

Reminiscencia: Luces de Infancia.

Paola Zambrano Velasco.



DEPARTAMENTO DE ARTES PLASTICAS
FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DEL CAUCA

Asesor
ORLANDO MARTÍNEZ VESGA

Popayán
2007.

Indice

4 Un breve preámbulo personal



9 Como nos llegan los recuerdos



7 Luces de infancia

23 Juegan al escondite los recuerdos



31 Coleccionando recuerdos



43 BIBLIOGRAFIA

Un breve preámbulo personal

En una tarde calurosa de mi niñez, caminaba tomada de la mano de mi madre por una calle colmada de gente. Llevábamos un rato recorriendo las calles y de un momento a otro, sin darme cuenta, ella desapareció. Yo estaba sola intentando encontrarla en medio de rostros desconocidos y cuerpos alargados que dificultaban mi tarea. Aún no sé exactamente cuanto pudo ser el tiempo que transcurrió mientras la buscaba, ahora creo que tal vez sólo fueron unos cuantos minutos o segundos, pero entonces me pareció un momento eterno. Al final, luego de esa gran angustia y ansiedad, se produjo el reencuentro. Mi madre surgió en medio de la gente para reconfortarme y darle un final feliz y tranquilo a esta historia.

Guardé las imágenes y sensaciones de este suceso en mi mente, sin atreverme a preguntar sobre ellas para evitar sentir de nuevo este recuerdo. Hasta que un día, después de varios años, en medio de una charla familiar, hablando y recordando anécdotas de mi niñez y la de mis hermanos, decidí comentar ese instante de mi infancia, con la intención de encontrar respuestas y ma-

yor información que me permitiera superarlo de una vez. Pero contrario de lo que pude imaginar, (que se trataba, tal vez, de un posible descuido de mi mamá o que yo, de niña inquieta, me solté de la mano y salí corriendo) tuve la sorpresa de escuchar a mi madre decir que eso jamás había ocurrido. Al comienzo pensé que ella intentaba ocultar una experiencia poco agradable

y quería convencerme de que no era cierto. Luego, gracias a sus explicaciones, supe que se trataba de un recuerdo que construí a partir de un sueño que tuve cuando era niña y que alguna vez le comenté. Había creído por mucho tiempo que éste sueño realmente había ocurrido, que se trataba de un hecho real por más perturbador que fuera. Pero me preguntaba, cómo podía ser



Detalles serie Sin título/cera de abejas/ 20x25 cm/2005.



sólo un sueño si yo lo recordaba perfectamente; era de día, hacia calor, recordaba la gente, el ruido. Además, me pregunté cuantas veces más pudo haber ocurrido, cómo podía estar segura si otros tantos recuerdos eran producto de experiencias realmente vividas o simplemente se trataba de recuerdos “inventados” por mi mente, recuerdos contruidos a partir de sueños, tan profunda y fielmente grabados en la memoria que parecía que realmente los había vivido. ¿Cuál podría ser el primer recuerdo que conservo?, ¿cuál es el momento más distante de mi vida que aún puedo reme-

morar?, ¿cómo es ése recuerdo, esas imágenes?, aparecen en mi mente íntimos pedazos de tiempo con pequeños segmentos de imágenes difusas, siluetas borrosas (tal vez mis padres) que se acercan a mi, pero sin conseguir que se definan detalles. Y al seguir preguntándome, pensé en otros momentos de mi niñez que recordaba con precisión, como vividos, pero que en realidad son producto de los relatos que mis padres hacían al observar fotografías de mis hermanos y yo cuando éramos niños. Recuerdos formados por sus impresiones que terminan siendo las nuestras, “sólo hemos



Detalle serie Sin titulo/ cera de abejas/ 25x22 cm/ 2005.





Fotografías de album familiar.

*conocido nuestra unidad por los cuentos de los demás. Siguiendo el hilo de nuestra historia contada por ellos, terminamos, año tras año, por parecernos*¹. Cuando miro algunas fotografías de mi infancia me doy cuenta que son imágenes de momentos reales, son el registro, la prueba de que no son basados en sueños o producto de mi imaginación, pero aunque en este caso, se trata de momentos que sí ocurrieron y que tal vez yo no puedo recordar, nuevamente son recuerdos contruidos por mi mente. Lo

¹ Gaston Bachelard, *Ensoñaciones e Infancia*, en: *La poética de la Ensoñación*; Breviarios. Fondo de cultura Económica. México, 1992 Pág. 150

que conservo en la memoria son imágenes fundadas en la percepción de otros sobre aquellos momentos fotografiados. Como si se tratara de un registro fílmico, en estos recuerdos aparezco como un personaje más de la escena y a la vez como quien la registra.

Así, construí recuerdos mientras era niña, a partir de algún sueño, un comentario de otro, hasta de una fotografía. Entonces, me sorprende la manera como puede actuar nuestra memoria, la forma en que construimos nuestros recuerdos y en la que podemos acceder a ellos por muy le-



janos que sean. Aunque en mi caso no han transcurrido tantos años, al pensar en mi infancia la distancia parece enorme. Reales o imaginarios, aquellos recuerdos de mi niñez, que he conservado durante años, se han convertido en el motivo para desarrollar mi propuesta; un intento por evocar la infancia a través de imágenes y objetos conservados desde esta época, (fotografías y juguetes) que se convierten en pretextos para evocar en el espectador su propia infancia. Re-construidos y alterados en diversas técnicas y materiales, éstas piezas evidencian que la memoria puede ser una

construcción constante de nuestro pasado. Indago sobre aquellas imágenes y objetos que me permiten entablar de nuevo un diálogo con aquella época irrecuperable pero reinterpretable a través de la obra de arte. Una manera de evadir al olvido y evocar por medio de la luz (y la sombra) con sus infinitas posibilidades como sustancia creadora, al concebir los recuerdos como pequeñas luces que se encienden en medio de la oscuridad (tal vez el olvido), capaces de ser encendidas en cualquier momento aún cuando no se pretende hacerlo.



Como nos llegan los recuerdos.



Complejo de Peter Pan/Aguafuerte/10x13 cm/2007

Reminiscencia: Luces de Infancia



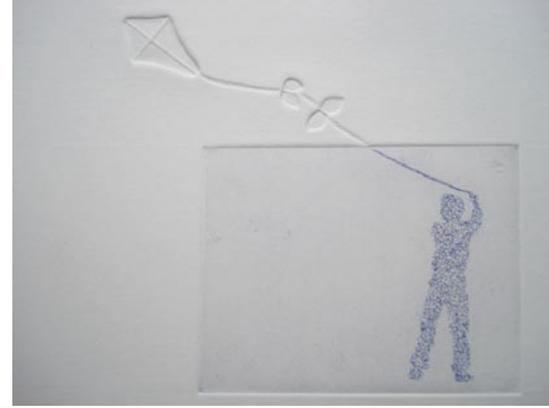
Complejo de Peter Pan/Aguafuerte/10 x 8 cm/2007



Complejo de Peter Pan/Aguafuerte/10 x 10 cm/2007

Los recuerdos no son conservados herméticamente en la memoria, son vulnerables al paso del tiempo. Aquello que creemos “verdadero” o “real”, ese recuerdo puro en muchas ocasiones ha sido reconstruido, alterado por nuevas vivencias, nueva información que se filtra y se mezcla con la original. Bachelard en su análisis poético de los recuerdos infantiles considera a las imágenes que creamos de niños, como los verdaderos recuerdos de infancia, esos momentos “reales” que son exaltados, enriquecidos por medio de la imaginación de niño y guardados de este modo en la memoria.





Paola Zambrano Velasco

Complejo de Peter Pan/
Aguafuerte/dimensiones
variables/ 2007.

Bachelard nos sugiere *encontrar nuevos valores más allá de los hechos y revivir las imágenes poéticas que conservamos de nuestra infancia.*² Por medio del dibujo y el grabado construyo y reproduzco al-

² Bachelard, op. Cit., Pág. 159

gunas imágenes e ideas que tenía en mi infancia, como el creer que los juguetes tenían vida propia, recuerdos que llegan a mi al entrar en contacto con éstos objetos. Pero no basta sólo con deseárselo para que los recuerdos aparezcan. La memoria no

es sólo una especie de archivo que conserva fragmentos del pasado en estantes y al cual se puede acceder voluntariamente en cualquier momento, “*No hay registro, no hay cajón, aquí no hay siquiera propiamente hablando, una facultad, porque*



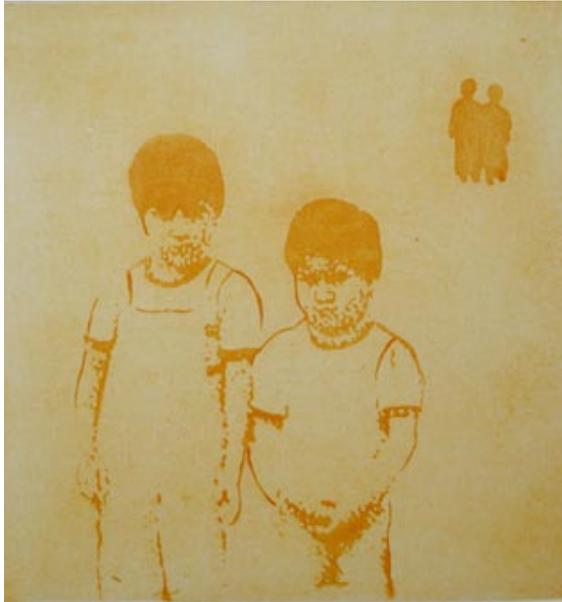
*una facultad se ejerce de modo intermitente, cuando ella quiere o cuando puede*³. Hay ocasiones en las que por más que se intente, los recuerdos se nos escapan, se nos dificulta recordar. Para Bergson, los recuerdos se conservan por sí mismos, en el inconsciente, están presentes en todo momento de nuestra existencia, en lo que pensamos, sentimos y queremos, porque somos producto de la condensación de nuestro pasado, de todo aquello que hemos experimentado. Un

³ Henri Bergson, La memoria o los grados coexistentes de la duración, en: Memoria y Vida; Ediciones Altaza. Barcelona, 1994. Pág. 47

pasado al que podemos acceder sólo si lo hacemos con la adecuada disposición, si hemos ido a buscar el recuerdo para ver cómo surge poco a poco; *como una nebulosa que se condensa*, que resucita sin buscar sus rastros en algo actual, cosa que para Bergson sería como buscar la oscuridad bajo la luz. Un recuerdo que debe contrastar con el presente para ser reconocido como tal, que reaparece desde la memoria pura, término al que Bergson recurre para diferir de la memoria orgánica o del cuerpo (ligada al conjunto de los sistemas sensorio-motores que el hábito organiza) *has-*

ta el instante de la acción presente de la que el recuerdo recibe el calor de la vida. Si bien el recuerdo nace de una percepción, no es ella misma, el recuerdo es capaz de sugerirla, es una percepción resucitada en una forma más modesta, cuya diferencia sería de intensidad. *“Al definirse la percepción como estado fuerte y el recuerdo como estado débil, y al no poder ser entonces el recuerdo de una percepción más que esta percepción debilitada, nos parece que la memoria ha tenido que esperar para registrar una percepción en el inconsciente, a que la percepción se haya adormecido en*





Complejo de Peter Pan/Aguafuerte/10x10 cm/2007.

recuerdo.”⁴ La memoria tiene diferentes grados sucesivos de tensión, determinados por el nivel, por la intensidad que puede tener una percepción. Entre más intensa sea la percepción, entre más alto sea el grado de tensión que nos produce, mayor será el número de recuerdos, y por lo tanto el de impresiones que nos quedarán en la memoria. Sin embargo, también existen momentos en que sin pensar o querer, un recuerdo es detonado desde lo más profundo de la memoria y aparece ante nosotros sin pedir permiso, sin ser invocado, *sin tocarme la*

⁴Bergson, op. Cit., Pág. 50.

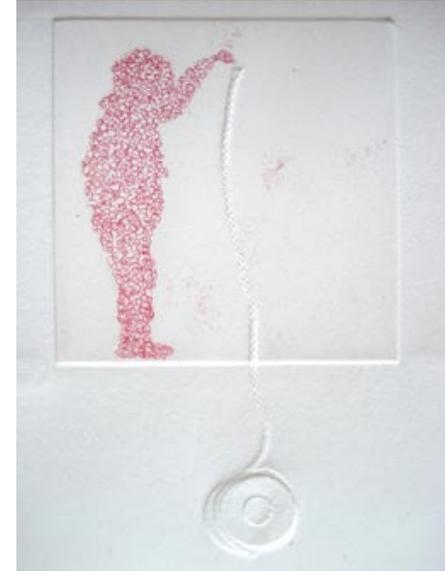
puerta, recuerdo entrometido, (como dice Andrés Calamaro) se produce un encuentro fortuito con episodios del pasado como lo plantea Proust al inicio de su obra *A la busca del tiempo perdido*. En su intento por retornar a la infancia, después de acudir inútilmente a lo que denomina la memoria voluntaria, que se halla dominada por la inteligencia, logra transportarse a su pasado gracias a un encuentro accidental; “*nuestro pasado... inútiles todos los esfuerzos de nuestra inteligencia. Está oculto fuera de su dominio y de su alcance, en algún objeto material (en la sensación de que ese*



*objeto material nos daría) que ni siquiera sospechamos*⁵, una memoria involuntaria, que es sensible a estímulos casuales a través de, olores, imágenes, sonidos u objetos. El tiempo perdido, las impresiones del pasado, pueden ser recuperadas a través de objetos aparentemente banales pero que en un momento preciso pueden desencadenar toda una serie de reminiscencias. Son dispositivos que condensan toda la intensidad que pudo haber tenido un instante relevante de nuestro pasado, capsulas de

impresiones, (las mismas de Bergson) que deben ser olvidadas pero no totalmente, más bien, están en una especie de reposo en la memoria, esperando hasta el día en que, ya sea por voluntad o por un encuentro del azar, sean despertadas nuevamente. Las huellas de la memoria, grabadas sutilmente no sólo en la superficie, sino muy profundamente, perpetúan aquellos instantes preciados e irrecuperables, aquellas percepciones relevantes en la vida. Son el registro que queda de su paso, de su existencia. Pero la impresión no es el instante en su totalidad, es necesario que pase por

⁵ Marcel Proust. Por El camino de Swann. en: A la busca del tiempo perdido; Valdemar. Barcelona, 2000, Pág. 42



Complejo de Peter Pan/ Aguafuerte + Gofrado/
10x 10 cm/2007.

una especie de filtro que retiene aquello que no será recordado. Es el olvido, componente esencial de la memoria, quien se encarga de darle forma, “*los recuerdos son moldeados por el olvido como el mar moldea los contornos de la orilla*”⁶. Así como en el grabado el ácido determina la profundidad de la mordida en el metal para determinar la calidad de los trazos, de igual manera el olvido elige la profundidad de las impresiones en la memoria, selecciona entre toda la información que contiene un instante y lo va

esculpiendo hasta reducirlo a la impresión. Partiendo de las posibilidades del grabado al aguafuerte y con la ayuda de la serigrafía, realizo imágenes que combinan algunas fotografías de mi álbum con juguetes de mi infancia, que juegan entre luces y sombras. Algunos personajes, ahora son siluetas que interactúan con trazos libres y azarosos. Se convierten en fantasmas del pasado, sombras que indican la presencia de alguien ó de algo. Aunque algunos detalles sean borrados, al igual que las fotografías son pruebas de la niñez. En algunos grabados hago énfasis en el

cambio de la percepción de la escala con respecto a los juguetes. Exagerando las dimensiones, emergen juguetes que superan notoriamente a sus dueños en tamaño (quienes a veces parecen un juguete más). Recuerdos y fantasmas de mi niñez se mezclan y surgen a través del grabado. En los instantes que la memoria intenta recuperar siempre hay unas áreas iluminadas y otras oscuras, que se nos pierden. Me interesa la luz que me permite reconstruir los hechos, pero también mirar lo que desaparece, lo que estuvo pero ya no está. Por medio del computador, trans-

⁶ Marc Augé, *Las tres figuras del Olvido*, en: *Las Formas del olvido*; Editorial Gedisa. Barcelona, 1998. Pág. 27.



Reminiscencia: Luces de Infancia



Complejo de Peter Pan/Aguafuerte/10 x 8 cm c/u /2007.

formo las imágenes fotográficas para pasarlas a la seda de serigrafía y finalmente imprimir sobre las planchas de metal, en las cuales la tinta actúa como barniz, protegiendo aquellas zonas donde debe haber claridad. En esta etapa del trabajo me propongo hacer un doble abordaje de la memoria, siendo luz y ausencia dos elementos básicos en mi obra, en la que trazos finos y fuertes conviven en las planchas de metal, al igual que niños y juguetes, que al ser impresos en papel se hacen uno solo.



Luces de infancia



Luminiscencia/mixta/Diametro 13cm/2007.

La fotografía trae al presente la huella de momentos e instantes de un tiempo que ha pasado. Un tiempo que en ocasiones también se manifiesta en su soporte, manchas, cambios de color y desgaste en el papel, son prueba de que incluso el tiempo detenido en la imagen fotográfica sigue transcurriendo y cambiando las imágenes y nuestra relación con ellas. De las numerosas fotografías que componen mi álbum familiar, entre aquellas que pertenecen a la época de mi infancia hago una selección teniendo en cuenta sus virtudes fotográficas y afectivas, pen-

sando en el tipo de fotos que cualquier persona puede tener en su propio álbum. Me interesa dentro de mi propuesta el papel de la luz en el suceso fotográfico. Es ésta la que produce la imagen: siendo la foto, “no el objeto ni la persona que se representa ante nuestros ojos, sino más bien su fantasma: su efecto de luz.”⁷ Las fotografías sobre las que trabajo, que conforman mi archivo personal o álbum familiar, no son ajenas a esto, pero el hecho de rehacerlas en otra técnica implica acudir nuevamente

⁷ Armando Silva, *Álbum de Familia*, la imagen de nosotros mismos; Editorial Norma. Bogotá, 1998. Pág. 28.



Luminiscencia/mixta/Diametro 10 cm c/u/2007.



a la luz para transformar y producir nuevas imágenes, impregnadas de todo lo que ha ocurrido en el transcurso del tiempo desde su captura inicial por medio de la cámara fotográfica, incluyendo el olvido. En esta ocasión el papel fotográfico, el soporte de la imagen es remplazado por una lámina de cera de abejas, en la cual la luz va ha permitir que la imagen sea vista nuevamente. Con el nuevo tratamiento de las imágenes busco modificarlas pero no hacerlas más nítidas, aunque algunos detalles sean esclarecidos, me interesa enfatizar el velo del tiempo que se posa sobre la memoria y sus

recuerdos. De esta forma construyo imágenes de niebla que salen a nuestro encuentro. Para empezar, las imágenes fotográficas son digitalizadas, para poder convertirlas a imágenes en blanco y negro y también para ajustarlas a un mismo formato. Luego de ser nuevamente fijadas en un papel, selecciono los personajes que aparecen en mis fotografías, eliminando el resto de la información que ellas contienen hasta que pierden el contexto de dónde provienen y se conviertan en estructuras y formas autónomas. Cumpliendo un poco el papel del olvido; muebles, casas, calles y paredes son

borrados, eliminados también en la memoria. Tan sólo quedan los protagonistas de la historia en un evocativo blanco y negro. Al ser envueltas en la cera, gracias a las cualidades de éste material, las imágenes atrapadas se vuelven borrosas. Algunos detalles permanecen intactos y otros son velados. Igual que en los recuerdos, algunas cosas las vemos más claras que otras, aunque sean parte de una misma imagen. Al contrario del proceso en el laboratorio fotográfico donde la imagen aparece al entrar en contacto el papel con el revelador, en este caso, al introducirse en la cera derretida, la



Reminiscencia: Luces de Infancia

imagen recortada se va velando, llegando casi a desaparecer. Proceso inverso donde la imagen se difumina por la cera pero que también renace por la luz quien actúa como revelador, es el elemento que permite que las

imágenes atrapadas en la cera sean visibles. Poco a poco los rostros se van difuminando, la cera cubre lentamente las imágenes que al final parecen tan solo una mancha oscura en medio de la superficie clara y

limpia de la cera. Pero aunque las imágenes resultantes difieran de las originales en varios aspectos; formato, color, nitidez, ambas comparten ese aspecto fundamental de lo fotográfico: la



Proceso Luminiscencia

conservación, el acto de capturar imágenes en un soporte y postergarlas en el tiempo. Así como pequeños animales quedan atrapados en cera de árboles por miles y miles de años, las imágenes quedan inmersas en la cera de abejas para preservar aún más su existencia en un mundo inundado de imágenes fugaces, donde la fotografía adquiere nuevas valoraciones, siendo no sólo la imagen que se proyecta sobre una superficie, sino también la materia prima para expresiones contemporáneas que tienen en cuenta todo aquello que la compone (el papel, los químicos, el grano de la

película) y que la identifica como objeto. Cuidando de realizar cortes precisos, seleccionando los personajes de las fotos, inicié una labor minuciosa. Luego, casi como un científico que vigila constantemente sus experimentos, observando cuidadosamente cada cambio, cualquier tipo de reacción de



Luminiscencia/mixta/Diámetro 13cm/2007.

los materiales, fui descubriendo los comportamientos de la cera de abejas. Constantes ensayos y errores, dos, tres, cuatro y más veces la misma imagen inmersa en la cera, hasta lograr las imágenes deseadas.

También construyo pequeños sellos de juguetes para realizar impresiones sobre este soporte, que al igual de aquellas basadas en fotografías, se convierten en imágenes de misterio, de presencia y ausencia a la vez, indicios de la existencia de algo, como los recuerdos que reviven pero de diferente forma. Son imágenes que están más allá del



Reminiscencia: Luces de Infancia

objeto (fotografías y juguetes) pero que son parte del mismo, que están estrechamente ligadas a él. Gracias al proceso por el cual son elaboradas estas piezas, se convierten aún más en medios para evocar en el espectador, “*apelando a las imágenes de misterio que están en cada uno de nosotros*”⁸ a los fantasmas que habitan nuestra mente y nuestros recuerdos, aquellos que son invocados a través del poder de la imagen.

⁸ José Roca. fantasmagoría: espectros de ausencia. Artículo publicado en Periódico Arteria. Edición Marzo-Mayo de 2007.



Luminiscencia/Diametro 13cm c/u /2007.



Juegan al escondite los recuerdos



Caracol/Ceramica/5x7 cm/2006.

Son felices las horas en que de niños pasábamos inventando historias, poniendo un poco de fantasía a todo lo que hacíamos, convirtiendo la vida en juego, esa actividad estrechamente ligada a la infancia, que además de brindarnos diversión, constituye la base de la construcción de nuestra identidad. Al ser el juego y los juguetes un reflejo del mundo de los adultos (que será el nuestro), aprendemos de él y construimos las bases de los roles sociales que posiblemente tomaremos. Acompañados por los juguetes, fieles compañeros de la infancia, los juegos cobran

vida, gracias a todo aquello usado como instrumento de diversión, desde el más sofisticado de los aparatos electrónicos, hasta un palito que *“no es un signo que significa el concepto de “caballo”, ni es un retrato de un caballo individualizado. Por su capacidad para servir como “sustitutivo”, el palo se convierte en caballo por derecho propio”*, al representar en su función más que en la forma, puede hacer las veces de coche, caballo o de señor. Aunque pueda recordar más o menos al modelo real del que parte, el ju-

⁹ E. H. Gombrich. *Meditaciones sobre un caballo de juguete o las raíces de la forma artística*; Seix-Barral. Barcelona, 1968. Pág. 13.

guete siempre es otra cosa, una traducción personal que exige a la imaginación del niño. Baudelaire afirma que el hombre descubre el arte cuando es niño y lo hace a través del juguete, objeto en el cual ve una alternativa frente a la escultura tradicional, a la que denomina fracasada por su desconexión con el público, que demanda una nueva escultura, una moderna. Entre las características de esa “nueva escultura”, el escritor destaca la concentración en las formas y colores cercanos a lo abstracto, al igual que la necesaria participación del niño, quien activa esas nuevas formas con su imaginación. En



su Moral del Juguete, llega a considerar al de los juguetes como un mundo mejor que el de los adultos, afirmando; “*¿Toute la vie en miniature ne s’y trouve-t-elle pas, et beaucoup plus colorée, nettoyée et luisante que la vie réelle?*”^{10*}. Encuentra no sólo una valoración estética sino también una conexión espiritual de gran importancia, en la medida en que cuando los niños hablan a sus juguetes, emplean la imaginación como único instrumento de placer, el cual

¹⁰ Texto electrónico, Charles Baudelaire, La moral du joujou. Disponible en: www.del.icio.us/anon/Baudelaire.

* ¿No esta la vida entera para ser encontrada allí en una miniatura y de forma mucho más colorida, reluciente y brillante que en las cosas reales?”. Traducción personal

sólo volverá a sentir frente a la obra de arte. Desde que el juguete fuera pensado por Baudelaire como objeto artístico a mediados del siglo XIX, ha sido uno de los temas más inspiradores para la creación plástica. En las primeras vanguardias del S. XX algunos artistas se interesaron por el mundo de los juguetes y la infancia, Paul Gauguin escribió desde Tahití: “*Me he remontado muy atrás, más allá de los caballos del Partenón, hasta el caballito de madera de mi infancia*”¹¹. Los niños representa-

¹¹ Paul Gauguin, Diarios Intimos; Ediciones Coyoacan, Mexico, 1995. Pág. 25.

ban para ellos la autenticidad frente a las complicaciones del mundo de los adultos. Así se entiende el gran número de juguetes producidos por artistas de principios del siglo XX, con los que siempre hacían



Joaquín Torres García/Arlequín/1925.





Joaquín Torres García/gangster/1922-1923.

mención a la infancia y a los juguetes por su valor en cuanto objetos que siempre van a evocar esta época y sus bondades. Uno de ellos, Joaquín Torres García, crearía su propio sello comercial, los Aladdin Toys, en los que están presentes los criterios establecidos por Baudelaire sobre el juguete como arte. Torres-García al trabajar en un colegio y estar en contacto con niños y al observar lo que pasaba con sus propios hijos, sintió la necesidad de buscar una metodología original que le asegurara una familiarización de los alumnos con la materia y las técnicas

del trabajo plástico, donde los juguetes “*fomentan la creatividad a través de búsquedas personales que producen afinidad de formas por selección de volúmenes y ubicación de estos entre sí, tanto en relación con los aspectos formales como de colores.*”¹². Gracias al carácter didáctico con el que fueron concebidos, estos juguetes tienen la capacidad de ser armados de diferente forma, fomentando el desarrollo de la imaginación a través del juego. También cobra importancia la madera como material, el manejo de

¹² Adolfo M. Maslach. Joaquín Torres García, Sol y Luna del arcano; La Galaxia. Caracas, 1998. Pág. 198



formas simples y colores llamativos, que los convierten en objetos de apariencia sencilla y de fácil acceso para el niño y sus juegos. Contrario al carácter artesanal de los Aladdin Toys, existen otro tipo de juguetes que parecieran tener vida propia, los que “hablan”, “caminan” o se “ríen”.

En el deseo por ver el alma del juguete, el niño acaba por romperlo, convencido de encontrarla. Cuando no descubre más que tuercas y mecanismos acaba la ilusión para dar paso a la decepción, lo que Baudelaire ve como el final de la infancia, el momento que marca el inicio del estu-

por y la melancolía, que sólo el arte es capaz de restablecer cuando consigue que el adulto se emocione ante una obra y recuerde lo que sintió cuando era niño y descubrió el mundo a través de los juguetes. A todos nos llega ese momento en que dejamos de tener tanto interés en jugar y en compartir con ellos. Atrás quedarán los momentos de risa e imaginación, de escondites y muñecas para dar paso a una nueva etapa, cuando nos dicen y nos decimos a nosotros mismos que ya somos muy grandes para tener juguetes. Y aunque sea cierto y ya no sentimos deseos de jugar de la misma manera,

por algún motivo no nos podemos deshacer de los juguetes, aquellos objetos preciados que siempre van a ser un puente directo hacia nuestra infancia. Hay que decidir si se guardan, se regalan o se botan. Quise conservarlos todos, pero por distintas razones (que mi madre me dio y que yo no comprendía), no podía tenerlos a todos, tuve que aprender a seleccionar y ordenar mis juguetes para poder conservar parte de ellos. Si bien otro tipo de objetos también pueden evocar a la infancia como la ropa o los muebles, parto de mi experiencia personal al conservar algunos de mis juguetes



Reminiscencia: Luces de Infancia

Peluche/20 cm de altura/
Juguete de cerámica/7 cm de altura.



y de mis hermanos que junto a fotografías de aquella época constituyen los únicos referentes palpables de nuestra infancia. Al redescubrir los juguetes conservados, es inevitable notar de lo distintos que apare-

cen en la memoria. En la niñez todo parece más grande, los espacios, las otras personas y los objetos. Aquellos juguetes que veíamos enormes, algunos incluso más grandes que nosotros mismos, son ahora pequeños obje-

tos que nos conmueven. Por ejemplo, cuando niños, las dos manos parecían no ser suficientes para abarcar un pequeño trompo.

Parte de mi propuesta consiste en pequeños juguetes de cerámica, contruidos a partir de aquellos que conservo y de algunos que solo están en mi memoria o en registros fotográficos. Mis juguetes son como los que la mayoría de personas conserva entre sus objetos precisados o en sus recuerdos, tal vez los más comunes. Sin hacer distinciones de género, abarcando no sólo juguetes para niñas sino también aque-



llos que se denominan “para niños”. De niña, al tener sólo hermanos hombres y pocas amigas de mi edad, el jugar con muñecas y otros juguetes (particularmente de niñas) se convirtió en una actividad solitaria. Entonces, aprender juegos “de niños” y utilizar sus juguetes, se hizo necesario:

aprendí a jugar fútbol, canicas, a los pistoleros y a todo lo que se les ocurría a mis hermanos mayores, construyendo memorias y afectos por este tipo de juegos y juguetes. Juegan al escondite los recuerdos, por eso de vez en cuando redescubro mis juguetes guardados, para tenerlos más presentes. Pero al

no poder acceder a todos los que quisiera, los reconstruyo en un intento por hacer que no se desvanezcan en la memoria, teniendo como referente no solo el pasado sino también mi versión actual de ese tiempo irrecuperable, “*en fin, recordar es reconstruir, también sobre la base de lo que hemos sa-*



ollita, coneja, pato y barco/ceramica/
Dimensiones variables/2006.



*bido al cabo del tiempo*¹³. Al rehacerlos con la arcilla vuelven a cobrar vida, nuevas versiones que no sólo varían en el material de sus originales, sino también en su tamaño para evidenciar ese cambio en la percepción de escala que sufrimos al ser adultos. También notamos una diferencia en el aspecto de los juguetes, su vida implica paso del tiempo, un deterioro debido a su uso, se decoloran, se parten, se “dañan”; *“Cuando un niño te quiere durante mucho, mucho tiempo, no sólo para jugar contigo, sino*

*que realmente te quiere, entonces te vuelves de verdad ... generalmente, cuando por fin eres de Verdad, la mayor parte del pelo se te ha gastado de cariño, y los ojos se te han caído y tienes las coyunturas sueltas y estás muy raído.”*¹⁴. En sus grietas, sus cicatrices, conservan las huellas imborrables de la infancia. Los juguetes que conservo y que reconstruyo tienen todas estas características, son mis piezas de colección, ninguna otra muñeca puede tener la misma marca con lapicero que le hice, mis mordiscos en

sus manos y la misma mancha en su vestido. Pinto con óxidos de diferentes metales los juguetes de cerámica, pensando en un nuevo colorido, que a diferencia del original en cada juguete, es ahora opaco y con algunos signos o huellas de uso, ya que no son nuevos ni perfectos, sino objetos que contienen un “tiempo”, que evidencian su paso, como si se trataran de piezas arqueológicas, extraídas no de la tierra sino del olvido, registros que permiten reconstruir o interpretar el pasado.

¹³ Humberto Eco. La misteriosa llama de la reina Loana; Editorial Lumen. 2005. Pág. 32

¹⁴ Margery Williams. El Conejo de Felpa; Grupo Editorial Norma. Bogotá, 1999. Pág. 16



Coleccionando recuerdos



Prueba para contenedores de juguetes de ceramica

Concibo la colección como un intento por establecer una conexión desde el presente con el pasado y una forma de desencadenar el recuerdo mediante objetos, que poseen una serie de valores que no son propios a ellos sino que son otorgados por su poseedor. A través de los objetos coleccionados no solo se canaliza la obsesión por poseer objetos, por apropiarse de cosas, también se recuerda, a pesar de que los objetos ya no cumplan su función original. Así, *“La manera como una persona mira y usa un objeto puede, y debe, cambiar de momento a momento”*¹⁵. Dependiendo del conocimiento adquirido

ya la distancia temporal que se crea entre el objeto y su poseedor. Coleccionamos aquellos objetos que poseen un carácter especial, ya sea estético, sentimental o religioso. Despojado de su utilidad, el objeto adquiere un nuevo sentido que permite establecer una relación entre sujeto y objeto, llegando a ser este último una pieza de colección. El coleccionismo aparece regularmente a lo largo de la historia, en la acumu-

¹⁵ Marjorie Akin, *Passionate Possession*, en *LEARNING FROM THINGS. Method and Theory of material Culture Studies*; Edited by W. David Kingery. Smithsonian Institution Press, Washington and London, 1996. Pág. 103
□ “the way a person views and uses an object can, and does, change from time to time”. Traducción personal.

lación y muestra de tesoros en templos y palacios, respondiendo a esa necesidad de poseer y atesorar objetos valiosos, situación que permitió realzar la reputación de los propietarios y abrumar al visitante con sus ejemplares de poderío y riqueza. En el siglo XVII, el coleccionismo tuvo un importante desarrollo al seguir el avance de las artes y la ciencia. Era habitual exhibir esculturas y pinturas sobre caballetes en los largos salones o galerías de los palacios, dando inicio a la utilización del término galería de arte para referirse a un lugar donde estas obras se hallan colga-



das o dispuestas para disfrute de propios y extraños. Aquellas obras de arte u objetos curiosos de formato más pequeño se situaban en gabinetes, que en un principio eran muebles donde se guardaban por seguridad los pequeños objetos de valor. Luego este término pasó a designar toda una habitación con la misma función, los Gabinetes de Curiosidades, colecciones de lo anormal, de lo sensacional, con pretensiones más científicas pero que “*exigían del visitante poco más que la capacidad de maravillarse y quedar boquiabierto*”¹⁶, que posteriormente desencadenarían en el museo de Historia

Natural. Las primeras vitrinas se formaron en Italia, extendiéndose hacia el norte en el siglo XVII y se volvieron habituales en toda Europa durante el siglo XVIII gracias a la prosperidad económica y comercial de la época, que facilitaba el comercio de piezas artísticas. De vez en cuando se permitía visitar estos gabinetes a los viajeros distinguidos, y poco a poco, en los siglos XVII y XVIII se fueron abriendo para el público, convirtiéndose en los predecesores del museo. Toda colección implica como primera me-

¹⁶ E. H. Gombrich, *El museo: pasado, presente y futuro*, en *Ideales e Ídolos. Ensayos sobre los valores en la Historia y el Arte*; Editorial Debate. Madrid, 1999. Pág. 191



Oso/ceramica/8x6 cm/2006.



Reminiscencia: Luces de Infancia

Prueba contenedores juguetes de ceramica.



didada una selección mediante exclusiones e inclusiones, para posteriormente ordenar, creando jerarquías de valor y clasificación, y finalmente exhibirse de forma adecuada.

Para la exhibición, el uso de contenedores o vitrinas que expongan los objetos es fundamental, *“ya sea que un niño colecciona dinosaurios en miniatura o muñecas, tarde o temprano se vera alentado a mantener las colecciones en un estante, o en una caja especial...”*¹⁷.

¹⁷ James Clifford, Sobre la recolección de arte y cultura, en Dilemas de la cultura; Editorial Gedisa. Barcelona, 1995. Pág.261



Contenedores que pueden establecer el tipo de colección que se realiza y la apropiada conservación de los objetos que la conforman. Cotidianamente, el cajón, el cofre, son contenedores de objetos preciados, el espacio destinado a conservarlos, donde se guarda una intimidad, como dice Bachelard: “*el pasado, el presente y un porvenir se hallan condensados allí. Y así, el cofrecillo es la memoria de lo inmemorial*”¹⁸, estos contenedores también son relevantes en la medida que determinan el acercamiento

a los objetos que conforman una colección y en general a cualquier tipo de objeto, ya sea por la limitación que puedan imponer o al contrario por el fácil acceso a su contenido. Para mi propuesta, el uso de contenedores apropiados es esencial en el momento de generar el contacto deseado por parte del

Detalle Sin titulo/
ceramica y cajas de
madera/ dimensiones
variables.



¹⁸ Gaston Bachelard, El cajón, los cofres y los armarios, en: La poética delEspacio;Breviarios. Fondo de cultura Económica. México, 1993. Pág. 118.



espectador con los juguetes de cerámica. Pequeñas cajas que contienen pero revelan al mismo tiempo, contenedores que asemejan el tipo de conservación personal y tal vez más común de guardar juguetes, la vieja caja de cartón ahora en madera, se transforma en un recipiente resistente que acoge sutilmente al objeto preciado en una tela elástica que en contraste con la rigidez de la madera, gracias a su maleabilidad, textura, y transparencia puede despertar sensaciones que cada espectador experimentará como algo íntimo. Objeto y soporte se unen al momento de avivar la memoria, que deja de ser

subjetiva cuando se hace común, cuando se revela al otro. Los juguetes de cerámica son depositados en estos contenedores, que a la vez permiten el acercamiento sin ningún tipo de restricción, no hay vidrio, no hay prohibido tocar, simplemente los juguetes exhibidos, para permitir un encuentro más cercano entre el espectador y las piezas.



Reminiscencias.



Detalle Reminiscencia/ Acrilico sobre Lienzo/30x60 cm/ 2006

Reminiscencia: Luces de Infancia



Luminiscencia/mixta/Diámetro 13 cm/ 2007

Aunque en Proust la recuperación de las impresiones sea dada por cosa del azar (al sentir el sabor de la magdalena), ya que inútilmente se esforzó por hacerlo de otro modo, hay ocasiones en que objetos cercanos también pueden liberar este tipo de encuentros. Aquellas cosas preciadas, las que conservamos durante mucho tiempo en cajas polvorientas, que muchas veces no sabemos ni donde poner, generalmente resultan ser puentes que nos llevan hacia nuestro pasado y las impresiones que de él conservamos. Las fotografías y juguetes de mi infancia contienen miles de momen-

tos y sensaciones que probablemente no viviré del mismo modo, y que muchas veces olvido pero que al entrar en contacto con estos objetos se revelan una y otra vez. Tal vez todos compartimos esta experiencia, todos tenemos en algún momento de nuestras vidas un diálogo entre el pasado y el presente provocado por el encuentro con objetos preciados, donde surgen la nostalgia y el deseo de recuperar las impresiones pasadas. Situación que se evidencia en la necesidad que tienen algunas personas de conservar sus juguetes, en la construcción en todo el mundo de museos dedicados a



ellos, en el hecho de que exista un hospital de los muñecos en el país como lugar donde se perpetua la vida de estos, y también pienso un poco en la película *Amélie*, quien se convierte por un momento en una especie de heroína al rescatar del olvido una vieja caja que contiene los tesoros de infancia del niño que alguna vez habitó su casa. Al ser consciente de la importancia de este tipo de experiencia, siento la necesidad de no sólo abordar mis recuerdos, sino también a través de este viaje a mi pasado, poder confrontar al otro con su propio pasado. Permitir por medio de la obra, un encuen-

tro fortuito entre el espectador y sus recuerdos de infancia, actuando un poco como la magdalena en Proust, un detonante de imágenes y sensaciones comunes. Si bien parto de una experiencia personal, y de objetos particulares, el tipo de imágenes seleccionadas corresponden a la clase de fotografías que cualquier persona puede conservar en su casa, en su álbum y que al igual que los juguetes dejan de ser un recuerdo privado para ser parte de la memoria común.



Complejo de Peter Pan/Aguafuerte/ 10x9 cm/2007

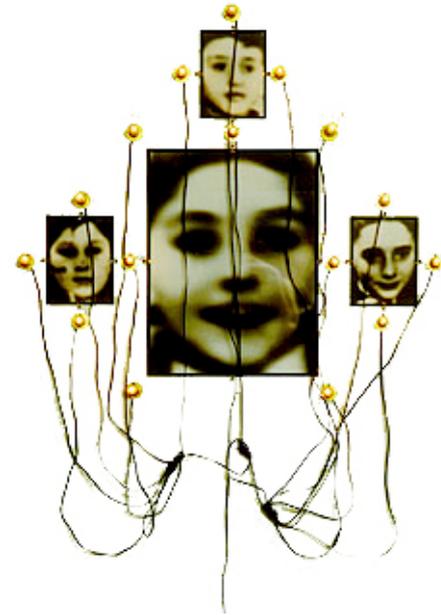


El pensar y reflexionar en torno al pasado ha sido un interés constante en artistas de todos los tiempos que ha tomado fuerza en las últimas décadas, ya sea para estudiar y aprender de sus antecesores o bien para cuestionar los límites de cómo la historia ha sido contada y presentada. Un ejercicio de memoria que implica ser espectadores e intérpretes de historias pasadas “*deseosos muchos de ellos de impedir la amnesia, buscan provocar fracturas en las interpretaciones tradicionales*”¹⁹ ,

¹⁹ Ivonne Pini, Fragmentos de Memoria. Los artistas latinoamericanos piensan el pasado; Ediciones Uniandes. Bogotá, 2001. Pág.81

reflexionando más allá de la historia personal para buscar signos que hagan parte de la memoria colectiva, creando obras que apuntan a un pasado íntimo, pero que también está enmarcado en lo público.

Interés que además se demuestra en el uso de materiales vulnerables y en la utilización de objetos extraídos de la cotidianidad. Esta relación entre memoria individual y memoria colectiva es abordada profundamente por el artista francés Christian Boltanski, quien en sus instalaciones recurre a materiales débiles al tiempo, (fotos encontradas,



Christian Boltanski/ Monumento Odessa/ 1991

ropa abandonada, velas, bombillos eléctricos, viejas latas de galletas, recortes de periódicos) objetos comunes que de cierto modo indagan sobre la vida, la memoria y el recuerdo, sin buscar hacer ruido al agrupar objetos y fotografías, sino recurriendo a estrategias más sutiles en sus montajes, intentando acertar en una penumbra limpia para tratar el tema de la muerte y la memoria.

Aunque en mi caso las imágenes y objetos se concentran en la memoria de infancia, encuentro en la obra de este artista ciertos elementos en común que me permiten

reforzar tanto conceptual como formalmente mi propuesta. En sus instalaciones hace una relectura de los objetos cotidianos con los que trabaja, apelando a una rigurosidad en el manejo de la luz y la sombra, (también presentes en mi obra) en los

contrastes que producen y en la relación entre presencia y ausencia que sugieren.

Boltanski nivela tanto los objetos como las fotografías, en la medida que estimulan el recuerdo de algo o de alguien, pero al mismo



Christian Boltanski/The Storehouse/1988



Christian Boltanski/Vitrina de referencia/1971



tiempo afirman su no presencia. Partiendo siempre de lo particular hacia lo universal, ya que las imágenes que recibe el espectador parecen ser extraídas del olvido, pero que lo invitan a reconstruir su propia historia, su memoria, al ser la clase de objetos y fotografías que cualquier persona puede tener. Cuando el espectador deambula por entre sus obras, se inserta en ellas convirtiéndose a su vez *“en una silueta, en una figura borrosa que parece buscar su esencia entre desgarrones de luz y sombra.”*²⁰, ele-

mentos a los que también recurro ya que se convierten en una estrategia efectiva para evocar recuerdos propios en el espectador. Al rehacer mis objetos privados, trato de trascender del sentido personal que tienen para revelar la memoria contenida en ellos, memoria exaltada por la luz desde sus posibilidades más físicas hasta aquellas poéticas y simbólicas, que ayudan a las imágenes y objetos que construyo a liberar reminiscencias de infancia.

²⁰ Texto electrónico, Carlos Yuste. Christian Boltanski o el inventario de la muerte y la memoria.

Disponibile en: www.escaner.cl/escaner43/yusti.htm



BIBLIOGRAFIA

AKIN, Marjorie, *Passionate Posesión*, en: *Lerarning from Things a Method and Theory of Material Cultura studies*; Editado por W. David Kingery, Smithsonian Institute Press, Washington and London, 1996.

AUGÉ, Marc, *Las formas del olvido*; Editorial Gedisa, Barcelona, 1998.

BACHELARD, Gaston, *El derecho de soñar*; Breviarios fondo de Cultura Económica, México, 1985.

- *Ensoñaciones e Infancia*, en: *La Poética de la Ensoñación*, Breviarios fondo de Cultura Económica, México, 1992.

- *El cajón, los cofres y los armarios*, en: *La Poética del Espacio*; Breviarios fondo de Cultura Económica, México, 1993.

BAUDRILLARD, Jean, *El sistema marginal: la colección*, en: *El Sistema de los Objetos*; Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2005.

BENJAMIN, Walter, *Otros temas en Baudelaire*, en: *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*; Alfaguara, Bogotá, 1999.

BERGSON, Henry, *La memoria o los grados coexistentes de la duración*, en: *Memoria y Vida*; Ediciones Altaza. Barcelona, 1994.

CERON, Jaime y JUNCA, Humberto, *Proyecto Pentágono. Investigaciones sobre Arte Contemporáneo en Colombia*; Ministerio de Cultura, Bogotá, 2000.

CLIFFORD, James, *Sobre la recolección de arte y cultura*, en: *Dilemas de la Cultura*; Editorial Gedisa, Barcelona. 1995.

ECO, Humberto, *La misteriosa llama de la reina Loana*; Editorial Lumen, Barcelona, 2005.

GAUGUIN, Paul, *Diarios Intimos*; Ediciones Coyoacan, Mexico, 1995.



Reminiscencia: Luces de Infancia

GRASS, Gunter, El tambor de Hojalata; Editorial sol, Buenos Aires, 2003.

GOMBRICH, E. H., Meditaciones sobre un caballo de juguete o las raíces de la forma artística; Seix-Barral. Barcelona, 1968.
-El museo: pasado, presente y futuro, en Ideales e Ídolos. Ensayos sobre los valores en la Historia y el Arte; Editorial Debate. Madrid, 1999.

JIMENEZ, Carlos, Los rostros de Medusa, Estudios sobre la retórica fotográfica; Editorial Unibliblos. Universidad Nacional, Bogotá, 2002.

MASLACH, Adolfo, Joaquín Torres García. Sol y luna del Arcano; La Galaxia, Caracas, 1998.

PINI, Ivonne, Fragmentos de Memoria. Los artistas latinoamericanos piensan el pasado; Ediciones Uniandes. Bogotá, 2001.

PROUST, Marcel, Por El camino de Swann, en: A la busca del tiempo perdido; Valdemar, Barcelona, 2000.

ROCA, José, fantasmagoría: espectros de ausencia. Artículo publicado en Periódico Arteria. Edición Marzo-Mayo de 2007.

SERRANO, Eduardo. Arte Colombiano Contemporáneo. Certámenes y Exposiciones colectivas 1971-1998; Talleres de Imprenta Distrital, Bogotá. 1999.

SILVA, Armando, Álbum de Familia. La imagen de nosotros mismos; editorial Norma, Bogotá, 1998.

WILLIAMS, Margery, El Conejo de Felpa; Grupo Editorial Norma. Bogotá, 1999.

