarcadas entre vidrios. En cuanto a arquitectura, contamos con el ejemplo de la pirámide transparente a la entrada del Louvre (Fig. 13).



Fig. 12 Joseph Beuys. *Iphigenie – Titus Andronicus*, 1985.

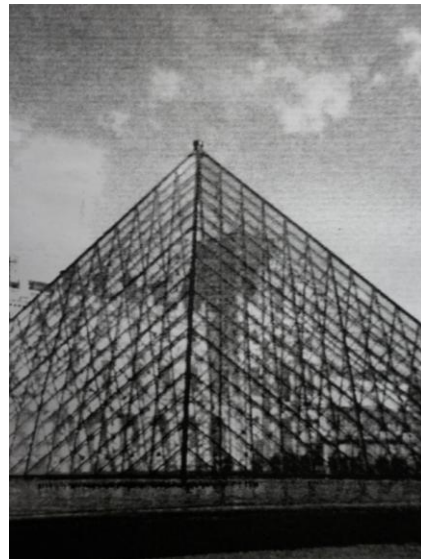


Fig. 13 I. M. Pei. *Pirámide del Museo del Louvre*, 1988.

De manera tridimensional, Damien Hirst en su instalación *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo* (Fig. 14), encierra en un contenedor transparente compuesto de cristal y acero, un tiburón tigre muerto de 14 pies conservado en formaldehído, lo cual ofrece una visión clara del animal.

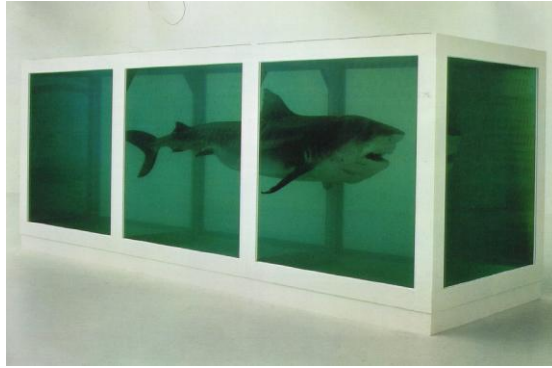


Fig. 9 Damien Hirst. *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo*, 1991.

La instalación *Embryo* de CODEAK (Figs. 15), nos muestra un ser informe que se halla en espera de su liberación o de su encuentro con el espectador.



Fig. 15 CODEAK (Daniel Kin Young Man). *Embryo*, 2000.

En la creación de Felix Mentis, en Amsterdam, *Happy Chaos/State of the Art* (Fig. 16), el autor, por medio de calcomanías transparentes sobre el vidrio de una ventana, crea cuerpos geométricos que flotan ante nosotros impidiéndonos,

de alguna manera, el paso. Lo interesante en este caso es que la transparencia se respeta, la intervención sobre el vidrio no es opaca sino que sigue permitiendo la visibilidad al exterior.

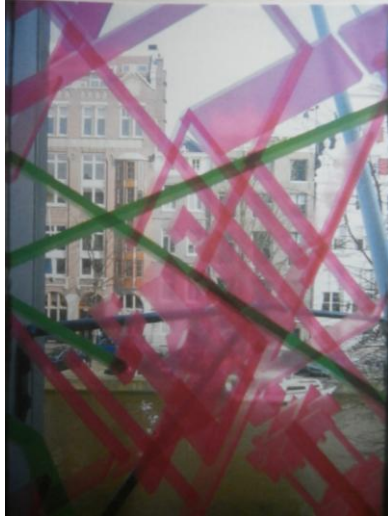


Fig. 16 Félix Mentis.
Happy Chaos/State of the Art, 2004.

Es la introducción de la transparencia, entre otras cosas que se manejan a partir de las vanguardias artísticas, dentro de la construcción de algunas obras la que ejerce un sentido de modernidad.

CAP. I MEMORIA Y TRANSPARENCIA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

“Es una especie de misterio, pero hay que tratar de entender, haciendo funcionar la fantasía, y olvidando lo que se sabe de manera que la imaginación pueda vagabundear libremente, y correr lejos dentro de las cosas hasta ver cómo el alma no siempre es diamante sino a veces velo de seda -esto lo puedo entender-, imagínate un velo de seda transparente, cualquier cosa podría rasgarlo, hasta una mirada”.

Alessandro Baricco ²

El tema de la transparencia está unido a múltiples sensaciones relacionadas con el aire, el agua, la atmósfera, por mencionar algunas, y conceptos, por ejemplo, al de la libre información, puede estar ligada a recuerdos que, a manera de capas de cebolla se van encimando y reinterpretando en el presente, e igualmente se une con ideas de invisibilidad, o bien, lo que vemos pero que es intangible o como un velo que cubre parcialmente objetos o pensamientos. Lo transparente se nos muestra como misterioso, sutil e, incluso, fantasmagórico, en un presente que parece no estar.

Por otro lado, la memoria es uno de los conceptos que empata con lo transparente al pensarla como cristalizada en el tiempo, que se recupera de vez en vez cuando es necesario, pero velada por la forma en que se interpreta y se reinterpreta. Se almacena, localiza y recupera en un proceso complejo parecido a la percepción.

El arte contemporáneo contiene ejemplos de obras que utilizan la transparencia, como en la obra de Xia Xiaowan con sus paneles de acrílico que superpuestos uno sobre otro resultan en una pintura tridimensional, o en instalaciones como la de Siah Armajani, *Emerson's Parlor*, donde combina madera laminada, vidrio, contrachapado y estructuras metálicas con pintura, paja, fieltro y espejo.

También es recurrente el tema de la memoria a manera de reinterpretación de fotografías personales, como en muchos trabajos de Carla Rippey o Hung Liu,

² Alessandro Baricco, *Océano Mar* (México: Norma, 1996), 18.

que excepcionalizan un lapso de sus recuerdos; la obra misma, cualquier obra, es un testimonio de una delimitación del espacio/tiempo, y por lo tanto, un documento que, entre otras cosas, guarda un recuerdo, un contenedor de objetos perdidos y/u objetos encontrados.

A manera de reflexión se compara la memoria que es velada con las capas de la cebolla, guardada y custodiada por una tapa transparente como en una caja, para terminar explicando el por qué el recuerdo y lo transparente se convierten en objetos que constan con una presencia o una ausencia en la obra.

1.1 LAS CAPAS DE LA CEBOLLA

Si se observa una cebolla se entiende enseguida la analogía que tiene con lo que se recuerda. La memoria se construye a partir de un recuerdo original el cual, según el momento en que sea invocado, se reinterpreta. Así pues, el presente lo va cubriendo poco a poco con velos de interpretación los cuales no nos dejan más que ver a través de nuevas ideas, el acontecimiento inicial.

Igualmente, el corazón de la cebolla se va cubriendo de capas hasta que no se observa más, se percibe, se intuye, pero no se encuentra a la vista. La cebolla se construye a partir de un bulbo el cual se va envolviendo con hojas en forma de túnica, que finalmente la hace un tubérculo fuerte y redondo; cruda es amarga y asada es dulce, como la memoria, el recuerdo en sentido crudo (esto es, en los momentos inmediatos de ser vivido) resulta en sentimientos más vibrantes, por así decirlo, necesita ser asado, es decir, pasado por la interpretación para lograr una distancia y una reflexión sobre el mismo.

Como Miguel Hernández la describe:

“La cebolla es escarcha
cerrada y pobre.
Escarcha de tus días
y de mis noches.
Hambre y cebolla,
hielo negro y escarcha
grande y redonda”.³

El bulbo, o recuerdo original, yace en el interior, bajo capas de interpretación, pues recordar depende de la información disponible y del modo en que se la busca.⁴ No podemos acceder directamente a él sino a través de formas simbólicas que nos ayuden a observarlo y comprenderlo, y de esta forma, comprendernos a nosotros mismos.

³ Miguel Hernández, *Cancionero y romancero de ausencias* (España: Losada, 1998), 87.

⁴ Robert Baron, Donn Byrne y Barry Kantowitz. *Psicología, un enfoque conceptual* (México: Interamericana, 1985), 159.

Ahora bien, la importancia de preservar la memoria radica en que gracias a ella nos adaptamos a nuestro medio y constituimos nuestra historia, aunque igualmente importante son los hechos que deseamos ocultar. De forma individual o colectiva, siguiendo a Freud, contamos con una verdad material y una histórica, explicando la primera como inalcanzable y la segunda como una construcción que se apoya en la primera, pero que “inevitablemente desfigura, mediatiza y trastoca la «verdad material».”⁵

La verdad, la realidad o los recuerdos, se van «tapando» no solamente por la forma en que es interpretada, sino por la personalidad de cada individuo o de cada época. El recuerdo se va velando tornándose borroso ante nosotros, y es constantemente reordenado según nuestras necesidades, por lo que no podemos limitarlo a ser convertido en que sea totalmente realista o totalmente inverosímil, sin embargo, tiene relevancia porque nos permite pensar y entender lo que somos, cómo y por qué, incluso crear identidad como seres humanos.

La transparencia adquiere calidad de velo, si se superponen varios planos transparentes estos pierden poco a poco esa capacidad de poder ver a través de ellos, se van tornando brumosos, translúcidos, al igual que la manera en cómo recordamos, subsistiendo al interior el corazón de la cebolla.

En la obra presentada en el capítulo IV de este proyecto, se realizó pintura sobre vidrio, láminas de acrílico, plásticos, papeles o telas transparentes; aparentemente el soporte desaparece, sin embargo, sigue estando ahí. El cuadro se va construyendo por capas, por así decirlo, en la que cada plano constituye un fragmento que finalmente se reintegra en la totalidad de la obra.

Fragmentación y dilución, parafraseando a María Minera⁶ las fronteras en el arte contemporáneo son abolidas entre lo aceptable y lo que no lo es, y responde a la imagen de un mundo que no podemos aprehender en su capacidad de variación. En las piezas se diluyen y mezclan objetos, tapices, pintura y soportes.

⁵ Fernando M. González. *La guerra de las memorias* (México: Plaza y Valdés, UNAM y Universidad Iberoamericana, 1999), 11.

⁶ María Minera. “Voces en el concierto. Arte contemporáneo en México”, *Letras Libres* año V, número 50 (febrero, 2003), 25.

1.2 LA CAJA DE LOS RECUERDOS

Para el ser humano ha sido importante guardar celosamente lo que considera suyo. Ante la transformación de los valores en la actualidad,⁷ que implica una reorganización social y de hábitos, y ante la muerte de todo lo que parecía inmutable, existe una preocupación por la inclusión, también el pasado. El posmodernismo, “legitima la memoria, trata con igualdad el pasado y el presente”⁸, lo que nos lleva a pensar que no se ha perdido el interés en los recuerdos en una vuelta al yo por medio de la memoria, la cual se debe proteger y resguardar, por ejemplo, en una caja a la que se pueda echar llave y abrir cuando sea necesario. Una caja que en principio es un espacio vacío, vulnerable a contener y preservar con bien lo que sea depositado en su interior, en la que se guarda u oculta, o en la que se dejan objetos para que sean custodiados con cuidado y delicadeza, o por el contrario, para que sean ocultados y enterrados, olvidados.

Las personas mayores de edad son muy dadas a conservar cartas, fotografías y otros enseres que les recuerden su pasado; es como si llegando al extremo de la vida quisieran recurrir a sus conocimientos y a su memoria como un paliativo para el presente de enfermedades y fuerzas disminuidas en el que viven. Y lo guardan en cajas, o maletas, o cajones, o alacenas, lugares especiales cubiertos con tapas o vidrios que ayudan a cristalizar o “inmovilizar” una parte de su pasado hasta el momento en que decidan recuperarlo nuevamente y ponerlo en movimiento otra vez.

Así cuando Duchamp, por ejemplo, crea sus caja-maleta entre 1936 y 1941, eligió entre sus creaciones plásticas más representativas, pinturas y esculturas, para crear un museo portátil; elabora, de esta manera, una forma de preservar una evocación personal que lo remite a piezas elaboradas por él anteriormente (Fig. 17), una nueva manera de realizar una obra autobiográfica desplegándose a sí mismo a través de su trabajo artístico. Cabe destacar que en medio, siempre se encuentra la reproducción de su *Gran Vidrio*, considerada como su gran obra inacabada.

⁷ Ver Gilles Lipovetsky, *La era del vacío* (Barcelona: Anagrama, 2002).

⁸ Lipovetsky, *La era del vacío*, 124.



Fig. 17 Marcel Duchamp,
Caja-maleta, 1935-1941.

Se recuerdan estímulos sonidos, palabras, olores, imágenes, experiencias, situaciones, que se rememoran gracias a objetos o factores estimulantes que permiten establecer enlaces con lo que se quiere recordar, enlaces que algunas veces consisten en adjudicarle un significado a los elementos u objetos que intervienen en este proceso.⁹

Por preservar hechos o personas en nuestra memoria, cobra importancia la elaboración pictórica de retratos, de escenas, y aún hoy, se continúa adquiriendo fotografías de personajes importantes o seres queridos, incluso es común auto fotografiarse, registrar la “self”, dicho en términos de Lipovetsky, y subir estas tomas en la red.

Otro ejemplo de las cajas como contenedores de recuerdos son las realizadas por Joseph Cornell en las que mezcla distintas cosas que elige. Se trata de cajas simples, por lo general, con un vidrio al frente, y muchas de ellas, como la *Medici princess* (Fig. 18); las estructuró con la finalidad de que fueran interactivas, es decir, que el espectador pudiera abrirlas, cerrarlas e interactuar con ellas. De la misma forma, estas cajas nos remiten a guardar y preservar, aunque también a ordenar y, de alguna forma, querer combatir el caos y el vacío.

⁹ Werner Wolff, *Introducción a la psicología* (México: FCE, 1958), 88

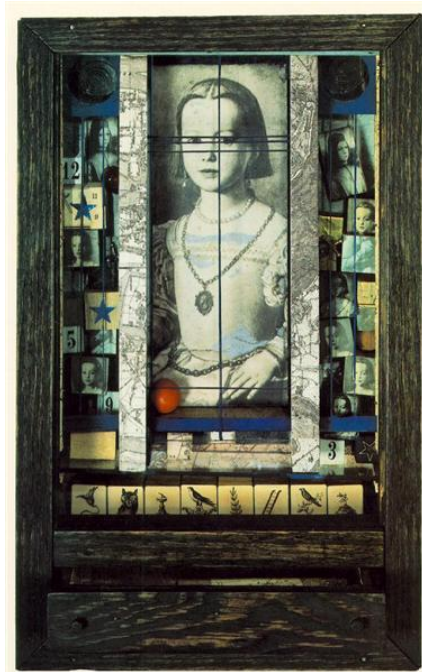


Fig. 18 Joseph Cornell,
Medici princess, 1948

La caja como analogía de la función de almacenamiento de la memoria ayuda a visualizar el proceso en la realización de estas obras en cuanto a la selección, jerarquización e incluso el material que tiene que ser descartado para finalmente conformar el trabajo plástico.

1.3 OBJETO PERDIDO Y OBJETO ENCONTRADO

Sigmund Freud plantea una problemática de relación con el objeto, en el que es indispensable la pérdida del objeto para poder realizar un reencuentro que puede suceder gracias a la representación. El objeto perdido es aquel que, como en la escultura en cera, se pierde el original para dejar una impresión de sí mismo en la obra de arte, es el modelo que queda capturado en los trazos, y sólo quedan noticias de él por la evidencia plasmada pictóricamente. Como en el cuadro de Magritte *Ceci n'est pas une pipe*, lo que se presenta ante el observador en realidad no es una pipa sino su representación; es la ausencia del objeto mediante su presencia plástica.

El *objet trouvé* u objeto encontrado se refiere al uso de estos en la creación de una obra plástica, los cuales sin tener una función artística, son modificados y utilizados para formar parte de ella. Su origen se localiza en los *ready-mades* de Marcel Duchamp a principios del siglo XX con su *Rueda de bicicleta* de 1913, como una forma de dignificar los objetos y de cuestionar los parámetros de lo que se consideraba arte. El artista elige, reutiliza, re-contextualiza y muchas veces modifica para ser integrado a la obra, y se vincula de esta forma al tiempo y a la memoria.

En el panorama del arte contemporáneo, Carmen Calvo, artista valenciana, recurre al encuentro fotográfico con el objeto para narrar su propia historia, dicho en sus palabras. Ella trabaja con cabelleras, espejos, cuchillos, máscaras, dispuestos en sucesión o colocados sobre fotografías, objeto encontrado e imagen, de una manera inquietante e intrigante.

Así, es posible crear una obra únicamente con objetos perdidos o únicamente con objetos encontrados, sin embargo, existe la posibilidad de mezclarlos, unir contextos y conceptos y poner en juego el discurso. Al integrar objetos y pintura, la naturaleza de la obra se transforma; deja de ser bidimensional para tornarse tridimensional, lo que da pie a pensarla como una pieza pictórica-escultórica; los objetos, de por sí tridimensionales, ocupan el lugar para contenerlos que debe tener necesariamente ancho, alto y largo, dialogan entre sí y con su contexto.

En la memoria son relevantes ambos elementos, tanto de las cosas que olvidamos como las que recordamos, de cosas o hechos o personas perdidos o encontrados. Perdemos y recuperamos recuerdos y esta selección es la que nos permite lograr identidad, ya sea con nosotros mismos o con nuestra comunidad.

La analogía de la memoria con la transparencia va en este sentido, la transparencia aparece y desaparece, conocemos su presencia pero no siempre es visible, incluso gracias a la intervención de la luz se torna reflejante y toma la característica de espejo. Parafraseando a la poesía *Espejo* de Octavio Paz, lo especular nos refleja y nos hace intangibles, o como dice Jorge Luis Borges en su poema *Arte poética*, el arte nos debe revelar nuestro propio rostro, o como Leonardo en su *Tratado de Pintura*: “Pintura y espejo conocen una sola superficie, y [sus imágenes son] impalpables, por cuanto aquello que se muestra redondo y destacado no puede ser abarcado por las manos.”¹⁰

Leonardo da Vinci nombra al espejo como Maestro de Pintores, ante el cual debe presentarse el cuadro pintado y de esta forma comprobar que es «correcto», además de que la imagen del espejo plano se asemeja a la atmósfera pictórica. Al trabajar con la transparencia, debe tomarse en cuenta siempre su característica especular sin, por esto, tornarse un material opaco.

En un juego ante este material, el espectador puede mirar a través del cristal, reflejarse en él o bien, si entra en juego un segundo observador que se sitúa al otro lado de la transparencia, el primero pasa a ser fondo y parte de la obra, ya que “la superposición de formas es requisito previo de la transparencia; es una condición perceptual necesaria, aunque no suficiente”.¹¹

¹⁰ Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura* (España: Akal, 1995), 374.

¹¹ Rudolph Arneim, *Arte y percepción visual* (Madrid: Alianza Forma, 1994), 282.

CAP. II LA TRANSPARENCIA DE LA MEMORIA en los enfoques de Gadamer, Lotman y Wolff

“Yo soy mi propio amor

Y soy mi olvido”.

Margarita Michelena ¹²

Es el cuerpo humano la referencia para interpretar el mundo y la realidad. “El dentro y fuera, el adelante y atrás, el arriba y abajo son designados asociándoseles a un determinado sustrato sensible que se encuentra dentro de la totalidad del cuerpo humano.”¹³ La memoria, acumulación de experiencias, conocimientos, impresiones, nos ayuda a comprender al Otro y comprendernos, y de esta forma, dar un significado a cualquier información que se nos proporciona, entender un mensaje e interpretar lo que nos rodea; ella también es una referencia para la percepción que tenemos de las cosas, es un referente para las interpretaciones que damos de hechos, personas, que propicia aprendizaje.

La memoria es un sistema cognitivo, el cerebro almacena sus huellas, las cuales son adquiridas, retenidas, reconocidas y recordadas. Wolff piensa en analogías para explicar este proceso como una máquina que puede reproducir los sonidos de un disco cuando un estímulo reaparece. No es que los recuerdos se inmovilicen, o se neutralicen, sino que estos son comprendidos e interconectados según otros factores que responden de la misma forma que la percepción, es decir, recibiendo, registrando, respondiendo e interpretando el sentido de las impresiones.

Si la memoria es una medida de comprensión, y esta se encuentra constantemente en movimiento, es común recurrir a recuerdos que nos competan directamente, y sólo así, lograr identificarse con los otros a través de los propios recuerdos. Contar historias es algo común en el ser humanos, porque gracias a ellas compartimos, tendemos lazos. El maestro Luis Argudín dice que el artista debe “tener una buena historia y saber contarla”, y al relatarla, es necesario echar

¹² Margarita Michelena, *Reunión de imágenes* (México: FCE, 1996), 19.

¹³ Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas I* (México: FCE, 1985), 170.

mano de un lenguaje conformado de palabras, formas plásticas u algún otro tipo de lenguaje.

De alguna manera, preservar la memoria familiar, venerar a los ancestros, aprehender a los que amamos y se fueron, nos justifica y explica quiénes somos. Guardar algo que tiene significado, ya sean fotografías (que equivalen a la presencia de la persona o paisaje u objeto), o cosas que nos conecten con determinado recuerdo, trae satisfacción.

Se lucha contra el olvido, pero también a favor de él. Preservar la memoria para reinterpretar el pasado a partir del presente tomando en cuenta los diversos contextos: aquel en el que se acuñó el recuerdo y el de quien lo revive, en el que se juegan juicios, valores y comportamientos; es una cuestión comunicativa que por medio de la tradición, logra que los mensajes que se han gestado en el pasado resuenen en el presente. Explicado de esta forma, es necesario realizar un acto hermenéutico para lograr entender y actualizar los significados de nuestras vivencias. Partiendo de los conceptos hermenéuticos de Gadamer, se realiza un doble giro respecto al proceso creativo, el primero partiendo de la tradición a la creación (la visión del artista) y el segundo de esta última al espectador.

Lotman habla del *ensemble* del pasado-presente que se logra en una obra, esta unión de recuerdos traídos a su actualización en el presente, de objetos del pasado, objetos que recuerdan, objetos que en la obra son en el presente, aunque nos remita a lo que ya fue.

Existen numerosas formas de clasificar a la memoria, que derivan también en sub-clasificaciones, todas buscan explicitar mejor cómo funciona, y todas ellas, desde el pasado, nos ofrecen en el presente un discurso que nos con-forma. Por eso se escribe, se guarda o se llevan objetos o se toman fotografías, para preservar la memoria, para luchar contra el olvido, o bien, ocultar para tratar de olvidar y reinterpretar el pasado.

“La existencia de que estamos más seguros y que conocemos mejor es indiscutiblemente la nuestra, porque de todos los demás objetos poseemos nociones que pueden juzgarse exteriores y superficiales, mientras que a nosotros

mismos nos percibimos interiormente, profundamente.”¹⁴ Así comienza Bergson a reflexionar sobre la memoria.

Los recuerdos determinan nuestras acciones, nuestras decisiones y nuestro carácter, sin embargo, la relación con ella no es pasiva por esta misma razón, el pasado determina la actualidad del ser humano. Se cree que el estado presente del ser humano permanece inmutable, en palabras de Bergson, que es una continuación, que se permanece en el mismo estado del que se viene: “La verdad es que se cambia sin cesar, y que el estado mismo es ya cambio”.¹⁵

Se convive con lo que es recordado, y se es gracias a la experiencia, pues por ella se interpreta el ahora y se logra una proyección a futuro. Como señala Wolff, se seleccionan los recuerdos, de igual importancia es lo que se preserva como aquello que se olvida.

En cuestión de la obra incluida en el presente trabajo, en un primer giro, lo único que se pretende es no olvidar, recordar que el ser humano tiene un pasado y un gusto por lo que fue, la felicidad de contar la historia personal, y lograr una justificación en los ancestros propios, en la tradición, incluso como parte de un grupo o pueblo o nación, y de esta manera, integrarse a la colectividad. También es el deseo de preservar la memoria familiar, aquellos que, ya muertos, forman parte del árbol genealógico, incluso aquellos que a pesar de no conocer, han llegado hasta ahora por medio de historias, y por lo tanto, continúan su presencia, aunque sea de una forma un tanto fantasmagórica. Recordar en individual, preguntarse por la existencia propia, cómo fue la infancia, cuáles han sido los hechos victoriosos que han marcado la personalidad, qué nos hace ser lo que somos en este instante, y qué cosas queremos olvidar.

¹⁴ Gilles Deleuze, *Henri Bergson: Memoria y vida* (Madrid: Alianza, 1977), 7.

¹⁵ Deleuze, *Henri Bergson*, 8.

2.1 EL CRISTAL DE LOS RECUERDOS (GADAMER). EL CREADOR Y EL ESPECTADOR.

El pasado tiende a pensarse como algo inmóvil, cristalizado, pero es un referente para lograr la comprensión del ser humano a través de una interpretación de él. Es necesario, entonces, un acto hermenéutico que ayude a la comprensión de hechos anteriores para así transformarlos en creación, y que este círculo continúe hasta colocarla en el entendimiento del espectador.

La comprensión, como concepto hermenéutico, da un giro que va desde el movimiento de la tradición hasta el movimiento del intérprete, y en esa trayectoria va incluida la obra y el autor de la misma. La tradición, la cual va ligada a la memoria, y a la que nunca perdemos de vista, es retomada por el artista para interpretarla y dejar constancia de ella en el trabajo mismo, es este un primer movimiento, y una primera apreciación al cristal mediante el ojo del creador; tras ello, se mueve el significado de la obra, la cual llega hasta el espectador, quien mira con su propio cristal. Gadamer nos dice: “La anticipación de sentido que guía nuestra comprensión de un texto no es un acto de la subjetividad sino que se determina desde la comunidad que nos une con la tradición”.¹⁶ El concepto de comunidad (el círculo social, la familia, etc.) con una historia y características propias, confiere identidad y es un lugar donde se parte para rebelarse contra ella, y finalmente reconocer igualdades y diferencias, es la que conduce a la comprensión. “Pero en nuestra relación con la tradición, esta comunidad está sometida a un proceso de continua formación”,¹⁷ lo que vuelve al espectador un punto móvil determinado por coordenadas espacio-temporales.

De alguna manera, se revisan los recuerdos personales para lograr una reflexión sobre el pasado universal, pues “comprender significa primariamente entenderse en la cosa, y sólo secundariamente destacar y comprender la opinión del otro como tal”.¹⁸ Ante la obra de arte a comprender, el primer momento es intentar entender el pasado en abstracto y después hacerlo de manera personal.

¹⁶ Hans Georg Gadamer, *Verdad y Método I* (Salamanca: Sígueme, 1999), 363.

¹⁷ Gadamer, *Verdad y Método I*, 363.

¹⁸ Gadamer, *Verdad y Método I*, 364.

Es una clarificación que se logra gracias a ajenos entre sí, se comprende al otro para comprenderse a sí mismo desde una precomprensión dada por la comunidad y la tradición, pero que también regresa en sentido contrario, hacia el otro. Movimiento de ida y vuelta. La memoria juega aquí un papel importante como parte del pasado en forma de costumbres e incluso preconceptos que se encuentran en el bagaje de cada ser humano y que hacen posible el movimiento ya mencionado.

Ahora bien, esta memoria puede presentarse ante nosotros como un simple registro del pasado o como una marca que realmente evoca algo vivido anteriormente, es posible identificarse o no, pues como Gadamer hace notar: “La posición entre extrañeza y familiaridad que ocupa para nosotros la tradición es el punto medio entre la objetividad de la distancia histórica y la pertenencia a una tradición. *Y este punto es el verdadero topos de la hermenéutica*”.¹⁹ Ante la memoria, siempre y cuando no sea una memoria inmediata, comienza a emerger o a conformarse una distancia histórica.

Esa presencia-ausencia cristalizada del pasado es lo que nos permite tomar distancia del recuerdo, pues al verlo de esta forma, estamos afirmando y negando su presencia, o volverla un *como si* estuviera presente. Por eso, la obra en ese estado de dilución espacio-temporal, puede oscilar entre la visión del creador y la del espectador (o co-creador), e incrementar, disminuir o modificar su sentido; el artista hace lo suyo, elabora la obra, pero el sentido de ésta se torna casi independiente y se mueve más allá de sí mismo en cuanto cruza con el espectador, pues el “sentido de un texto supera a su autor no ocasionalmente sino siempre. Por eso la comprensión no es nunca un comportamiento sólo reproductivo, sino que es a su vez siempre productivo”.²⁰ La obra, una vez terminada, queda a disposición de la época y región y del espectador, para reinterpretarse, pero en un sentido vivo y, por lo tanto, móvil y siempre creador de sentido.

¹⁹ Gadamer, *Verdad y Método I*, 365.

²⁰ Gadamer, *Verdad y Método I*, 366.

De esta manera, va cambiando la comprensión de la obra conforme vamos cambiando de contexto, y así “cuando se comprende, se comprende de un modo diferente”.²¹ Volvemos al pasado que es una cuestión abierta y susceptible siempre a reinterpretación.

El pasado, los recuerdos, lo ya vivido, está ahí, lo que cambia es la forma en que nos apropiamos y hablamos de él; la pregunta sobre lo que fue recae en cómo nos afecta hoy, qué de ello aún permanece y qué ya no es, pues tanto el recuerdo como el olvido marcan su importancia en el presente. Se enfrenta al pasado con interrogantes, y “la comprensión comienza allí donde algo nos interpela”.²² Es pues, el pasado, un cristal que nos permite mirar la verdad, susceptible a mirarse a su vez con cristales de interpretación que dependen del momento exacto en que se rememora.

“La esencia de la *pregunta* es el abrir y mantener abiertas posibilidades”.²³ La pregunta aquí gira en torno al pasado mismo, en particular la personal, ya que la memoria permite resignificar y construir nuevas narrativas, y centrar el interés de las épocas personales en el «aquí». Es necesario pensar la historia como algo que se está moviendo, desfasando pensamiento y corporeidad como dos cuestiones que se encuentran en distintos tiempos, ya que el pensamiento tiene una coordenada temporal distinta respecto al presente que la del cuerpo, y por eso, el interés en lo personal como ese entendimiento que se da de forma distinta en el momento en que pienso el recuerdo diferente al tiempo en que el cuerpo lo evoca.

El artista, de alguna manera, está involucrado en una cercanía con la obra, con su corporeidad, pero no con su pasado, a éste es al que él quiere acceder por medio de la comprensión, que al plasmarlo en la obra, (al cristalizarla), cobra distancia con éste; aquí se identifica el primer giro hermenéutico. El espectador se encuentra aún más allá, en cuanto a distancia histórica, y puede tener una comprensión más “fría”, por así decirlo, porque “el que busca comprender se

²¹ Gadamer, *Verdad y Método I*, 367.

²² Gadamer, *Verdad y Método I*, 369.

²³ Gadamer, *Verdad y Método I*, 369.

coloca a sí mismo fuera de la situación de un posible consenso; la situación no le afecta”.²⁴

La obra se convierte en receptora y punto de encuentro de horizontes, tanto del artista, como del espectador, así como de sus respectivos contextos. Sin embargo, estos horizontes no están completamente delimitados, sus límites se mueven conforme el contexto lo hace también. Esto es, según el observador cambia de posición su horizonte también lo hace, y por lo tanto, la apreciación de la obra, y esto lo hace por las vivencias adquiridas y su relación con el mundo. “Igual que cada individuo no es nunca un individuo solitario porque está siempre entendiéndose con otros, del mismo modo el horizonte cerrado que cercaría a las culturas es una abstracción”.²⁵

Entonces, el instante presente no sólo incluye instantes previos, sino todo un contexto cultural en el que estamos inmersos y que fluye desde el pasado. Por eso, la memoria es una superposición, no propiamente un palimpsesto aunque sí con características parecidas al permitir dejar ver los textos que se relacionan con ella. La memoria inserta, como diría Bergson, algo del pasado en el presente, el cuerpo (con toda su memoria física y sus relaciones contextuales) inevitablemente va envejeciendo, y los recuerdos se van reinterpretando respecto a otros horizontes. Por eso la comparación con el cristal, el instante queda capturado, sin embargo, lo que podemos ver a través de él depende de muchas cosas más.

Traslapar con el presente objetos que invoquen el recuerdo establece una conexión: el pasado y lo que somos. Las cosas vividas no transcurren, el flujo del tiempo aparentemente está detenido en la memoria, sin embargo, al anteponer el presente se hace con la mirilla puesta en la actualidad del hombre que recuerda.

²⁴ Gadamer, *Verdad y Método I*, 374.

²⁵ Gadamer, *Verdad y Método I*, 374.

2.2 EL *ENSEMBLE* DEL PASADO-PRESENTE EN LA MEMORIA (LOTMAN). LA OBRA.

Ahora bien, hablando de la obra misma, el trabajo personal se refiere al conjunto de objetos bi-tridimensionales, pinturas, tapices, fotos, etc., tanto para reforzar la idea de espacialidad y a la vez de temporalidad, en un movimiento diacrónico y sincrónico. No sólo son objetos, sino vivencias determinadas por los mismos, que remiten a un recuerdo detonado por la conexión establecida con los mismos, puede denominarse como una especie de *ensemble* que conjunta pintura con materiales recolectados que traen a la memoria la historia personal de la misma forma en que todo ser humano evoca y da importancia al pasado, ya que si éste sólo fuera un eterno presente, el resignificar lo vivido carecería de importancia volviéndose inútil la concepción del progresivo devenir.

Esto transcurre en un lugar, por lo general, pequeño, el cual se transforma en un espacio «interno» porque delimita el recuerdo a lo que dentro de la obra se pueda incluir, y muestra al exterior sólo una parte de lo que se detone a recordar y, de esa manera, infundir en el espectador una especie de vínculo de memorias, la de él y la del creador. La conducta del hombre se incorpora a ese *ensemble*, esto es, el espectador participa con la obra, pero lo hace por medio de la evocación del pasado, volcando toda la vivencia sobre el presente.

En el contexto de su *ensemble* natural la obra de arte está en la vecindad no sólo de obras de otros géneros, sino también de obras de otras épocas. Cualquiera que sea el interior cultural realmente existente que escojamos, nunca se llena de cosas y obras sincrónicas por su momento de creación.²⁶

Lo mismo, una obra contiene pasado y presente en sí, necesita de su cultura y de otras culturas con las cual relacionarse, para que realmente nos transmita algo.

El espacio de la obra es delimitado por el artista, él decide qué quiere «recolectar» en su obra, qué quiere evidenciar y qué va a permitir mostrar al exterior y ocultar en el interior; pero también es necesario contemplar que la vivencia de la obra dentro del contexto de quien la observa es único y, de esta

²⁶ Iuri M. Lotman, *La semiósfera III. Semiótica de las artes y la cultura* (Madrid: Cátedra, 2000), 115.

manera, la obra trasciende el espacio cultural donde fue creada. Lotman nos dice que:

No todo espacio interior de un local puede devenir un «interior». Uno de los rasgos esenciales de toda cultura es la delimitación del espacio universal (del universo) en esferas interna cultural, «propia»- y externa –extracultural, «ajena». Desde los tiempos más antiguos la esfera cultural «cerrada» es identificada con el carácter ordenado, la organización (cósmica, religiosa, social y política); y la externa, con el mundo del mal, de la desorganización, del caos, de las fuerzas culturales y políticas hostiles. Es natural que los «espacios interiores» creados por el hombre –la cueva, la casa, la plaza de la ciudad o el espacio de la ciudad rodeado por un muro, o, en general de la tierra de este lado del «linde de las posesiones de los antepasados» (Pushkin)- se hayan vuelto vivencias culturales especiales.²⁷

Así la producción presentada, trata de ser una delimitación espacio-temporal de un recuerdo a forma de fotografía, que evoca a los antepasados propios, como puede evocar la conexión de la memoria de quien observa. Sin embargo, no deja de ser un recuerdo el causante del orden, el que guía al otro, pues fuera de él sólo existe el caos.

La obra ha cambiado su forma tradicional y sus cuestionamientos, y es necesario incorporar a ella más y más lenguajes.

La *diferencia* en los principios de apropiación del mundo hace que las diferentes ramas del arte se necesiten mutuamente. Se deben distinguir dos diferentes costados de este problema. Por una parte, diversas artes, modelizando de manera diversa los mismos objetos, le dan al pensamiento artístico humano la multidimensionalidad que éste necesita, el poliglotismo artístico. Por otra parte, cada rama del arte, para la plena toma de conciencia de su conjunto de rasgos específicos, necesita de la presencia de otras artes y lenguajes artísticos paralelos.²⁸

La creación artística de este proyecto maneja distintas maneras para expresarse: la bidimensión, la tridimensión, la pintura, los objetos, distintos materiales, pues es precisamente ese manejo y conjunción de cosas lo que le permite dar un carácter

²⁷ Lotman, *La Semiósfera III*, 117.

²⁸ Lotman, *La Semiósfera III*, 121.

de recuerdo, como si fuera una recolección de evidencia forense que ayude a dar un panorama de la escena del crimen.

Dice Lotman: “Cada propiedad de tal o cual lenguaje artístico es determinada por la relación del mismo con ciertas propiedades, en determinado sentido equivalentes, de los lenguajes de otras artes (la «equivalencia» en este caso se define por la capacidad de modelizar el mismo objeto)”.²⁹ Un mismo objeto puede ser interpretado de diversas maneras, sin embargo, en este trabajo se pretende a través de diferentes objetos evocar un solo recuerdo, llaves, piedras u otras cosas que estuvieron en contacto con la persona y que tuvieron relevancia para ella, aquello que puede parecer sin importancia se concatena para formar un solo mensaje. “Las dificultades en la percepción de espacios lejanos de las artes están ligadas, por regla general, al hecho de que tratamos de apropiárnoslas aisladamente, fuera del contexto de la cultura que las generó”.³⁰

A través de unir objetos de diferente especies, la propuesta en este trabajo fue la de elaborar un discurso que ensamblara la transparencia con el recuerdo, no hay que olvidar que “No toda unión de objetos de diversas épocas o de una misma época es, en modo alguno, capaz de entrar en correlaciones, de formar *ensembles*”,³¹ pues también existen textos que se codifican de manera diferente, por lo mismo, se buscó «hablar» por medio de la obra sobre los recuerdos personales, la historia propia, cristalizados de forma tal que permitan relacionarse tanto con otros lenguajes y con otros contextos. Por medio de fotografías, objetos, su representación pictórica sobre un soporte transparente, utilizando pintura que ofreciera igualmente una cualidad transparente y la presencia física de objetos dentro del producto creado, se trabajó sobre el instante que se ensambla y se trasluce en la evocación del mismo.

²⁹ Lotman, *La Semiósfera III*, 121.

³⁰ Lotman, *La Semiósfera III*, 121.

³¹ Lotman, *La Semiósfera III*, 122.

2.3 SOBRE EL OLVIDO (WOLFF)

Es importante lo que se recuerda y la interpretación que se hace sobre ello (no hay que perder de vista que, según psicólogos como Werner Wolff, la memoria funciona de igual forma que la percepción), pero es igualmente relevante lo que olvidamos, pues tanto el recuerdo como el olvido forman parte de un organismo vivo que selecciona, no de manera arbitraria, sino subjetiva e individual. En la memoria como en la obra artística se aprehenden imágenes u objetos, los cuales dejan huella, es decir, una constancia de que alguna vez estuvieron presencialmente.

El olvido y el recuerdo forman una dicotomía en la cual, una es necesaria para la existencia de la otra. Tenemos que desechar recuerdos para poder adquirir otros, o mejor dicho, archivarlos, hacerlos no-presentes. Eso mismo sucede cuando se escoge cierto objeto y no otro para recordar un hecho acaecido; de todo el panorama existente, seleccionamos una cosa entre varias como aquello que va a relacionarse con tal o cual recuerdo. Además, la concatenación de estos objetos ayuda finalmente a la comprensión del significado de la obra.

Pero existe, dentro del tema del recuerdo y el olvido, momentos en los que la continuidad de la memoria parece interrumpirse. A. Jost, realizó experimentos en los que buscaba medir la continuidad del desarrollo de la memoria, incluso aunque una actividad fuera interrumpida por algún tiempo, y explica este fenómeno bajo el concepto de la «pausa creadora»: “El fenómeno de la pausa creadora parece indicar que las huellas mnémicas tienden a hacerse profundas y que este proceso actúa más favorablemente en estado de reposo”.³² Tenemos, entonces, que aunque exista una pausa en el desarrollo de la memoria, no es semejante al olvido, sino que muchas veces deriva en que los recuerdos se fijen mejor y permitan el flujo más libre de la acción creativa.

En cuanto a la selección, la hacemos mediante nuestros sentidos, dando mayor importancia a la visión. Seleccionamos de acuerdo con la edad, condiciones ambientales, e incluso con nuestro estado de ánimo. Como nos dice Wolff: “El interés, resultado de muchos factores de la personalidad, es distinto en

³² Werner Wolff, *Introducción a la Psicología*, 94.

cada persona. [...] El interés selecciona, destaca, descuida y dirige el enlace del material actual con otras experiencias del presente, recuerdos del pasado y esperanzas o deseos del futuro”.³³ Y según este interés va ligado al propósito que persigue, continúa diciendo Wolff, ya sea al interés, a las reacciones emocionales, (la memoria va reforzada por sentimientos), sean éstos de agrado, desagrado, dolor o placer, es la fijación del recuerdo. Tienen mayor impacto en la memoria aquellas impresiones que despiertan una emoción, ya sea positiva o negativa, que aquellas que nos dejan indiferentes.

Todo este material seleccionado lo integramos en un *ensemble* que ayuda a memorizar, a guardar la memoria.

El material memorizado posee distinta importancia, lo que depende de su conexión con el núcleo de la personalidad. Ciertos recuerdos son centrales para la persona y todo recuerdo posterior puede converger hacia ese centro. La categoría de los recuerdos y su interrelación constituye la telaraña de la integración. Los nuevos recuerdos pueden llegar a vincularse con otros más antiguos y situarse en esferas de importancia. [...] Cada minuto origina un nuevo cuadro caleidoscópico y el nuevo material memorizado es colocado en una configuración del momento presente.³⁴

Esto nos da, como se mencionó antes, una relación del pasado y con su interpretación en el momento en que se rememora. Las reacciones ante lo vivido con los ojos del instante presente, permiten una apreciación contextual que intenta una comprensión de lo pasado. Ahora bien, es necesario diferenciar la intensidad con que memorizamos y su relación respecto al objetivo respecto al que se pretende hacer funcionar:

La memoria para aprender en la escuela es distinta de la que opera en las situaciones de la vida. La memoria para aprender no exige una participación de la persona, mientras en la memoria para la experiencia los hechos recogidos se incorporan a la personalidad. La transformación individual del material

³³ Wolff, *Introducción a la psicología*, 97.

³⁴ Wolff, *Introducción a la psicología*, 96.

memorizado y la resistencia a memorizar temas inconexos pueden muy bien ser señal de inteligencia activa.³⁵

Aunque ambas se refieren al acto de recordar sus aplicaciones son diferentes, en este caso, interesa la memoria enfocada a la personalidad. Ahora bien, hablar de la selección de la memoria hace referencia también del material que elimina: si la memoria se integra, se manifiesta en el recuerdo, si se elimina, se manifiesta en el olvido.

Según nuestra teoría cierto material es inmediatamente descartado por motivos de equilibrio mental; el resto se integra en parte y en parte desaparece lentamente. Tendemos a olvidar todo detalle innecesario o aquellos con los que no tenemos ni esperamos tener asociaciones. [...] Las emociones son un factor perturbador para la memoria, la cual tiende a procurar el mayor grado de equilibrio.³⁶

Entonces, así el recuerdo como el olvido se integran para lograr un equilibrio mental, tanto una como otra son importantes, y al momento de seleccionar se da relevancia a lo que ha de recordarse, y restársela a lo que no. El olvido, incluso, puede transformarse en recuerdo al mostrar una impresión de lo vivido, que se hallaba guardado, pero que no se tenía presente, hasta que es mostrado y entonces nos evoca algo en la memoria. Wolff dice:

Cosas que parecen olvidadas durante mucho tiempo, han permanecido en realidad conservadas en las que podrían llamarse capas profundas de la memoria. Los fenómenos de “reminiscencia” y de estructuración, es decir, la capacidad para recordar más en lugar de menos conforme el tiempo transcurre indica que ciertas huellas mnémicas pueden emerger a la superficie después de largo tiempo de intervalo. También observamos que no son sólo las impresiones débiles las que se olvidan, sino también experiencias intensas y hasta dramáticas. [...] Todo esto indica que la memoria no puede ser totalmente explicada por la atención. Gran número de impresiones desaparecen gradualmente, pero la observación indica que la memoria se compone de varias capas en las que van registrándose los hechos. Sólo algunos permanecen en la superficie; otros aparecen con la reminiscencia remontándose de capas más

³⁵ Wolff, *Introducción a la psicología*, 99.

³⁶ Wolff, *Introducción a la psicología*, 101.

profundas; algunos no aparecen espontáneamente pero sí después de un esfuerzo y, por último, las impresiones que permanecen en las capas más profundas no pueden recordarse más que mediante la hipnosis o el psicoanálisis. El hecho de existir una resistencia a recordar experiencias emocionales indica que el olvido depende de un sistema dinámico del organismo. Tendemos a olvidar los hechos que trastornan nuestro equilibrio, y así la memoria actúa como el organismo en general, eliminando o deteniendo elementos que no pueden ser integrados en el sistema vital.³⁷

El olvido no se cristaliza; el olvido, lejos de volverse transparente, se transforma en vacío, pero sigue presente, de alguna manera, deja su marca o ayuda al equilibrio de la personalidad. En la obra plástica para este trabajo se hallan presentes hechos y objetos que pueden caer en el olvido, recuerdos que si no son relatados, simplemente pueden desaparecer.

La relación con el pasado en general es importante para entender quiénes somos, como ya se ha mencionado anteriormente. En la medida en que éste sea clarificado, la comprensión de nosotros mismos y nuestro entorno será más precisa. Por eso, cuando a la producción pictórica se integra la acción de la memoria como un acto hermenéutico y genera el sentido de comprensión de esta última, la obra puede devenir como *ensemble* de objetos que se conectan con un recuerdo, pues nunca es éste algo aislado, sino el cruce con otros objetos, otros pasajes del pasado, su conexión con el presente, el contexto en el que se formó y en el que se interpreta. Todos estos elementos que acabo de mencionar buscan ser interpretados en la obra misma, por medio de la transparencia del material y la recolección de cosas, para que juntos evoquen, como en un conjuro, al pasado.

Escribe Margarita Michelena: “Qué difícil volver, con la memoria de aquella viva muerte que se tuvo. Qué mirarse a sí mismo, ya ser desconocido e increíble, después de ver las fuentes y los prados de la morada quieta y misteriosa”.³⁸ Cuando Michelena habla de la memoria de la muerte en su poema, da a entender que los seres humanos van muriendo en los instantes pasados. El hoy significa la

³⁷ Wolff, *Introducción a la psicología*, 101-102.

³⁸ Michelena, *Reunión de imágenes*, 64.

muerte del ayer, somos el cadáver de los acontecimientos anteriores y a la vez el intérprete de los mismos.

Entonces, para poder guardar esa memoria, es necesario un acto selectivo de objetos, imágenes e impresiones ensambladas que lo traigan nuevamente hasta el instante presente y, a la vez, para recorrer un camino de vuelta hasta él necesitamos un acto hermenéutico que nos permita su interpretación y comprensión. Reza un dicho popular que “recordar es volver a vivir”, pero implica más que eso, es involucrarse con el pasado y extraer de él lo necesario para incorporarlo al presente, pues el hombre no es una recolección de instantes, ni un hecho se coloca en lugar de otro hecho, sino que, como señala Bergson, es una “prolongación del pasado en lo actual”. Ese recuerdo cuya transparencia permite ver a través de él, y cuya relación con otros objetos, generalmente opacos, forman un espacio que nos cuestiona y nos conecta emocionalmente.

CAP. III DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA Y VICEVERSA

“La memoria es un baúl capital con cerrojo controlado desde las entrañas”.

Yo, Elia

Los conceptos de memoria y transparencia pueden ser abordados desde distintos puntos de vista, sin embargo, para este trabajo lo mejor es hacerlo desde la psicología, el primero, y desde la física, el segundo. Los escritos y estudios que se han escrito respecto a ambos temas son numerosos, pero autores como Werner Wolff en psicología, Rudolph Arnheim con su enfoque sobre la práctica artística también desde el área psicológica, y José Luis Caiavano con sus estudios sobre la luz y la transparencia ayudarán a aclarar algunos puntos.

Dirigiendo la atención hacia lo que se ha estudiado sobre el tema y explicando la obra realizada para este proyecto que incluye materiales transparentes vinculados con la memoria personal, se retoma lo ya escrito sobre estos dos términos; ambos, ligados en la obra, se mueven en mundos propios: la memoria, por abarcar una cuestión psicológica, parece habitar el mundo emocional; la transparencia, fenómeno físico, se despliega en lo material. Es parecido a la dicotomía del ser humano, la división maniquea entre alma y cuerpo, espíritu y materia, energía y masa, que al convivir se funden en un solo ser.

La obra artística en el arte contemporáneo juega con los conceptos, los cuestiona, y se pregunta sobre su propio ser; entonces, la memoria se modifica, y lo transparente parece inmaterial, lo que pudiera ser una verdad, se pone en duda, y lo que se cree haber quedado temporalmente en el pasado, se vuelve atemporal y sin un soporte visible. Para poder analizar el trabajo realizado, se necesita revisar y cuestionar las palabras clave que se ponen en juego en esta creación plástica.

3.1 MEMORIA (DESDE LA PSICOLOGÍA)

Al hacer referencia a la memoria, es necesario tocar los términos de percepción y atención, pero también los de reproducción, reconocimiento y evocación. Existen cuatro funciones básicas de la memoria: adquisición, retención, reconocimiento y recuerdo, éstas se pueden trastornar por la edad (“demencia senil”), lesiones cerebrales o intoxicaciones. En algunos casos, la memoria retiene ciertos recuerdos que son reproducidos una y otra vez, si se repite el mismo estímulo, queda grabado con más fuerza en nuestros recuerdos, además, lo que tiene sentido se aprende mejor, aunado a esto, la semejanza, la contigüidad, la proximidad, la frecuencia, el contraste y la intensidad estimulan la memoria.

Se recuerda mejor si existe un elemento que destaca, o bien, si es una situación extraordinaria. También influye el ambiente: la motivación incentiva del recuerdo depende de la situación presente, de los fines futuros y de la dinámica de hechos pasados. A la vez, existe un fenómeno llamado «reminiscencia», que se refiere a la capacidad de recordar más, en lugar de menos, conforme transcurre el tiempo. Todo esto, nos da una somera idea de algunos aspectos que el fenómeno de la memoria involucra.

La memoria no tan sólo se refiere a archivar situaciones, sino a realizar conexiones en el espacio/tiempo y a definir nuestra personalidad individual o social, ésta no se valora en relación con la frecuencia o duración, sino de acuerdo con sus funciones selectivas. Cada individuo maneja sus propios principios de selección que pueden variar con la edad, con las condiciones de su contexto y con sus estados de ánimo.

El principio selectivo de la memoria aparece no sólo en la integración del material sino también en su eliminación. La integración se manifiesta en el recuerdo, la eliminación en el olvido. Cierta material es descartado por motivos de equilibrio mental, lo demás es integrado y otro tanto desaparece lentamente. También es necesario considerar la amnesia, que borra de nuestros archivos mnemotécnicos los sucesos acontecidos antes de un shock.

La memoria es una de las tantas preocupaciones del arte; desde los inicios de la escritura, el hombre comenzó a registrar como un refuerzo para recordar, al

igual que cuando la pintura adquirió un carácter religioso: además de mostrar al pueblo los diseños divinos, también se recordaban los milagros y otros sucesos bíblicos; o bien, la obra plástica cumplía la función misma de inmortalizar al retratado, tenerlo siempre presente, fijarlo y recordarlo.

Posteriormente, artistas que trabajan con la memoria nos muestran la forma en que puede registrarse y reinterpretarse el pasado, como Gironella quien incorpora objetos de su historia familiar en su obra, o Eva Gerd que en distintos trabajos como en *El descanso de los huesos viajeros*, 2007 (Figs. 19 y 20) utiliza huesos y telas como recordatorio de la vida que tuvieron en otro momento,



Fig. 19 Eva Gerd.
El descanso de los huesos viajeros,
(serie), 2007.



Fig.20 Eva Gerd.
El descanso de los huesos viajeros,
(serie), 2007.

Rudolph Arnheim dice:

Un acto perceptual no se da nunca aislado; es sólo la fase más reciente de una corriente de innumerables actos similares, se ha llevado a cabo en el pasado y pervive en la memoria. De modo semejante, las experiencias del presente, almacenadas y amalgamadas con el producto del pasado, condicionan los perceptos del futuro. [...] Se afirma que el observador aplica sencillamente al presente lo que aprendió acerca de las cosas del pasado.³⁹

Todo nuestro bagaje de experiencias sensoriales y emocionales permite apreciar en el presente los fenómenos o las formas (visuales, táctiles, auditivas, etc.), de una manera que corresponde al momento de la rememoración.

³⁹ Rudolph Arnheim, *El pensamiento visual* (España: Paidós, 1986), 93.

El acto de guardar cosas implica añadirles a los objetos un recuerdo ligado a un estado de bienestar, o marcarlos como eventos relevantes, que revivimos con diferentes puntos de vista en el presente, generalmente impregnados de sentimientos como melancolía, alegría o tristeza, y esto incide directamente en la manera en que el individuo se comporta. Como dice Bergson,

...¿qué somos nosotros, qué es nuestro *carácter* sino la condensación de la historia que hemos vivido desde nuestro nacimiento, antes de nuestro nacimiento incluso, dado que llevamos con nosotros dispositivos prenatales? Sin duda, no pensamos más que con una pequeña parte de nuestro pasado; pero es con nuestro pasado todo entero, incluida nuestra curvatura de alma original, como deseamos, queremos, actuamos.⁴⁰

El registro que queda en la memoria no es objetivo, y responde a múltiples circunstancias, por lo tanto, este registro se va modificando. Según Arnheim, las huellas de la memoria pueden moverse hacia dos direcciones: a la simplificación o a la reducción de la tensión, o bien, conservando características distintivas que tienden a exagerarse cuando suscitan admiración, desprecio, deslumbramiento, diversión, etc., por lo que las cosas se recuerdan más grandes o feas o dolorosas de lo que son.

Por lo mismo, en el momento de la creación de una obra que tiene como base los recuerdos, ésta tenderá a minimizar o exagerar tales o cuales aspectos, dependiendo del momento de elaboración de la misma.

Aunque las tendencias a la nivelación y el agudizamiento son antagónicas, actúan juntas. Clarifican e intensifican el concepto visual. Estilizan y caracterizan la imagen en la memoria. El hecho de que ninguna huella queda librada a sus propios recursos, fortalece, pero también entorpece, este proceso. Cada una de ellas es susceptible de padecer la continua influencia de otras huellas.⁴¹

Parece ser que aquellas experiencias visuales que hemos percibido en el pasado nos ayudan a completar partes de un objeto, o bien, de un acontecimiento. Estos complementos deben ser intensos para poder sustituir las partes ausentes y dar la apariencia de completud del objeto o del acontecimiento antes mencionado,

⁴⁰ Deleuze, *Bergson*, 47.

⁴¹ Arnheim, *El pensamiento visual*, 96.

y mezclan datos presentes con pasados. No existe diferencia, entonces, entre lo que se ve y lo que se sabe, y se aprecia como un todo.

Sin embargo, este fenómeno de percepción que se refiere a totalizar ya sea una imagen o un hecho incompletos no altera, en este caso, el recuerdo, sino que utiliza y aprovecha los vacíos que requieren ser completados. “Algunos artistas modernos han logrado alienar lo familiar a base de, sencillamente, presentar utensilios de la vida cotidiana como si fueran objetos de contemplación”.⁴² Además de completar las cosas percibidas, el bagaje visual adquirido en el pasado, le asigna al objeto un lugar dentro de la visión total del mundo. Se entremezclan estímulo, conocimiento, expectativa, deseos y miedos del observador, que espera ver en determinados lugares o situaciones objetos familiares, lo cual dependerá de las imágenes guardadas en la memoria, y es por eso que psicólogos como Warner Wolff afirma que toda memoria responde a mecanismos parecidos a los que actúan en la percepción.

Es frecuente reconocer figuras en las obras artísticas y articularlas según la experiencia visual, por ejemplo, las diferentes representaciones de Cristos crucificados. Sin embargo,

...lo que se reconoce en la vida cotidiana no se acepta también necesariamente en la representación pictórica. El reconocimiento pictórico obtiene sus indicios del más limitado conjunto de variaciones admisibles en un estilo particular de representación, más que del superior conjunto de experiencias asequibles para el mismo observador en su trato con el mundo físico. En segundo lugar, se debe distinguir entre un percepto que puede meramente *comprenderse* como una versión de una imagen normativa particular y un percepto que puede *verse* como tal. [...] En general, los artistas se apoyan en versiones de objetos que pueden relacionarse con las normas que los rigen en la percepción inmediata. Sin embargo, la tolerancia de la representación paradójica varía con los diversos estilos, y algunos consideran un valor positivo la discrepancia entre lo que se ve y aquello a lo que se alude.⁴³

⁴² Arnheim, *El pensamiento visual*, 102.

⁴³ Arnheim, *El pensamiento visual*, 107-108.

No es posible saber exactamente la forma como se relacionan memoria e imágenes, o si una es requisito de la otra, pero ciertamente guardamos objetos para poder reactivarla.

Por ejemplo, el artista Gironella, mencionado anteriormente, compone su obra con fragmentos de cosas pertenecientes a su pasado, utilizando fotografías, latas de conserva, cajetillas de tabaco, etiquetas de productos, corcholatas, botellas de vino y objetos cotidianos. Guarda en sus obras sus recuerdos, con el fin de que permanezcan; son vivencias y evocaciones que invitan a activar la memoria por semejanza (Figs. 21 y 22).



Fig. 21 Alberto Gironella, *Bajo el volcán*, 1991.



Fig. 22 Alberto Gironella, *Ultramarinos* (Luis Buñuel y Gironella), 1991.

Este artista incorpora elementos del pasado, los trae al presente, manipulando el recuerdo pero conservando su esencia, magnificando o empequeñeciendo, y completándolo con la experiencia del espectador, el cual abrirá su propia caja de recuerdos en el instante del contacto con la obra. que no es la misma que la del artista.

Conservar los recuerdos, se vuelve algo personal, muy propio, y aprehender el pasado debemos regresar a él desde el presente. En palabras de Bergson:

La verdad es que jamás alcanzaremos el pasado si no nos colocamos en él de golpe. Esencialmente virtual, el pasado no puede ser captado por nosotros como

pasado a no ser que sigamos y adoptemos el movimiento mediante el que se abre en imagen presente, emergiendo de las tinieblas a la luz.⁴⁴

Así en la obra de Gironella, el pasado se actualiza gracias al juego con los objetos, el artista es consciente del recuerdo pero también de su ubicación en el tiempo presente, llegando a la conclusión que es la obra misma.

Las preguntas en el momento de la creación para la obra presentada en este trabajo giran en torno a cuál debe ser el contenedor para realizarla, qué características debe tener, qué objetos son los que habrá que conservar; todo esto, para que su discurso funcione de manera eficaz.

⁴⁴ Deleuze, *Henri Bergson*, 49.

3.2 TRANSPARENCIA (DESDE LA FÍSICA ÓPTICA)

Para saber lo que es la transparencia, es importante mencionar primero el término «cesía», utilizado por José Luis Caivano, investigador y profesor de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, para referirse a la percepción de las diferentes distribuciones de la luz en el espacio. Esto es, la luz se absorbe o no por determinados materiales, la fracción que no se absorbe, se refleja o se transmite a través del material; por lo tanto, la luz se refleja o se transmite, y puede ser de forma especular o difusa, o alguna combinación intermedia. Así se dan las sensaciones visuales de transparencia, translucencia, brillo especular y apariencia mate, y distintos grados de luminosidad.

Ante un objeto, la luz puede incidir de distintas formas, dependiendo de las características de éste. La luz puede ser:

- 1) Absorbida. La luz no vuelve a emerger visiblemente a la superficie del cuerpo.
- 2) Transmitida. Pasa a través del objeto, o bien, se refleja.
- 3) Difundida. Esto ocurre en múltiples direcciones o en una sola.

Lo que José Luis Caivano en su tratado sobre cesía propone es el estudio de la misma a partir de la semiótica y la psicología, así como se ha hecho respecto al color, y aún más allá, lograr una relación entre ambos, color y cesía, para formular un tratado más completo.

El mismo menciona el desarrollo de un atlas de cesía con muestras de vidrio acromáticas, ordenadas por su grado de opacidad, absorción y difusividad. Estas muestras incluyen todas las apariencias visuales que se desarrollan en el espacio de las cinco cesías: traslúcido, mate, transparente, especular y negro.

Utilizando estos tipos de cesía, la obra puede enriquecerse jugando, precisamente con las diferentes formas en que la luz se comporta ante un objeto, o bien, explorar las más posibilidades que puede presentar sólo uno de ellos. Por ejemplo, en la *Casa de vidrio* de Chareau (Fig. 23) se explotan las cualidades del vidrio, el metal y otros materiales en una gran variedad de cesías, desarrollando un rico tratamiento y control de los límites espaciales y visuales.



Fig. 23 Pierre Chareau, *Casa de vidrio*, 1932.

Analizando un poco más los términos de memoria y transparencia desde las principales áreas disciplinares que los han estudiado, es posible explorar e identificar elementos y darle un enfoque diferente a la obra realizada. En cuestión de la memoria, la forma en cómo recordamos y su proceso selectivo incita a, igualmente, seleccionar objetos y disponerlos en la pieza para «armar» un recuerdo, que ya ha sido tamizado por preferencias contextuales y personales, tanto del creador como del observador. Al estudiar la transparencia, o bien, el comportamiento de la luz ante los objetos, somos invitados a jugar con estos efectos y distribuirlos de forma que dialoguen entre sí, entre opacidad y transparencia, entre lo mate y lo traslúcido.

CAP IV. ARTISTAS Y MATERIALES

*"Soy hijo de la Tierra y del Cielo estrellado, agonizo de sed y perezco,
dadme presto de beber del agua fresca que mana del lago de Memoria"*

Laminilla Órfica⁴⁵

La intervención pictórica sobre materiales transparentes data de hace mucho tiempo (Ver *Anexo*), tal vez porque una pintura sobre un soporte de este tipo permite utilizar el paisaje real de fondo para la figura trabajada. Una de las características de la pintura es la de ser opaca, así como gran parte de los objetos que se encuentran en la naturaleza; cuando se presentan materiales que nos permiten ver a través de ellos, la presencia de ellos es prácticamente fantasmagórica.

La metáfora del fantasma en la obra que se trabaja para este proyecto, se refiere a cuestiones del pasado que vienen a recordarnos un hecho o una persona, que lo hace para infundirnos miedo, dolor o dulzura; es algo que se repite una y otra vez. El fantasma transparente del pasado, que se materializa y se desmaterializa, es un recordatorio o una advertencia, pero está aquí para los que continúan con vida, haciendo hincapié en que existen diferencias insoslayables entre lo vivo y lo muerto, lo material y lo inmaterial, el pasado y el presente, y que éstas se mezclan y se separan, muchas veces, involuntariamente.

Guardados a forma de algo sin precio, respondiendo a la referencia bíblica: "donde está vuestro tesoro, allí estará vuestro corazón", nuestros recuerdos cristalinos responden al llamado del presente y se transforman en creación plástica para platicar con el que la observa y dialoga con ella. Finalmente, ambos conceptos se unen y dialogan para tratar de resolver las preguntas que la obra intenta resolver.

⁴⁵ Francesc Casadesús, *Orfeo y la tradición órfica, un reencuentro* (Madrid: Akal, 2008), 1260.

4.1 ARTISTAS QUE HAN USADO LA TRANSPARENCIA O LA MEMORIA. OTROS, LAS CAJAS. EJEMPLOS VISUALES.

4.1.1 LOS TRANSPARENTES

Los artistas que utilizan la transparencia, generalmente, trabajan con grandes paneles de vidrio o de acrílico, sobre o entre los cuales construyen la figura. Cabe mencionar que son trabajos bidimensionales que al superponerse dan una apariencia tridimensional. David Spriggs (Figs. 24 a 26), por ejemplo, fue pionero en esta técnica y juega con cuestiones espacio/temporales superponiendo diferentes placas de acrílico o de vidrio, pintando sobre cada uno y creando una ilusión no sólo de volumen, sino también de movimiento.

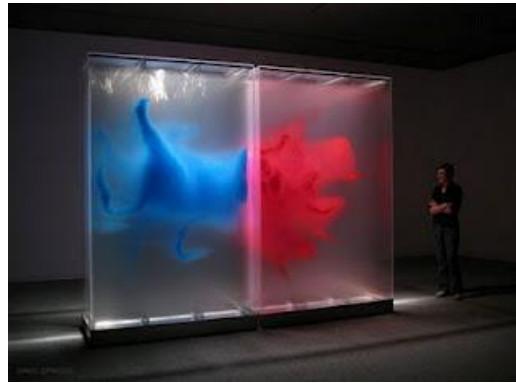


Fig. 24 David Spriggs.
The paradox of power, 2007.



Fig. 25 David Spriggs.
Axis of Power, 2009.



Fig. 26 David Spriggs.
Vision I, 2010.

Dustin Yellin (Figs. 27 a 32) realizó, en un primer momento, trabajos prácticamente taxonómicos, encerrando en resina insectos, plantas o recortes, mismos que continuó trabajando a manera de collage con el fin de formar finalmente una figura humana. Posteriormente, cambió la resina por paneles de vidrio que resultaban no ser tóxicos y permitían manipular mejor la composición de la obra.



Fig. 27 Dustin Yellin.
Psychogeography 96, 2017.

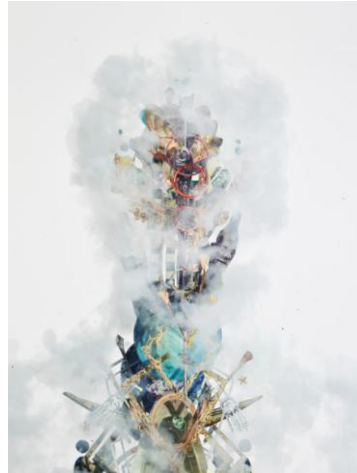


Fig. 28 Dustin Yellin.
Psychogeography 96 (detalle), 2017.



Fig. 29 Dustin Yellin.
G-PS-72-099, Sea in the Stomach for the World in Seven Parts, (detalle), 2018.



Fig. 30 Dustin Yellin. *City-Ballet*, 2018.



Fig. 31 Dustin Yellin. Proceso.

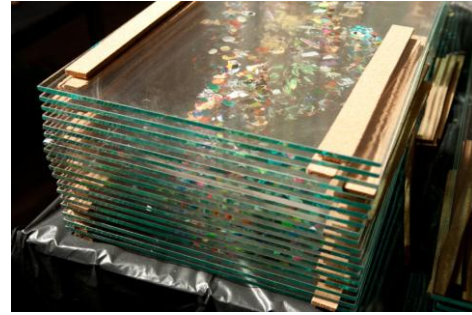


Fig. 32 Dustin Yellin. Proceso.

Gerard Richter (Figs. 33 a 35) tiene trabajos con paneles de vidrio y espejo, donde estas mismas superficies son el protagonista de la obra, superponiéndolas, poniéndolas lado a lado, etc.



Fig. 33 Gerard Richter.
Cuatro paneles de pie, 2002.



Fig. 34 Gerard Richter.
Cuatro cristales de pie, 2002.

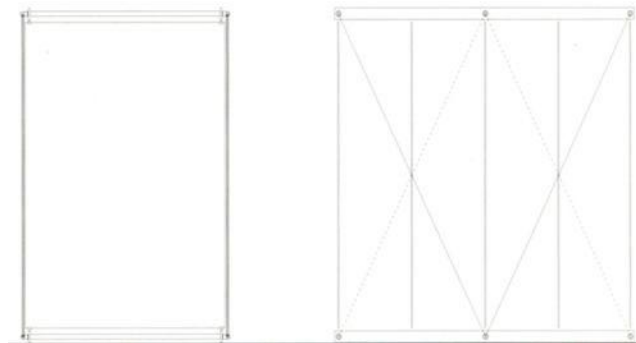


Fig. 35 Gerard Richter. *Cinco cristales de pie*, 2002.

Riusuke Fukahori (Figs. 36 a 38) utiliza resina y pintura acrílica para realizar contenedores de peces, vertiendo capas de resina transparente sobre las cuales va pintando poco a poco con pintura acrílica el cuerpo de los peces, de manera que el resultado es lograr que los mismos obtengan una presencia tridimensional dando la sensación de que se encuentran nadando. Integra, además, algunos objetos como pocillos de bambú o cucharones de metal.



Fig. 36 Riusuke Fukahori.
Peces rojos en agua, 2012.



Fig. 37 Riusuke Fukahori.
Peces rojos en agua (detalle),
pintura acrílica/resina. 2012.



Fig. 38 Riusuke Fukahori.
Goldfish in metal lined tea box, s/f.

Por su parte, Xia Xiaowan (Figs. 39 a 42) pinta con óleo sobre grandes vidrios que va superponiendo, imitando la secuencia de las imágenes de resonancia magnética, de forma que el resultado es parecido a una holografía. Su temática son cuerpos o rostros deformados que parecen encontrarse encerrados en grandes contenedores transparentes dentro de una sustancia un poco turbia.



Fig. 39 Xia Xiaowan. *Figura No. 5*, 2004.



Fig. 40 Xia Xiaowan. *Paisaje chino ancestral de Guo Xi*, 2007.



Fig. 41 Xia Xiaowan. *Landscape-Scholar's Rock No. 2*, 2008.



Fig. 42 Xia Xiaowan. *El cuerpo*, 2011.

4.1.2 LOS MEMORIOSOS

Los artistas cuyo tema central es la memoria trabajan con base en fotos, sobre todo, fotografías personales o tomadas por ellos. En algunos casos, pueden introducir imágenes históricas, de personajes pertenecientes a la memoria popular; sin embargo, la mayor parte de las veces forman parte de los recuerdos infantiles o familiares.

Carla Rippey (Figs. 43 y 44) reproduce a gran escala, a veces con grafito, grabado o con otros medios, fotografías personales, jugando con la textura del papel o, incluso, borrando algunas partes para dar una sensación brumosa.



Fig. 43 Carla Rippey.
La ahogada, de la serie "Este es el uso de la memoria", 1993.



Fig. 44 Carla Rippey. *Jardín oscuro, s/f.*

Jan Saudek (Figs. 45 a 47), por su parte, trabaja fotografías coloreadas a mano de personas con las que se siente ligado emocionalmente, él dice que es importante capturar con la fotografía las cosas que ama, por lo que la relación con sus modelos no es distante sino que tienen una incidencia en su vida, en sus recuerdos, y al colorearlas a mano, a pesar de tratarse de gente contemporánea a él y de temática actual, nos da la idea de encontrarnos ante una imagen de un pasado lejano.



Fig. 45 Jan Saudek.
The childhood of Petra, 1984.

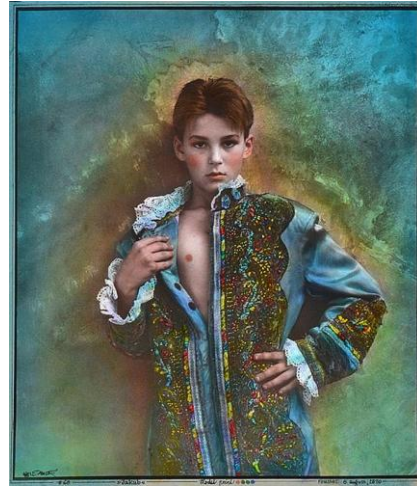


Fig. 46 Jan Saudek.
#68 (Jakub), January 8, 1889, 1989.



Fig. 47 Jan Saudek.
Eine Tanzerine the Dancer, 2003.

Por último, Hung Liu (Figs. 48 a 51) igualmente utiliza fotografías de tradiciones o sucesos de la historia de China o de su pasado personal, para transportarlas a la pintura, utilizando fondos que simulan tapices, flores u otros motivos, que refuerzan el carácter oriental en que está inspirada su obra.



Fig. 48 Hung Liu.
Sister in Arms II, 2000.



Fig. 49 Hung Liu.
Mission Girls, 2013



Fig. 50 Hung Liu.
Windmill VI, 2013.



Fig. 51 Hung Liu.
Manchu Bride-Red Study I, 2016.

4.1.3 LOS ENCAJADOS

El tema de la caja como modo de resguardar objetos que han sido importantes y que recuerdan sucesos, vivencias, épocas, lugares, también constituyen un pretexto de creación artística explorado por diversos autores. Para el presente trabajo, tres de ellos, que ya se mencionaron anteriormente, han cobrado importancia: Joseph Cornell, Bruce Conner y Alberto Gironella.

La obra principal de Cornell son conjuntos de objetos depositados en cajas (Figs. 52 y 53), que pueden considerarse un ensamblaje, en las que la tapa es un vidrio. Nos da la idea del recuerdo gracias a las fotografías en sepia que incluye, y a que las cosas que están en su obra son de uso manual, tomando como referencia las ideas surrealistas de yuxtaponer imágenes de forma no racional, sino mediante la asociación proporcionada por el automatismo psíquico.



Fig. 52 Joseph Cornell.
Medici Slot-Machine, 1942.



Fig. 53 Joseph Cornell.
Sin Título, 1945-6.

Por su parte, Bruce Conner (Figs. 54 y 55) ordena sus objetos, a veces dentro de contenedores, otras simplemente conservando la tridimensionalidad, y los cubre con tela nylon o vidrios, avejentándolos de esta manera, y jugando con la idea de la telaraña que aprovecha el paso del tiempo y la inmovilidad para

tender sobre los objetos o los espacios su telaraña que es, más que una transparencia, un velo.



Fig. 54 Bruce Conner.
Spider lady house, 1959.



Fig. 55 Bruce Conner.
Retrato de George Herms, 1962.

Para concluir, Gironella (Figs. 56 y 57) se especializó en el *collage*, e incluyó en su obra latas, corcholatas, fotografías y otros objetos, que claramente evocan su personalidad, sus preferencias y sus recuerdos.



Fig. 56 Alberto Gironella.
La reina Mariana, 1961.



Fig. 57 Alberto Gironella.
Zapata con balazos, 1988.

4.2 MI OBRA: EL RESULTADO DE LA UNIÓN MEMORIA-TRANSPARENCIA

4.2.1 RESEÑA

El proyecto *La Memoria Transparente* fue desarrollándose poco a poco a lo largo de la maestría. Se comenzó realizando algunos cuadros en óleo con motivos transparentes, como vidrios, agua, gotas, burbujas de jabón (Figs. 58 y 59) y estructuras de madera o telas transparentes como el tul con el fin de simular ventanas (Fig. 60 a 62), para después continuar con la superposición de láminas de acrílico pintadas con medio acrílico y pigmento y encajes jugando con la transparencia y la opacidad (Fig. 63). Se utilizó vidrio soluble pigmentándolo, el cual dio buenos resultados en cuanto a su resistencia, no así en la mezcla.

Durante el proceso de realización en este periodo, primero se quiso pintar la transparencia misma en la superficie para poder entenderla mejor. Ese era un camino largo y no muy productivo, y se terminó por jugar nuevamente con el espacio al querer incluir el marco como parte directa de la obra, y concluyendo con la pintura sobre láminas de acrílico. Se trabajó principalmente con óleo y acrílico, y al aplicar éste último sobre una lámina de acrílico se cayó en cuenta que mezclando la pintura con el medio acrílico se adhería mejor a la superficie.

Con relación a la memoria, se comenzó por trabajar con la memoria personal a corto plazo, prácticamente basándose en el retrato, pero después se optó por basarse en fotografías y postales antiguas en blanco y negro, o sepias. La siguiente etapa fue aplicar un coloreado sobre la base neutra de las obras. Se eligieron fotos y postales pues estas remiten inmediatamente al pasado, trasladadas a soportes que intercalaban lo opaco y lo transparente, el objeto y lo gráfico o pictórico.

Posteriormente, se decidió trabajar sólo con láminas de acrílico en pequeño formato, jugando con la disposición de los planos: punta seca, y pintura acrílica, en cubo (Figs. 64 y 65), haciendo cajas con objetos (Figs. 66 a 69), o manteniendo la lámina de acrílico de forma independiente (Figs. 70 a 74). En los trabajos con punta seca resultó bien primero darles un color uniforme con pintura acrílica para después trabajar con más colores; en cuanto a las láminas que formaban una caja fue necesario fijarlas con diversos pegamentos, dando mejor resultado el silicón, la

pegamento instantáneo y uno especialmente realizado para ello que comercializan en el mismo lugar donde se adquieren los acrílicos.

El plumón permanente sobre acetato recuerda la manera como se trabajaban anteriormente la caricatura, sin embargo, no es el interés centrarse en el movimiento sino en este intercambio entre la figura y el fondo. En un primer momento, se jugó con la idea del espejo y el acetato (Fig. 75), y también con la posibilidad de ofrecer color a una foto en blanco y negro como anteriormente se hacía con las fotografías en sepia (Fig. 76).

En la obra presentada, la transparencia es esencial, pero de alguna manera, al hablar de ella no se puede evitar su vinculación con el espejo, debido a las características que la luz y la refracción ejercen sobre los cuerpos.

Nadie está obligado a amar su imagen en el espejo, pero sólo rechazarán esa imagen aquellos que se toman por algo, que creen ser alguien, que se sienten depositarios de valores humanos, cápsulas de preciosa riqueza universal, sacerdotes de la vieja religión horrorizados ante la barbarie que se apodera de un mundo que daban por adquirido y en el que sus dioses son ahora leprosos. Quienes, por el contrario, reciben sin melancolía lo que trae el tiempo, no tienen inconveniente en mirar ese espejo y, si se horrorizan de su propia imagen, no por eso se precipitan en el museo buscando un maquillaje. [...] ¿Qué hay detrás de ese espejo? Cabe la posibilidad de que, como sucede con las máscaras de Nietzsche, estemos ante un espejo sin fondo, sin detrás, un último espejo que no refleja sino que replica... ¿No estaremos delante de un simple vidrio transparente con una etiqueta que dice «espejo»? Este es el asunto principal del arte contemporáneo.⁴⁶

Se incluyó dentro del trabajo láminas de acrílico de color naranja para trabajarlas con barniz copal, con punta seca, y también se recuperaron postales antiguas, de las que se copió con plumón permanente sobre acetato la caligrafía que guardaban (Figs. 77 a 87). Al superponerlas se perdió un poco la lectura de la escritura, así que se tuvo que probar con diferentes colores de plumón.

El trabajo sobre hojas de acetato superpuestas pareció bastante satisfactorio (Figs. 88 a 91), permitiendo el trabajo por planos, generalmente 3

⁴⁶ Félix de Azúa, "En el espejo del arte", *Letras Libres*, año V, número 50 (febrero 2003), 32.

hojas, pues más folios volvían la obra ininteligible. Generalmente, la pintura aplicada fue a base de barniz copal pigmentado, y en ocasiones, se intercaló con plumón permanente.

En una última etapa, se elaboró a barniz o con plumón y también sobre acetato, pero en pequeño formato, algunas imágenes pequeñas respetando las medidas de las diapositivas, aprovechando un visor a base de luz para ellas (Fig. 92). Así también, se utilizaron contenedores desechables transparentes a los que se incorporaron retazos de encajes o telas transparentes, superponiendo trozos de acetatos también pintados con plumón o barniz (Fig. 93).

Se ha tenido que trabajar de claro a oscuro, y eliminar por momentos el fondo blanco (esto es, la hoja de papel que sirvió para dar una idea de dónde ir aplicando los colores) pues algunos colores que se creyeron ya resueltos se modificaban al exponer la pintura traslúcida sin dicho fondo. Es necesario trabajar por capas y esperar que la que se encuentra debajo esté completamente seca, esto en todas las técnicas.

Albergué la teoría de que un recuerdo puede ser algo universal porque si uno observa una foto en sepia o en blanco y negro existe una relación inmediata con el pasado, con algún acontecimiento que de alguna manera nos incumbe, aunque no tengamos relación directa con él. Por ejemplo, al observar fotos de la Ciudad de México en los años 20's, 30's, se trata de deducir o reconocer las calles según la experiencia actual, o tal vez, al ver una foto de "X" persona de años lejanos enseguida se asocia su vestimenta con una época, además de sacar cuentas de su edad respecto al momento en el que es contemplada. Sin embargo, se observó lo relevante de poner énfasis en el pasado propio, reflexionar sobre la vivencia personal que permite entender el presente, ya que uno mismo es la referencia para lograr la comprensión de la historia y lograr identidad. De esta manera, la obra encuentra su importancia en la propia vivencia, los antepasados personales y su interpretación, por eso las diferentes etapas de los recuerdos: mis antepasados, aún aquellos que no conocí pero que sé son parte de la familia, mis abuelos, mis padres, mi infancia y mi hermano, y ahora las diferentes etapas de la vida de mi hija y mi compañero.

En esta producción se procuró trabajar al mismo tiempo la transparencia, la memoria, la selección de objetos y la re-contextualización, al guardar en cajas objetos recolectados a fin de evocar recuerdos que nos den un lugar firme donde poner los pies. Van involucrados los actos de construir y pintar.

De esta forma, se busca la interpretación a través de cacharros cotidianos que pueden remitir a un pasado, ya sea personal o colectivo, es decir, que hable del propio pasado o de una época anterior que tal vez no se experimentó, pero que parece haber quedado en una memoria no tan lejana, tal vez identificada con la edad de los padres o abuelos, logrado mediante el recurso de un soporte transparente que sostiene una parte pictórica o gráfica y que crea planos e interacción entre lo que se encuentra delante de esta superficie, sobre ella y detrás de ella; es un proceso de construcción, recolección, acción pictórica, apropiación, re-contextualización. El resultado es una mezcla entre el trabajo manual, el conceptual y la identificación de objetos útiles para la obra, aunado a la búsqueda de la transparencia como soporte material.

Analizando la producción, se equipararon los conceptos de transparencia y memoria para ligarlos con algunos problemas y alternativas que la contemporaneidad le ha brindado al arte. Estos puntos son las formas en que la memoria se nos puede presentar: velándose por capas de interpretación, como las capas de una cebolla; guardándola en forma de objetos e imágenes dentro de un contenedor, generalmente en una caja o en una maleta; y mediante objetos que reconstruyen visual y cuasi puntualmente aquel que ya no está presente, o bien, los que sólo nos recuerdan el hecho acontecido, en forma de objeto perdido y objeto encontrado.

Como dice Julio Hubard en su libro *Sangre*,

La persona humana es, pues, una entidad abierta, y susceptible a la intervención externa incluso en la parte más interior de su ser: la percepción, los deseos, la conducta. [...] Es el mismo movimiento, pues, para nombrar el disparo de una flecha que el de infundir un cierto estado de ánimo, o una situación mental. Son cosas que le suceden a la persona sin que su voluntad influya: lo mismo que una herida de flecha su ánimo puede ser herido o, mejor: inficionado, intoxicado,

envenenado. Y aquello que hiere se esparce por todo el cuerpo, llevado por la sangre.⁴⁷

Así el recuerdo involucra, de una forma invisible, la percepción de un pasado cuya interpretación depende de los deseos, de los miedos, de ese movimiento visceral y sanguíneo, y que es determinante para la conducta.

En la actualidad y como fenómeno dentro de nuestra sociedad, los soportes transparentes han cobrado importancia para distintas cosas: imprimir fotos, muchas veces de gran tamaño, proyecciones de carácter futurista, incluso grafitis sobre ese plástico transparente que se utiliza para envolver alimentos, y todo esto con el fin de liberar a nuestros ojos de tanto peso visual, o porque hace etéreas las figuras representadas y que simula que todo puede ocurrir ante nosotros pero conservarse intangible, sin ocupar un lugar real en el espacio. Un soporte transparente es atractivo y permite la sensación de amplitud, de que todo es limpio, que no oculta nada, es práctico, holográfico y permite ver dos cosas a la vez.

Recuerdos y transparencia se llevan bien porque la transparencia vuelve intangible lo sólido, y transforma en fantasmagórico lo que es. El fantasma se asocia a la imagen de algún ser que ya ha fallecido, y que llegan a interactuar o a hacerse presente ante los vivos, de igual forma el recuerdo, como un fantasma que no puede escapar de su pasado y que en este basa su eternidad, se presenta como producto de la memoria, interactuando con el que lo evoca.

En la obra para este trabajo se han utilizado elementos del pasado familiar, recuerdos que se han tenido que completar con la propia vivencia en el presente, que se rememoran mezclándolos con diversos sentimientos y que se hacen ver cada vez de una forma diferente. El material transparente es el sostén de la obra, pero éste siempre está en relación con otros materiales de distinta naturaleza, generalmente opacos, y responde de diversas maneras ante la luz. Identificando las partes de las piezas: el objeto perdido es la parte en la que se pinta o dibuja o

⁴⁷ Julio Hubbard, *Sangre. Notas para la historia de una idea* (México: Turner/Ortega y Ortiz, 2006), 28.

sugiere una forma, reproduciendo, principalmente, fotos familiares; los objetos encontrados son aquellos que se recolectan para integrar posteriormente la pieza.

Entonces, el recuerdo de infancia, de familia, del pasado propio es algo que, muchas veces se continúa desde nuestros ancestros, igual que la sangre: "Cada persona es, independientemente de sus circunstancias, el resultado de la sangre de sus padres y de los padres de sus padres".⁴⁸ Entre otras cosas, por eso es importante preservar nuestra memoria, reconocer nuestro pasado y proyectarlo, es necesario para avanzar; si olvidamos, o nos estancamos.

Memoria y transparencia van ligadas en este trabajo, cada pieza se refiere a una foto que está en relación a un recuerdo, ya sea de una persona o de un acontecimiento, cada objeto es una recolección de lo que estuvo ligado a ese instante o a ese familiar, o la superposición de imágenes son el resultado de diversos momentos que tienen que ver con la misma persona. Toda pintura tiene que ver con recolectar cuestiones de la memoria, y las partes que se transparentan o que se ocultan.

La modificación del soporte opaco hacia un soporte transparente nos habla, principalmente, de una superficie utilizada mucho actualmente por la tecnología: la liquidez de las pantallas, los acetatos, las propagandas que utilizan tintas translúcidas. Todo eso nos lleva a un futuro lleno de paneles de vidrio sobre los cuales podemos desarrollar programas inteligentes para nuestra vida diaria. Sin embargo, en este proyecto se da un brinco al pasado y se vincula esa transparencia con el recuerdo de acontecimientos en la infancia, o relacionados con personajes y situaciones que de alguna forma incumben a la obra. Es un trozo de línea, de la línea histórica que nos corresponde contar la que se deja plasmada, y que forma parte de la historia de todos, porque como Bergson señala: "Ahí está mi memoria, que inserta algo de ese pasado en este presente."⁴⁹

En este trabajo, se realizaron pequeñas cajas, sin compartimentos, pues se intenta contener entre las paredes de madera y la superficie transparente algunos elementos como papel tapiz, objetos, fotografía y pintura, esto en pequeño formato

⁴⁸ Hubard, *Sangre*, 29.

⁴⁹ Deleuze, *Henri Bergson*, 8.

con el fin de remitir a la idea de ser transportable, de que su dueño pueda llevarla consigo a donde éste desee. Se utilizan fotos y postales antiguas como parte importante en este proyecto, mismas que sirven de referencia para generar otra obra; en este sentido, uno se convierte en una especie de apropiacionista, que va encontrando recuerdos, en este caso, impresiones fotográficas, y las va transformando en personales; se apropia de los recuerdos de otro para que se transforme en una memoria colectiva. No es el pasado de alguien, sino en una posible memoria de “alguien” o de todos.

El trabajar con cajas y superponer objetos da como resultado la construcción de algo nuevo que, aunado a la superficie transparente, atrapa y cristaliza momentos. Lo transparente constituye esa parte de la memoria que no permite darle escape al hecho acontecido pero que, a su vez, puede modificarlo. Encapsular el recuerdo y no liberarlo, porque éste, a manera de la caja de Pandora, contiene elementos que deben ser controlados y conducidos, de lo contrario, pueden atraer grandes males a la persona que los resguarda. Sin embargo, encuentran su libertad en la interpretación del espectador.

Entonces, al construir la pieza, se van mezclando poco a poco objetos, superficies, texturas, fotografías, recuerdos en una obra que permite ver y a la vez ocultar parcialmente lo que se encuentra en ella, detrás de la transparencia. El juego de cada uno de los elementos la enriquece y forman un discurso diferente al que los objetos por separado lograrían.

4.2.2 OBRA



Fig. 58 Elia Castellanos.
Vidrio roto (Papá cristal),
Acrílico/Madera,
30 x 40 cm,
2010.

El barnizado de la pintura con medio acrílico permitió dar un acabado brillante y dejar una pequeña superficie mate.



Fig. 59 Elia Castellanos. *Burbujas*, Acrílico/Tela, 40 x 20 cm, 2010.

Este fue un ejercicio relativamente rápido para el estudio visual de la transparencia.



Fig. 60 Elia Castellanos. *Alberto tras la ventana*, Óleo/Tela, 80 x 60 cm, 2010.
Además del marco, se incluyeron un par de tiras (originalmente de madera) que realizaban la simulación de una ventana.



Fig. 61 Elia Castellanos
Ventanal
Óleo/Tela y tul,
60 x 100 cm, 2010.
El cuadro, pintado en bastidor con óleo, fue cubierto con tul blanco, lo cual vela un poco la imagen.

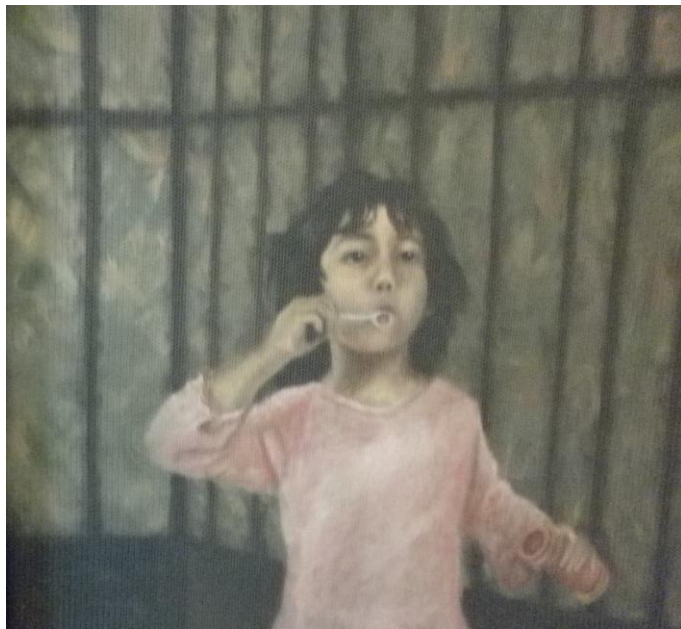


Fig. 62 Elia Castellanos.
Ventanal (detalle),
Óleo/Tela y tul,
60 x 100 cm, 2010.



Fig. 63 Elia Castellanos. *Raquel*, Acrílico/Madera, encaje y acrílico/Lámina de acrílico, 60 x 40, 2010.
La niña y el fondo fueron pintados con acrílico sobre madera, posteriormente se añadió un marco de encaje y finalmente una lámina de acrílico sobre el que se pintó el brazo y las flores. Claramente se ve el efecto especular al tomar el registro fotográfico.



Figs. 64 y 65 Elia Castellanos. *Cubo*, Medio acrílico y acuarela/Lámina de acrílico, 6 cuadrados de acrílico de 10 x 10 cm c/u, 2011.
Cada lámina de acrílico contiene pinturas inspiradas en fotos familiares, pintadas con medio acrílico y acuarela, técnica que no resultó tan transparente como se deseaba.



Fig. 66 Elia Castellanos.

Ismael,

Acrílico y acuarela/Acrílico,
fotocopia/Caja de madera,
21 x 15.5 cm, 2011.

La caja está forrada en su interior con una fotocopia del retrato original para poner delante de ella una lámina de acrílico con el mismo retrato trabajado con medio acrílico y acuarela. Del otro lado una foto de árboles y de cubierta una lámina de acrílico que contiene pintura de árboles.



Fig. 67 Elia Castellanos.

La Tía Clarita,

Punta seca y acrílico/Lámina de
acrílico, flores secas/Caja de madera,
21 x 15.5 cm, 2011.

De un lado, flores secas barnizadas con medio acrílico, del otro, una lámina de acrílico con un retrato en punta seca y flores realizadas con pintura acrílica.



Fig. 68 Elia Castellanos.

Piedritas,

Acrílico/Lámina de acrílico,

Piedras/Caja de madera,

21 x 15.5 cm, 2011.

Piedras pegadas al interior de la caja de ambos lados, cubiertas con láminas de acrílico trabajadas con pintura acrílica y con punta seca.



Fig. 69 Elia Castellanos.

Llaves,

Punta seca y acrílico/Lámina de acrílico,

Tela y llaves/Caja de madera,

21 x 15.5 cm, 2011.

Papel tapiz forrando el interior de uno de los lados de la caja y llaves encontradas y de las cuales he olvidado qué abren. Del otro lado, una lámina de acrílico trabajada con punta seca y pintura acrílica.



Fig. 70 Elia Castellanos.
Las tres,
Punta seca y tinta/Lámina de acrílico,
17.5 x 14 cm,
2011.

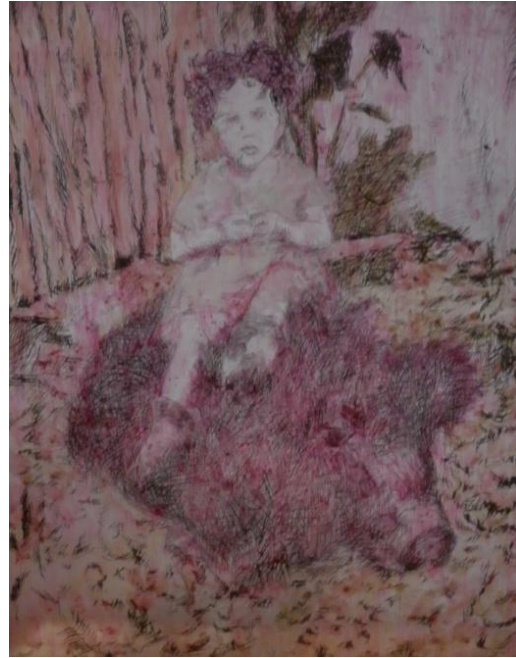


Fig. 71 Elia Castellanos.
La puerca,
Punta seca, tinta y acrílico/Lámina de acrílico,
17.5 x 14 cm,
2011.



Fig. 72 Elia Castellanos.
Pam,
Punta seca y acrílico/Lámina de acrílico,
17.5 x 14 cm,
2011.



Fig. 73 Elia Castellanos.
Maldonado,
Punta seca y acrílico/Lámina de acrílico,
17.5 x 14 cm,
2010.



Fig. 74 Elia Castellanos. *Monina*, Punta seca y tinta/Lámina de acrílico, 17.5 x 14 cm, 2011.



Fig. 75 Elia Castellanos.

Mamá,

Barniz copal/Espejo,

Plumón permanente/Acetato,

27 x 11 cm,

2011.

Sobre el espejo está trabajado el retrato y superpuesto un acetato con motivos espirales realizados con plumón permanente.



Fig. 76 Elia Castellanos.

La bisabuela,

Punta seca, plumón permanente y

acrílico/Lámina de acrílico,

20 x 25 cm,

2011.

Punta seca con pintura acrílica en algunas zonas, y detalles con plumón permanente.



Fig. 77 Elia Castellanos. *Las mujeres*, Barniz copal/Lámina de acrílico, 25 x 15 cm, 2012.

Sobre una lámina de acrílico de color naranja, retrato trabajado con barniz copal.



Fig. 78 Elia Castellanos. *Tío Pepe Güero*, Punta seca/Lámina de acrílico, 15 x 25 cm, 2012.



Figs. 79 y 80 Elia Castellanos. *Postales I*, Punta seca y barniz copal/Acrílico, Plumón permanente/Acetato, 8 x 15 cm, 2012.

El retrato está trabajado con punta seca y barniz copal, para superponer un acetato copiando con plumón permanente la caligrafía de la postal original.



Figs. 81 y 82 Elia Castellanos. *Postales II*, Punta seca y barniz copal/Acrílico, Plumón permanente/Acetato, 8 x 15 cm, 2012. Mismo procedimiento que la obra anterior.



Figs. 83 y 84 Elia Castellanos. *Postales III*, Punta seca y barniz copal/Acrílico, Plumón permanente/Acetato, 8 x 15 cm, 2012. Mismo procedimiento.



Figs. 85, 86 y 87 Elia Castellanos. *Epitafio*, Punta seca y barniz copal/Acrílico, plumón permanente/acetato, 15 x 25 cm, 2012. Mismo procedimiento, pero en la última fotografía se aprecia la obra a contraluz.



Figs. 88 y 89 Elia Castellanos. *Corazón*, Barniz copal/Acetato, 21.6 x 27.9 cm, 2012.
Esta obra consta de tres hojas superpuestas de acetato, cada una con imágenes diferentes que se unen como si fuera un *quodlibet* musical.

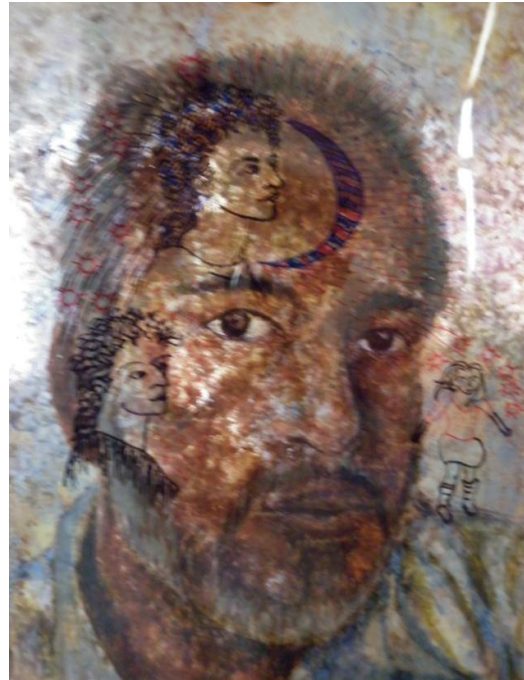


Fig. 90 y 91 Elia Castellanos. *Sin título*, Barniz copal y plumón permanente/Acetato, 21.6 x 27.9 cm, 2012.
Mismo procedimiento que la obra anterior.

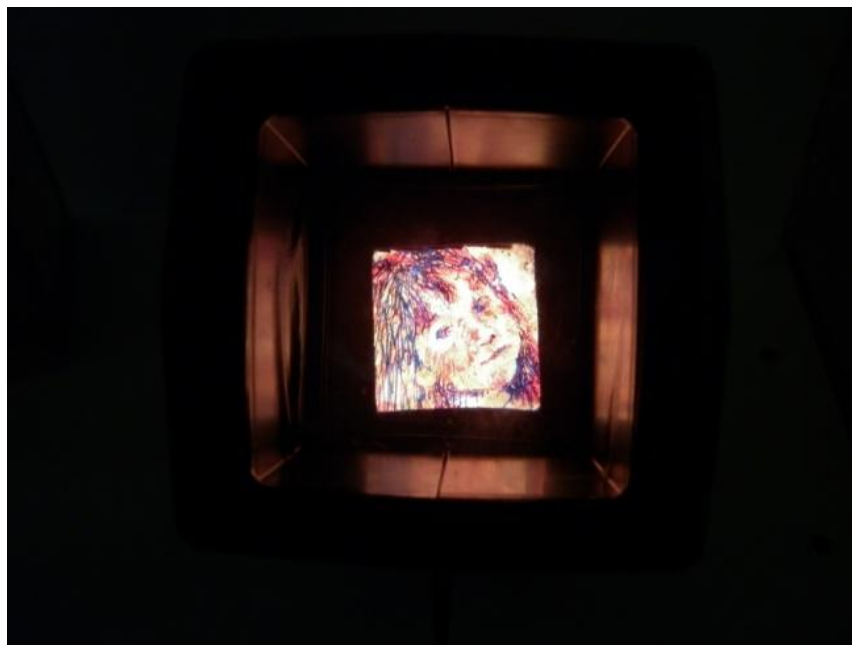


Fig. 92 Elia Castellanos. *Sin título*, Barniz copal/Acetato, 3.5 x 3.5 cm, 2012. Imagen apreciada en un visor de diapositivas.



Fig. 93 Elia Castellanos. *Sin título*, Plumón permanente/Acetato, encaje y contenedor de plástico, 5 cm diám, 2012. Fotografía apreciada a contraluz.

Sobre la obra, a manera de reflexión personal...

La ausencia del olvido, es decir, el acto de recordar (volver a pasar por el corazón), trae consigo no sólo la recuperación de la memoria, sino otros fenómenos que tienen que ver con cuestiones emocionales.

Esta creación plástica intenta ver lo invisible, aquello que no podemos apreciar de primera intención, esa es la pretensión, y esto implica las dos grandes guías de esta tesis: Memoria y Transparencia. Normalmente, la pintura debido a su materia opaca, trata de ocultar, aquí se trata de develar o, por lo menos, de dejar ver a *través de*, a través de soportes y materiales, pero también a través de los recuerdos personales, resultando en un tipo de autobiografía que algunas veces raya en la confesión.

No hay que perder de vista que todo acto de la memoria es un acto de percepción: en el momento en que lo observado, esto es, el recuerdo, es completado gracias al acto de percibir en el momento presente, ya sea por el artista que rememora o por el observador con el que dialoga, de alguna forma, se completa, lo que nos hace deducir que esa misma cualidad abre la posibilidad de múltiples “completudes”, una cada vez que el mismo recuerdo es vuelto a ser rememorado. Todo recuerdo es un punto de vista, así mismo su actualización.

Lo más importante es la obra producida y la reflexión y experimentación a que ambos conceptos, memoria y transparencia, dieron lugar.

CONCLUSIONES

Hablar de transparencia en la pintura es hacer referencia a un traslapo plástico-visual; es una mediadora de imágenes que cobra sentido respecto a dos factores: el observador y lo que se encuentra detrás de ella, es decir, esencia temática. Igualmente, la memoria halla importancia pictórica en cuanto a la interpretación del hecho y el que la observa, ya sea como testigo directo o como receptor del testimonio.

Existen tres planos en la apreciación de la transparencia: espectador, superficie transparente y lo que se encuentra del otro lado de la superficie; y, a partir de estos planos, dos formas en que éstos se relacionan, según se dedujo de este proyecto:

1) La primera forma de relación es donde la transparencia funciona como intermediaria entre el espectador y otra superficie opaca. La transparencia puede provocar uno de dos efectos: deja visible a lo que se encuentra detrás de ella, pero inaccesible, o bien, lo sugiere si funge como velo; y en un segundo caso, es posible que duplique su acción haciendo visible algo inesperado como lo es el observador mismo (efecto espejo). La memoria también puede tener esa cualidad, permite ver el recuerdo, o velarlo, pero también nos habla de nosotros mismos. Además, la memoria, ha sido interpretada como ese cristal que almacena lo vivido; gracias a este archivo de acontecimientos pasados podemos recuperar los recuerdos, y así, conforme pasa el tiempo, conservar un cierto grado de transparencia, esto debido a que, según el punto en el que se recurra a la interpretación del pasado, se superponen otros planos transparentes que corresponden a los puntos de interpretación del pasado, modificando la imagen original.

2) La segunda forma en que funciona la transparencia es en relación con la luz. Dependiendo de dónde se encuentre el foco luminoso es si permite que se aprecie la forma tratada en ella. Entonces, la luz se vuelve un elemento importante y esencial de la obra, y la transparencia funge como plano mediador entre el observador y la fuente luminosa. Equiparamos pues, la luz, con ese estado de consciencia que nos permite interpretar y reinterpretar el pasado.

Ahora bien, tanto como intermediaria entre espectador y cuerpo opaco, o entre espectador y luz, interviene fuertemente la percepción espacial: la transparencia permite colocar planos, unos sobre otros, aunque a una distancia pertinente, y cada plano, a manera de cuerpo transparente, logra delimitar y distribuir el lugar donde se encuentran.

Si la distancia entre transparencia y otra superficie es importante en la construcción espacial, esto permite hablar de aire o hasta cierta libertad, movimiento, respiro; si se torna en una forma cerrada, toma cualidad de envase o contenedor. De la misma forma funciona la memoria, según la interpretación que se ha venido dando en este trabajo, cuando observamos el pasado reciente a veces no podemos darnos cuenta de las dimensiones de los acontecimientos vividos, necesitamos una cierta distancia para poder realizar una interpretación más objetiva, o por lo menos, menos visceral, es decir, los recuerdos funcionan como planos invisibles distanciados unos de otros o encapsulados.

Sin embargo, la transparencia no sólo se da por planos invisibles o translúcidos, Arnheim hace notar que ésta puede lograrse sin la intervención de la luz ni del color, sino mediante la fuerza de la forma, y usa como ejemplo el cubo de alambre. Podemos simplemente sugerir una figura mediante un contorno y de inmediato lo que está al interior de este contorno se vuelve en sí transparente, así como lo hace Francis Bacon en algunas de sus pinturas.

La obra realizada en el transcurso del proyecto de investigación incluye no solamente el uso de materiales acordes al planteamiento temático, sino que pone en juego el espacio plástico. Se trabajó con acrílicos, vidrios, barnices, óleo, tintas y otros materiales, combinando métodos tradicionales de pintura como acrílico, acuarela o fotografía y otros como tapices y telas estampadas, además de la inclusión de objetos simbólicos que puedan remitir al recuerdo.

La división de las obras en cuanto a la técnica utilizada es de la siguiente forma:

- a) Las pintadas sobre el acrílico transparente. Esto es, la pintura se aplica directamente sobre las láminas de acrílico, ya sea óleo, pintura vitral o

pintura acrílica, de manera que la pintura “tapa” un poco la transparencia propia del material que se usa como soporte. Se incluyeron objetos personales y simbólicos que se relacionan con el concepto de recuerdo.

- b) Las grabadas con punta seca y posteriormente entintada o intervenida con algún medio pictórico. De esta forma, se conserva la transparencia, el dibujo de la forma, y se le puede dar una pátina de color.
- c) Aquellas en las que se utilizó plumón permanente.
- c) Las intervenidas con pintura sobre láminas de acrílico con diversas técnicas, como resina poliéster y medio acrílico mezclado con acuarela.
- d) Las trabajadas con barniz copal sobre lámina de acrílico y acetato, a veces combinándolo con las técnicas anteriormente señaladas, u otras.

Al pintar sobre vidrio y sobre acrílico se dio preferencia a éste último, aunque la transparencia es mucho mejor en el primero, la resistencia obviamente es superior en el segundo. Tras trabajar diferentes técnicas, las que mejor funcionaron fueron la punta seca, el plumón permanente y el barniz copal, según el objetivo perseguido, debido a que gracias a ellos no se oculta lo que se encuentra detrás del soporte elegido. En cuanto el armado de las piezas, la exhibición de la lámina sola resultó bastante interesante, sin embargo, es la apreciación personal que para poder explotar la transparencia y su cualidad respecto al espacio es deseable su puesta en juego con relación a otras superficies igualmente transparentes u opacas, por eso la construcción de pequeñas cajas que incluyen objetos visibles a través de la cualidad que ofrece el acrílico.

Otros soportes utilizados fueron acetatos, lentes de aumento, espejos, materiales que iban invitando a distintos retos, como la indagación de cuántos acetatos, uno sobre otro, podían empalmarse sin perder la imagen que se encontraba en el plano más interno: el resultado fueron 3 hojas de acetato. Dichos elementos también permitieron, dentro de la temática de la memoria, realizar copia e intervención de fotos, de postales, incluir caligrafías e incluso hacer una serie de posibles epitafios para los seres queridos, incluso más de uno para la misma

persona. Otro objeto que resultó atractivo fue el visor de diapositivas, por el elemento lumínico que presenta.

La memoria y la transparencia son dos aliados que van entretejiendo una cartografía personal entre los antepasados y los recuerdos de infancia o juventud, incluso de un pasado reciente que ahora incluye una familia diferente a la de la niñez, esto es, la familia nuclear y, aún más allá, un mapa que pretende establecer una conexión con el pasado o presente de otras personas desconocidas que se identifiquen de una u otra forma con la vivencia cotidiana.

Recordar es importante para entender nuestro origen, para poder proyectarnos a un futuro deseado, y de esta forma establecer conexiones: como seres históricos o como entes en movimiento.

Ahora que mis padres y mi abuela ya no están, se comprende la importancia de fotos y objetos que evoquen y den respuesta a interrogantes sobre la historia en lugares y tiempos del pasado y reflexionar sobre cómo hacerla eternamente visible y que dialogue con la cotidianidad pictórica [...].

La transparencia, por lo mismo, es el soporte de esa memoria, la cual permite establecer una dinámica de traslado estético del pasado al presente, de lo visible a lo invisible y viceversa. En el camino se incorporan, muchas veces, objetos que quedan atrapados y que refuerzan y forman parte del discurso establecido.

El pasado familiar, la forma en que crecimos, las experiencias adquiridas, completan la vida presente, todos ellos determinan el sentido del ser, incluso proyectan expectativas hacia el futuro. No puede evitarse la nostalgia que provoca mirar hacia el pasado, pero tampoco se evade la fuerza que permite reafirmarse en el presente.

Dice Rosario Castellanos en su poema *Amor*:

“El que se va, se lleva su memoria,
su modo de ser río, de ser aire,
de ser adiós y nunca.”

La memoria resulta ser una presencia que se transforma poco a poco en fantasma y después en humo, de la vivencia perdemos lo tangible, lo audible, lo

olfativo, lo visible... y nos quedan como recuerdo las situaciones, las frases y los objetos que estuvieron cerca; al preservar los recuerdos de los antepasados es posible contestar preguntas que nos atañen directamente. Con base en esta reflexión, se incluyen objetos simbólicos y tangibles en la obra, fotos, postales, ya sea en forma física o recreada. «Escarbar» en la memoria permite el descubrimiento y el entendimiento de parte de la historia guardada, lo que da pie a que el espectador seleccione lo que él mismo necesita para llevar a cabo ese mismo proceso con el fin de descubrir y entenderse, a partir de su experiencia sensitiva con esta.

Se ha repetido mucho a lo largo de este texto cómo personalmente se percibe la unión entre los recuerdos y la transparencia, y de qué forma ambos son esenciales en este proyecto. El material transparente, sostén de la obra, reacciona a la luz, a la mirada, y se relaciona con los objetos guardados sirviendo como la tapa óptima para proteger sin ocultar por completo. Las láminas, ya sean de vidrio o de acrílico, dividen en diferentes dimensiones, fungiendo como mediadoras entre el observador y el plano que se encuentra detrás de las láminas, tangibles y simbólicas.

En el desarrollo del proyecto se revisó la obra de artistas que trabajan una temática y una técnica parecida a la utilizada en la producción y se realizó lectura de poesía, o a Borges y su *Memorioso*, se estudió algo de hermenéutica, de psicología, de física óptica, se revisaron manuales de técnicas. Todo esto para caer en cuenta que el tema es amplio y puede ser tratado de múltiples maneras, y que la trabajada en este proyecto solamente es una de muchas vías. Ya sea transparencia o memoria, la forma en que ambas funcionan, su carga simbólica, la manera en que pueden trabajarse constituye en sí un campo fértil para continuar investigando, explorando y creando.

En este proyecto se concluye que el instante, como diría Bergson, se recupera por medio de la memoria, y que la cronología no existe, es una construcción para explicarnos una sucesión de hechos, sin embargo, todo acontecimiento depende de un contexto y es leído por los ojos de diversos entes,

que a la vez están inmersos en sus contextos, y el presente trabajo se mueve en el suyo. La creación artística es una toma de distancia; al existir una lejanía con los recuerdos, se toma una postura respecto a ellos, por lo mismo, este proyecto no sólo recuperó la memoria, sino que construyó relatos sobre ella, incluso restituyó la potencia de lo falso, de las ficciones sobre la realidad, sus apariencias, para relatar la historia personal.

La memoria es algo vivo, recuperable, a la vez, controladora de la conducta humana, y la transparencia sobre la que se plasma en este trabajo, es sólo el soporte ilusorio que finalmente permite la transformación del recuerdo pues, como el psicoanálisis promulga, lo único que puedes cambiar es tu pasado. Esta memoria está regada por todo el cuerpo, se encarna, por eso el soporte transparente permite su encapsulamiento y no su liberación. Además, al transformar el pasado propio en un marco de representación, es posible, incluso, hacerlo soportable, romper con él y criticarlo.

S. D. G.

FUENTES DE CONSULTA

- Aristóteles. *El arte poética*, México: Espasa-Calpe, 1998.
- Arnheim, Rudolph. *El Pensamiento Visual*. España: Paidós Estética, 1986.
- *Arte y Percepción Visual*. Madrid: Alianza Forma, 1994.
- Azara, Pedro. *La imagen y el olvido*. Madrid: Siruela, 1995.
- Azúa, Félix de. "En el espejo del arte", *Letras Libres*, año V, número 50 (febrero, 2003), 30-32.
- Baricco, Alessandro. *Océano Mar*. México: Norma, 1996.
- Baron, Robert; Donn Byrne y Barry Kantowitz. *Psicología, un enfoque conceptual*. México: Interamericana, 1985.
- Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Caivano, José Luis. "La investigación sobre los objetos visuales desde un punto de vista semiótico, con particular énfasis en los signos visuales producidos por la luz: color y cesía.", *Cuadernos*, Número 17 (febrero, 2001), 85-99.
- Casadesús, Francesc. *Orfeo y la tradición órfica, un reencuentro*. Madrid: Akal, 2008.
- Cassirer, Ernst. *Filosofía de las Formas Simbólicas I*, México: FCE, 1985
- *Antropología Filosófica*, México: FCE, Col. Popular, 1994.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 1995.
- Deleuze, Gilles. *Henri Bergson: Memoria y vida*, Madrid: Alianza, 1977.
- Dempsey, Amy. *Estilos, Escuelas y Movimientos*, Singapur: Blume, 2002
- Doerner, Max. *Los Materiales de Pintura y su empleo en el arte*, Barcelona: Reverté, 1991.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real*, Madrid: Akal, 2001.
- Gadamer, Hans Georg. *Verdad y Método I*, Salamanca: Sígueme, 1999.
- González, Fernando M. *La guerra de las memorias*, México: Plaza y Valdés, UNAM y Universidad Iberoamericana, 1999.
- Guasch, Ana María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza Forma, 2001.

- Hernández, Miguel. *Cancionero y romancero de ausencias*, España: Losada, 1998.
- Heartney, Eleanor. *Arte & Hoy*, China: Phaidon, 2008.
- Historia del Arte*. España: Espasa-Calpe, 1999.
- Hubard, Julio. *Sangre, notas para la historia de una idea*, México: Turner/Ortega y Ortiz, 2006.
- Lipovetsky, Gilles *La era del vacío*, Barcelona: Anagrama, 2002.
- Losos, Ludvik. *Las Técnicas de la Pintura*, Madrid: Libsa, 1991.
- Lotman, Iuri M. *La semiósfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Madrid: Cátedra Universitat de Valencia, 2000.
- Lucie-Smith, Edward. *Artes Visuales en el siglo XX*, Alemania: Könemann, 2000.
- Mayer, Ralph. *Materiales y técnicas del arte*, España: Hermann Blume, 1985.
- Michelena, Margarita. *Reunión de Imágenes*, México: FCE, 1996.
- Minera, María. "Voces en el concierto. Arte contemporáneo en México", *Letras Libres*, año V, número 50 (febrero 2003), 24-28.
- Read, Herbert. *Imagen e ide,*. México: FCE, 1998.
- Rodríguez Prampolini, Ida. *El arte contemporáneo, esplendor y agonía*, México: UNAM, IIE, 2006.
- Schee, Sigggi *Fadings. Grafitti to desigh, illustration and more*, Germany: Gingko Press, 2005.
- Sidaway, Ian. *Enciclopedia de Materiales y Técnicas de Arte*, Barcelona: Acanto, 2002.
- Smith, Ray. *El Manual del Artista*, Madrid: H. Blume, 1991.
- Urban Discipline 2001. Graffiti Art*. Germany: Maximum Hip-Hop, 2001.
- Tweney, C. F. *Chambers, Diccionario Tecnológico*, Barcelona: Omega, 1952.
- Vinci, Leonardo da. *Tratado de Pintura*, España: Akal, 1995
- Wolff, Werner. *Introducción a la Psicología*, México: FCE, 1958.

ANEXO: SOBRE LOS MEDIOS Y LOS SOPORTES TRANSPARENTES

La siguiente información sirvió de consulta para la investigación. Se dividió en técnica, soportes y materiales de pintura para su fácil identificación.

TÉCNICA

Ludvik Losos habla sobre la historia de la pintura en vidrio, menciona que este tipo de trabajo se debe realizar pintando en la cara posterior de una lámina de cristal con temple u óleo, usando varias capas para los fondos. Menciona que la técnica es muy antigua y data su posible origen a partir de la decoración de vasijas de oro, para encontrar su popularización en la Edad Media en países como Alemania, Países Bajos e Italia (siglos XIV a XVI), y que se aplicaba a cuadros conmemorativos y retratos en miniatura.

Continúa diciendo que en los siglos XVIII y XIX se utilizó propiamente para pintar cuadros, ya no vasijas, principalmente en Francia. Hace hincapié en que se utilizaban láminas de vidrio “de gran calidad, limpiadas y desengrasadas con hiel de buey y pintadas con temple de huevo o de huevo y caseína (los talleres más pobres utilizaban temple de caseína). Los óleos comenzaron a utilizarse en el siglo XIX. El orden de pintura comenzaba con los contornos, luego las luces, el rostro, las sombras, los ropajes y, finalmente, el fondo. Una vez seca, la pintura recibía un capa protectora de minio⁵⁰ mezclado con aceite secante y, posteriormente, se encolaba un papel o cartón a la superficie con pasta de harina; después se enmarcaba la lámina de vidrio con un sencillo marco de madera. Las obras más caras se protegían con láminas de estaño o de plata. Esto condujo más tarde a la pintura «espejo» que, a principios del siglo XVIII, la practicaban mucho los aficionados”.⁵¹

SOPORTES

Ralph Mayer habla de los Lienzos de Vidrio⁵², elaborados con hilos de fibra de vidrio, mencionando que ésta no se usa como soporte para pintura, pero que encuentra

⁵⁰ MINIO (minium) (*Quim.*). Sinónimo, actualmente muy poco usado, del PLOMO ROJO. minio plomo (*Pint.*) Pigmento de color naranja constituido por óxidos de plomo; muy usado para preparar la pintura de primera mano que se da a las construcciones de hierro.

⁵¹ Ludvik Losos, *Las técnicas de la pintura* (Madrid: Libsa, 1991), 182.

⁵² Ralph Mayer, *Materiales y técnicas del arte* (España: Hermann Blume, 1985), 257

aplicación en la conservación y en ciertos tipos de tapizados. Los escultores, dice Mayer, acostumbran utilizar la fibra de vidrio y las resinas sintéticas líquidas para crear su obra. Existen, según él, diversas mezclas para modelar combinadas con resinas, y menciona que puede encontrarse información en los libros de Newman, Roukes y Percy.

Pero hay lienzos hechos de lona de nylon, de Orlon (fibra acrílica) y de otros tejidos recientes, aunque se ha experimentado poco con ellos y no hay pruebas sobre su permanencia o comportamiento a largo plazo. Menciona como ventajas su bajo costo, su color blanco, su ligereza y su resistencia química, y como desventaja la tendencia a volverse quebradizas.

Ray Smith cita en su *Manual del Artista*⁵³ que es posible utilizar tablas de aluminio con caras de plástico reforzadas con fibra de vidrio como soportes pictóricos, y menciona la forma de imprimirlos, pero debe ser protegida de la luz solar. Ahora bien, los escritos sobre láminas de acrílico lo colocan como el más resistente. También hace mención de la pintura al óleo sobre cristal, recomendando un grosor entre 4 y 6 mm.⁵⁴

Respecto al acetato, lo podemos adquirir sin tratar o con la superficie tratada para aceptar lápiz, tinta, acuarela, guache y acrílico. El trabajo en acetato se puede dañar con facilidad con arañazos y marcas, pero durará mucho si se le protege convenientemente guardándolo ente papeles.

NOTA: Toda superficie de plástico tiende a amarillearse con el sol, no así el vidrio, la cual dura mucho, pero la exposición solar puede volverlo quebradizo.

MATERIALES DE PINTURA

Max Doerner, en su libro *Los Materiales de Pintura y su empleo en el arte*, menciona que la pintura al vidrio soluble o pintura al silicato realizada sobre enlucido es una técnica reciente. “En el siglo XVI el alquimista *Bacilius Valentinus* informaba acerca de «un vidrio líquido en frío», pero en aquellos tiempos, sin embargo, no se pintaba con materiales de este tipo. *J. N. von Fuchs* presentaba en 1825 «un nuevo producto de tierra silíceo y potasa», fundiendo juntos cuarzo (ácido silícico) y carbonato de potasio y dando al vidrio, originalmente sólido pero soluble en agua, una consistencia viscosa disolviéndolo en agua hirviendo. *Schlotthauer*, *Pettendofer* y *Keim* desarrollaron partiendo de este material una nueva técnica pictórica que se llamó al principio «estereocromía» y

⁵³ Ray Smith, *El manual del Artista* (Madrid: H. Blume, 1991), 51

⁵⁴ Smith, *El manual del Artista*, 188.

más tarde «técnica de coloren o pinturas minerales de *Keim*». Para fines pictóricos y de recubrimiento con pintura, es utilizable solamente el silicato de potasa (pintura de vidrio soluble); el silicato sódico propende a dar eflorescencias. La pintura de vidrio soluble es un líquido claro como el agua y soluble en agua, cuyo aglutinante consiste en silicato potásico disuelto en agua. Si se pigmenta y se extiende, el agua pasa nuevamente al estado sólido. A este secado físico se le suma una especie de templado químico a fondo. Al mismo tiempo, bajo el influjo del ácido carbónico atmosférico, se forma nuevamente el insoluble ácido silícico (cuarzo), con material de partida para la fabricación del vidrio soluble y sale fuera el carbonato potásico. El carbonato potásico atrae fuertemente agua, se derrite muy rápidamente y se esparce pronto.

El carbonato sódico cristalizaría sobre la capa aplicada y formaría un revestimiento blanquecino. Los pigmentos quedan incrustados en la capa de cuarzo que se hace completamente insoluble y muy resistente contra influencias exteriores y que se silicifica con el enfoscado. Es corriente introducir en la preparación materiales de carga que evitan precipitación prematura del ácido silícico, empleándose también muchos pigmentos que como el blanco de cinc reaccionan con el ácido silícico y forman silicatos”.⁵⁵

Bontcé en *Técnicas y Secretos de la Pintura*, recomienda realizar la pintura sobre cristal con colores al óleo, desengrasados y desleídos con un médium compuesto por una parte de barniz de copal, otra de aceite espesado y dos partes de esencia de trementina; o bien, barniz de almáciga diluido en esencia de trementina. Los colores se deben aplicar por capas sutiles, de claro a oscuro, como en la acuarela, y superponiendo un color sobre otro cuando el inferior esté seco. Otro punto que menciona es elaborar la pintura sobre la superficie posterior del vidrio, realizando el trabajo a la inversa; para que la pintura no se dañe, puede barnizarse con medio acrílico o alguna resina poliéster. De hecho, trabajando con ésta última y mezclándola con colores acrílicos o pigmentos, se endurece. Todo esto aplica al trabajo sobre las láminas de acrílico. Habla sobre el vidrio pintado, que es un vidrio grueso con colores al óleo diluidos en un barniz, y trabajado con buril, e interviniendo colores transparentes con barnices grasos. Los pinceles que se utilizan para éste son de pelos suave, planos y anchos para las tintas amplias, y redondos y de pelo corto, sin punta, para esfumados o efectos. Los colores son de cualidad transparente o semiopaca (como los amarillos de cadmio y el indio, los azules de ultramar, Prusia, índigo y de ftalocianina, el verde viridian, la laca de alizarina, la siena tostada y el negro de humo). Y continúa diciendo cómo se debe preparar la superficie y cómo deben ser

⁵⁵ Max Doerner, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte* (Barcelona: Reverté, 1991), 88

amasados los colores, y la manera de comenzar la pintura. Una vez aplicado el color, se realiza un rascado sin esperar a que el color esté seco. También dice que las masas planas han de pintarse con un pincel ancho, mayor que la superficie a pintar, para que la tinta se extienda de una sola pincelada y que no sea necesario repintar. Se pueden realizar veladuras sobre el color seco.

Bontcé habla de la pintura vitrificable en frío, que se realiza sobre cristal y pigmentos aglutinados por un médium formado por dos soluciones:

- A) Con 50 partes de silicato de potasa blanco se mezclan, poco a poco, 5 partes de un solvente al 15% de acetato de plomo y agitando por medio de aire comprimido; el producto se conserva en un frasco bien tapado.
- B) Se prepara una solución saturada de bórax en agua con 20% de glicerina. “Para usar el médium, se mezclan seis partes de la solución A y cuatro de la B. Con éste se aglutinan los colores y se ejecuta la pintura; una vez realizada ésta, se somete el cristal pintado a la vitrificación, inmergiéndolo en una solución de

Agua	60	gramos
Bórax	5	“
Ácido clorhídrico	250	“
“ sulfúrico	50	“
“ fluorhídrico	15	“

Esta solución se prepara en un recipiente de plomo o gutapercha⁵⁶. La inmersión durará unos diez minutos; transcurridos éstos, se extraen las piezas pintadas y se lavan con agua. Los colores tendrán una apariencia bastante análoga a los vitrificados por el fuego”⁵⁷.

⁵⁶ GUTAPERCHA (guttapercha): La savia coagulada del *Isonandra* (o *Palaquium*) *Gutta* y otros árboles, tales como el *Bassia Pallida*, *Mimusops Balata* y *Payena Leerii*, que se encuentran principalmente en la península de Malaca y en las Indias Holandesas. Propiedades físicas de la gutapercha desresinada: peso específico, 0,945; resistencia a la extensión, unos 400 kilogramos por centímetro cuadrado; resistencia dieléctrica, unos 1,000 voltios por mm; punto fusión (Wendriner), unos 95° C. Por tener una muy alta resistividad (50,000 megaohmios por centímetro cúbico), una constante dieléctrica de 3,0 y ser impermeable, resulta particularmente apta para emplear, in vaina de plomo, en los cables submarinos.

⁵⁷ J. Bontcé, *Técnicas y secretos de la pintura* (Barcelona: LEDA, 1989), 155-156.