



por María del Pilar Cuéllar

# Recuerdos Encubridores



La investigación e interpretación de la obra de arte como propuesta inicial demanda identificar los mecanismos de producción y materialización de esta. En el arte la imagen tiene un papel preponderante: que es experimentada y creada por medio de la percepción. Para indagar en la naturaleza de la percepción se recurre a la aproximación de la obra de Henri Bergson. La obra analizada, "Recuerdos encubridores", rescata la memoria de los principales símbolos del paisaje cultural y establecimientos rurales de la modernidad, en el marco de la conjunción del dibujo y la pintura como la estrategia que uniría la levedad de la línea y el peso de la masa cromática.

Fecha de inicio: 22/JULIO/08

Fecha de término: 30/OCTUBRE/08



Palabras clave:  
arte, memoria, psicoanálisis,  
investigación, Henri Bergson,  
percepción.

Keyword:  
art, memory, psychoanalysis,  
research, Henri Bergson,  
perception.

72.

The research and interpretation of the work of art as initial proposal demands to identify the mechanisms of production and materialization of this work. In the art, the image has a predominant role that is experienced and created through the perception. To investigate in the nature of the perception, resorts to the approximation of the work of Henri Bergson. The work analyzed, "Concealing memories", rescues the memory of the main symbols of the cultural landscape and rural establishments of the modernity. In the framework of the conjunction of the drawing and the painting like strategy that would unite the lightness of line and the weight of chromatic mass.

*“La memoria, como hemos tratado de probar, no es una facultad de clasificar recuerdos en el cajón de un armario o de inscribirlos en un registro. No hay registro ni cajón; no hay incluso aquí, hablando con propiedad, una facultad, porque una facultad se ejercita intermitentemente, cuando quiere o cuando puede, en tanto que el amontonamiento del pasado sobre el pasado se prosigue sin tregua. En realidad, el pasado se conserva por sí mismo, automáticamente. Todo entero, sin duda, nos sigue a cada instante: lo que hemos sentido, pensado, querido desde nuestra primera infancia, está ahí, pendiente sobre el presente con el que va a unirse, ejerciendo presión contra la puerta de la conciencia que querría dejarlo fuera. El mecanismo cerebral está hecho precisamente para hacer refluir su casi totalidad en lo inconsciente y para no introducir en la conciencia más que lo que por naturaleza está destinado a iluminar la situación presente, a ayudar a la acción que se prepara, a dar, en fin, un trabajo útil”.*

Henri Bergson, *Materia y memoria*

# 73.

Dimensión 1.00 x.7 0

Técnica grafito y veladura sobre papel



Indicio 1, Indicio 2, Indicio 3, Indicio 4

El avance que aquí se presenta es producto de la investigación **“Arte y psicoanálisis”**, vinculada al cartel sobre arte y psicoanálisis de la Nueva Escuela Lacaniana de Bogotá, y tiene como propósito indagar en las relaciones entre creación e inconsciente.

La obra “Recuerdos encubridores” consta de una serie de veinte láminas de un pliego, con una combinación entre dibujo en grafito y veladuras en óleo, ha sido expuesta al público en diversas modalidades: sesión de tertulias de biblioteca de la Nueva Escuela Lacaniana de Bogotá, exposición abierta en la Universidad Piloto de Colombia, y dos obras de la serie ganaron el gran Reconocimiento del Museo de Arte Contemporáneo en el salón de agosto 2007.



La investigación e interpretación de la obra de arte como propuesta inicial, expone un camino que transita en principio por los mecanismos de producción y posteriormente la realización y materialización de esta. Como anota Juan Antonio Ramírez:

: “Es imprescindible conocer el tema, lo cual se llega a escribir después de haber pasado una experiencia intelectual y emocional. Un cierto tipo de conocimiento precede a la elaboración de cualquier texto”

(Ramírez, 1996).

Efectivamente esta obra ha sido una experiencia de inmersión en la creación de esta misma y, aun repasándola visualmente, considero que una reflexión posterior permitiría ensanchar las ideas iniciales y potenciar con la dilucidación los procesos, para establecer conexiones con referentes anteriores o también hacer explícitos algunos aspectos de la creación e identificar ideas germinales para continuar el camino entre la reflexión y la creación.

Cuando se escribe sobre arte, la imagen tiene un papel preponderante, en este caso se constituye en la fuente primaria pero, aun con ella expuesta a la vista, es preciso ordenar el discurso que pueda bordear la imagen para convertirla en palabra articulada.

Para iniciar la operación plantearía una premisa: cada obra es una unidad referida a cada mundo, su valor consiste en que forma un sistema de signos emitidos por el autor; no se descubre alguna verdad ni se aprende nada, a no ser por el proceso de desciframiento o interpretación que incluye la experiencia. En la obra se manifiesta la pluralidad de los procesos de creación que van desde la percepción del entorno inmediato, la selección de los elementos constitutivos que se integran al tema donde se descubre paso a paso las posibilidades expresivas, ensayando diversas posibilidades plásticas en un proceso que va descifrando los temas centrales o las ideas fuerza que proporcionan continuidad en el proceso y coherencia, hasta el desarrollo de nuevas destrezas e instrumentaciones y técnicas; los procesos continuos de ida y venida entre las formulaciones de ideas, y la identidad de los procedimientos del lenguaje; también se indaga en la identificación de métodos y procesos de otras obras para posteriormente lograr la apropiación e integración de los elementos al contexto complejo; un proceso abocado a enfrentar las incertidumbres que van apareciendo con el transcurrir del tiempo, no obstante se trata de mantener continuos diálogos entre la obra y el sujeto.



La edificación de la obra consiste en que estos signos son de diversa naturaleza, no surgen de la misma forma ni del mismo origen, por lo tanto no se dejan descifrar de la misma manera y no tienen una relación idéntica con su sentido o su lectura.

En la obra de arte los signos no son homogéneos en sí mismos o en un mismo instante; por esto se puede pensar que se diferencian, no solo según su origen puesto que pueden provenir de diferentes dimensiones, sino que también pueden ser agrupados de diversas maneras; se plantea pues un complejo instrumento por el cual podemos experimentar la presencia de una incógnita.

Aprender es en primer lugar creer en un objeto que tiene la capacidad de emitir sentidos por descifrar, por interpretar una verdad, que tiene un lugar en el tiempo y el espacio; con nosotros mismos, con nuestro mundo interior y nuestro mundo exterior. Aprender es una experiencia que posibilita la percepción de estar en el mundo. Así podemos deducir cómo los signos de la obra emiten sentidos, son dibujados y desdibujados, habitan espacios suspendidos y forman motivos autónomos que no cesan de transformarse en el tiempo de la lectura de la obra, y aun cuando la lectura haya cesado, siguen danzando en la memoria, imprimiendo movimientos en diversos tiempos.

Para indagar en la naturaleza de la percepción recurriré a la aproximación de la obra de Henri Bergson desarrollada por Beatriz García (2005), donde identifica la experiencia del mundo a partir de dos esquemas: el primero se refiere a la percepción como un esquema dinámico cuando interviene la memoria y las imágenes surgidas que se extienden dando paso al momento de la representación y el segundo se refiere al esquema corporal que se remite a la disolución y el ajuste automático de las imágenes surgidas; el cuerpo tiene la función de ser un instrumento que captura el entorno por medio de sus centros sensoriales y motores:

“En su análisis Bergson señala el papel de la materia, ligado a las cualidades del mundo, y de otro, el papel del espíritu ligado a los procesos que surgen al entrar en contacto con el cuerpo y especialmente con la memoria, y enfatiza que ninguno de los dos se sostiene por sí mismo, que ambos se reúnen a través de los conceptos de representación y de acción”

(ibíd.: 10).

Este punto de partida me permite no solo abordar el complejo sistema de la recepción de la obra, sino dilucidar el proceso de creación de la misma, puesto que la obra parte de experiencias previas, de una elección de imágenes que tienen como guía la intuición<sup>1</sup>. De esta manera la percepción sería el instrumento de selección de los elementos del contexto que participan en la idea fuerza, se recrea durante el proceso de creación en el continuo diálogo entre el artista y el producto y por último es la experiencia del observador por medio de la percepción la que completa la obra.



# 75.



1. La intuición en el pensamiento de Bergson es la que atrae el proceso creador liberada de los esquemas de la razón que impiden la movilidad de las imágenes. Según Bergson, las ciencias y la filosofía han operado siempre con las categorías del pensamiento conceptual, que limita de aprehender la vida y el tiempo real. La intuición que presenta el autor es el instrumento para captar la vida desde dentro. Mediante ella conocemos la realidad de nuestro yo, que permanece en el tiempo.



En la serie “Recuerdos encubridores” el motivo de cada obra en principio surge asociado a un paisaje o a una persona, una situación, una imagen o una vivencia; se puede decir que es un indicio, o en palabras de Bergson es la atención a la vida, lo que “... condiciona que el ser humano se detenga en aquellos objetos o eventos que tienen un interés para su vida, que le son o le pueden ser útiles en cuanto responden a sus necesidades vitales”

(ibíd.: 11).

Cada obra presupone una delimitación y una elección de los elementos que emergen a partir de fijar la atención en una clave o un indicio, posteriormente es el motivo mismo que se convierte en el único paisaje variado; durante el proceso de creación permite la inclusión de otros elementos que generan relaciones complejas entre el horizonte planteado; en cada obra se experimenta un transcurrir en cuyo tiempo de configuración el motivo inicial va cobrando vida propia en el dibujo y desdibujo que se despliega en sus propias posibilidades. Esta experiencia se define entonces como la vida autónoma del motivo.

La obra está hecha así: cercanías difusas, imágenes sucesivas que conectan recuerdos, los personajes excluidos, los invitados, los sueños, los artefactos olvidados, las ciudades oxidadas; se desprenden también los personajes que se vuelven ellos mismos personajes infinitamente cambiantes, que permiten al lector recrear su propio rostro, localizar un nuevo rostro en la estructura abierta. Desde el discurso de Bergson esta unicidad del proceso está ligada al horizonte que plantea la vida misma: “... propone optar por el camino de la intuición, y tomarla como método, lo cual implica dificultades de diferente tipo, relacionadas con tener que examinar cada situación de manera particular, lo cual conlleva un esfuerzo nuevo para cada problema y exige un cambio de actitud que requiere pasar de lo inmediato, de los hábitos y prejuicios que posean, a preguntarse por lo «útil» para Bergson, pues es eso útil lo que orienta, de acuerdo con su pensamiento, a la intuición” (ibíd.: 12).

La vocación de la obra “Recuerdos encubridores” es la construcción de una caja nebulosa que contiene diferentes velocidades que relatan la soledad de los tiempos ya pasados desde el tiempo presente, partiendo en unos casos de los paisajes relatados en las fotografías de los balnearios que presentan el cuerpo expuesto a la moda del traje de baño, como una forma de entender la vida donde se alberga aun la esperanza de una curación a través del agua, o las ruinas de los acueductos y molinos de viento y todos esos seres y enseres cuyo rescate a través de la memoria es el hilo que recorre la obra, a comienzo del siglo XX con el molino de viento, el ferrocarril, los tanques de agua, las alambradas que constituyeron uno de los principales símbolos de la modernidad que configuraban los paisajes culturales y establecimientos rurales.

76.





En 1924 Freud se maravillaba con una técnica de grafismos que se producía por la impresión de un trazo con un punzón ejercida en una lámina de papel de celuloide sobre una capa moldeable de papel encerado; en esa capa encerada algo se graba y deja la huella que puede borrarse al levantar la lámina externa; sin embargo la huella perdura en la capa moldeable. El *block* maravilloso para Freud es una analogía del inconsciente, una superficie receptora que es marcada por huellas permanentes, escritura y suspensión eslabonan el antes y el después.

### **Un trazo que quedó grabado aunque en el presente se haya olvidado.**

Si la memoria logra tornar a lo olvidado por medio de una ficción o el sueño, en ocasiones encubridora; sin embargo por medio de este procedimiento se logra revelar y velar algo de la verdad, de esta manera el antes y el después se tejerán con las estrategias del olvido

(Freud, 1981a).

Freud destaca en su analogía la función de los elementos que constituyen la memoria, el papel encerado hace las veces de receptor, es decir, es el organismo encargado de recibir las percepciones, pero no tiene capacidad de conservar en ella una huella duradera; describe así el proceso:

“Si después de escribir sobre el *block* maravilloso separamos con cuidado la hoja de celuloide del papel encerado, seguimos viendo lo escrito sobre la superficie de este último y podemos preguntarnos qué utilidad ha de tener la hoja de celuloide. Pero enseguida advertimos que el papel encerado se rasgaría o se arrugaría si escribiéramos directamente sobre él con el estilo”

(Freud, 1981b).





De esta manera la función del celuloide o la capa exterior es servir de cubierta protectora, su ocupación es la de proteger de las acciones perjudiciales del exterior, ejerce la función de resguardar la magnitud del efecto exterior pero guarda las huellas en su estructura moldeable. Al levantar la capa de celuloide la superficie queda limpia, dispuesta a recibir nuevas anotaciones. La analogía muestra un doble proceso, semejante al recuerdo y el olvido; este funcionamiento discontinuo constituye, según el autor, la base para la idea del tiempo.

La temática de la obra reconstruye también imágenes depositadas en álbumes familiares, ensamblados en un nuevo plano de convivencia; este proceso de desligar las imágenes de su contexto inicial y religarlas en un nuevo contexto desde el presente, permite ver de una nueva manera detalles o aspectos antes no vistos. Se trata de una memoria que concibe un movimiento no acabado, puesto que permanentemente se insertan nuevas experiencias que modifican lo ya dibujado. Si el dibujo es un relato en el tiempo que se abre como un caleidoscopio sobre el que se apoyan los nuevos trazos, entonces es un receptor de nuevas experiencias que se van integrando a las anteriores para crear capas de densidad que dejan huellas de diferentes tiempos.

Bergson expresa su idea de puntos brillantes como aquellas marcas intensas del pasado que adquieren mayor relevancia. Unos puntos que formarían unidades de intensidad en la memoria, en ciertos momentos de determinadas situaciones presentes hacen consonancias y resonancias, trayendo consigo un alud de imágenes o recuerdos asociados. Bloques que relatan sucesivas edades, lo infantil, la adolescente, la mujer. No se trata de regresar al pasado, es una reflexión del presente a partir de sueños deshilvanados, ensamblados de nuevo para crear lenguajes visuales, en orden de definir espacios existenciales que son señales de permanencia. La obra prueba planos donde se relatan geografías y alteraciones del sistema. "Podría decirse que, desde el primer momento de la percepción, es posible entender la percepción y el recuerdo no como cosa separada sino en un progreso dinámico que permite ver cómo cada uno llega a ser el otro. El recuerdo reaparece por la percepción que lo atrae. La percepción es provocada de un lado por un estímulo externo y de otro por el «recuerdo puro» (ibíd.: 14). En este acercamiento de la tríada: percepción, recuerdo y creación, puede pensarse que en el proceso de creación se van ligando los recuerdos en un tiempo vivido a medida que la obra emerge ante la experiencia del autor.



La primera vez que vimos un delfín muerto



Limite



Entonces: “**Recuerdos encubridores**” se alimenta de insumos plásticos y psicológicos que se fusionan en atmósferas que ocultan y liberan planos suspendidos, en el marco de la conjunción del dibujo y la pintura como la estrategia que uniría la levedad de la línea y el peso de la masa cromática; además del interés por recrear territorios imaginarios y demarcar relaciones vitales de lo humano.

El tiempo en la obra es una puesta en escena sobre la superficie del plano, un ensayo de imágenes detenidas que cuentan una historia de múltiples entradas, hablan sobre el ocaso y la ruina de los artefactos, las ilusiones de cuerpos sanos, tensionando las escenas múltiples que hablan del paso del tiempo con recursos visuales y tiempos narrativos que provocan reflexiones sobre la fugacidad del tiempo, el fracaso de los proyectos renovadores, la presencia de los fantasmas del proyecto moderno que yacen en ruinas.



“Bergson introduce los estados afectivos como un componente que acompaña a la percepción. Es decir que, además de las imágenes visuales o táctiles u otras que conforman al objeto –imagen que se tiene en frente– hay sentimientos, afectos que acompañan la experiencia, que pueden tener diferentes grados. Este pensador considera que siempre esa afección está cargada en última instancia de dolor, un dolor que parece estar relacionado con el desvanecimiento del sentimiento que surge en el momento de la percepción pero que se transforma en imágenes diversas en el proceso de representación”

(ibíd.: 16).

La atmósfera de la obra está delimitada por una paleta ocre, pardo y rojo, todo empañado y oxidado, tonos saturados y aguados, una paleta monocroma que mantiene los colores alusivos a los daguerrotipos familiares.

La memoria en la obra actúa como un receptor que quiere retenerlo todo;

“la imagen contiene una memoria que permite que el pasado contraído en el presente, se expanda y se ofrezca a una nueva composición”

(ibíd.: 13).

Para este pensador, anota Beatriz García,

“la memoria no es un recurso para traer un recuerdo archivado que nostálgicamente se evoca, sino que ese recuerdo es parte del presente que se presenta en imágenes contraídas que, a través de la memoria y de un nuevo motivo que las reconozca, puede lograr la expansión”

(ibíd.)



Cada detalle busca almacenar un panorama para que el observador disponga de la información que requiere para sucesivas interpretaciones; de manera diacrónica este planteamiento del proceso genera un grafismo inmerso en cada escena donde se pueden encontrar restos de la obra anterior que quedaron esbozados. En esta operación se obtiene el hilo que le permite tender la obra en el futuro para formar un tejido que plantea sus propios límites y lanza el gesto para el siguiente paso, que si bien en la traza aún no tiene un motivo definido, permite en la imagen retenida plantear un camino que en su momento inicial se desconocía. Cada obra de la serie tiene indicios de lo que será la siguiente imagen, aun sin saberlo.

Como se observa, la trama se expande, desde el mismo momento en que el objeto del deseo del autor, se transforma en objeto para un otro. De hecho, se trata de uno de los principios de la experiencia comunicativa, porque, efectivamente, la emisión genera un discurso abierto, una producción y verificación inagotable de hipótesis que sobrepasan el deseo del autor, porque la obra fomenta la construcción de interpretaciones que ofrecen una manera empeñada de habitar el mundo.



# 80.

## Referencias bibliográficas

- Freud, Sigmund. *Recuerdos encubridores*. Obras completas, tomo 1. Editorial Biblioteca Nueva . Madrid. 1981a.
- Freud, Sigmund. *El block maravilloso*. Obras completas, tomo 3. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid. 1981b.
- García, Beatriz. *Experiencia, imagen y arquitectura*. Colección Ensayos, historia y teoría del arte, No. 10. Universidad Nacional de Colombia. 2005.
- Ramírez, Juan Antonio. *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*. Ediciones del Serbal. Barcelona. 1996.