



México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

ISSN 2193-9756



XIX. MÉXICO EN EL MUNDO – EL MUNDO EN MÉXICO:
DINÁMICAS DE ENCUENTROS Y ENFOQUES ESTÉTICOS

2021/1, año 10, n° 19, 229 pp.

Editora: **Yasmin Temelli**

DOI: 10.23692/iMex.19

El sueño incobrable de la transparencia absoluta

(pp. 212-229; DOI: 10.23692/iMex.19.15)

Sandra del Pilar

Abstract:

Over the last several years the need for *transparency* has grown in demand, generally and globally, in the hopes of a better future. However, such a promise can never entirely fulfilled for factual as well as ontological reasons. Based on the analysis of the painted picture, Sandra del Pilar (visual artist and art theorist) defines transparency as a specific property of all the representative media that tend to become invisible with respect to what they represent. Photojournalism, documentary photography and home videos are generally not considered specific forms of representation, but as surrogates of reality itself. They possess such a high level of transparency that it threatens to vanish their mediality: what is represented becomes real to the same degree as the increasing transparency dissipates the medium. Yet, without a medium there can be no transparency, nor thinking, creating or speaking about the world. This is what the painting of Sandra del Pilar, who depends on transparency to carve out the specific qualities of her medium, is about.

Key words: Art, painting, contemporary, transparency, field of sense



Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)

Website:

Editores iMex:

Redacción iMex:

www.imex-revista.com

Vittoria Borsò, Frank Leinen, Guido Rings, Yasmin Temelli

Hans Bouchard, Bianca Morales García, Ana Cecilia Santos, Stephen Trinder

El sueño incobrable de la transparencia absoluta

Sandra del Pilar

"Más transparencia significaría más verdad" (Herzog 1999)¹, dijo Roman Herzog, el presidente de Alemania entre 1994 y 1999. Peter Brabeck-Letmathe, el presidente del consejo de administración de Nestlé, en otro momento manifestó: "Claro está, ya no podemos proseguir sin absoluta transparencia" (Brabeck-Letmathe 2013: 12).²

¿Tendrán razón? Pareciera que sí, si tomamos como referencia la importancia que el término y el concepto de la transparencia han cobrado en los últimos años en todos los ámbitos. Sin ser sometida, en la mayoría de los casos, a escurpulosos análisis académicos, la transparencia hace tiempo ha empezado a resonar globalmente y cada vez con más ímpetu como una gran promesa, como el garante de un futuro mejor, a nivel social, económico, político y también personal.

Ningún otro tópico domina el discurso oficial tanto como la transparencia. Se afirma empáticamente sobre todo en el contexto de la libertad de información. La exigencia omnipresente de transparencia, que se agudiza en su fetichismo y su totalización, se remonta a un cambio de paradigmas, que no se limita al ámbito político ni económico. [...] Las cosas se vuelven transparentes [...] cuando se insertan sin resistencia en los flujos perfectos del capital, de la comunicación y de la información. Los actos se vuelven transparentes cuando devienen operacionales, cuando se someten al procedimiento calculable, gobernable y controlable (Han 2013: 5s.).³

Algunos de estos "actos [que] se vuelven transparentes", de los que habla Han, nos conciernen directamente cuando decidimos transparentar, por ejemplo, nuestras funciones físicas, adquiriendo un aparato que cuenta digitalmente los pasos que caminamos diariamente o que mide constantemente nuestra frecuencia cardíaca. De la misma manera transparentamos nuestras actividades sociales y cotidianas en las redes sociales, valiéndonos para ello sobre todo de la foto o del video tomado con el celular, o sea: de la imagen.

¹ Texto original: "Die Freiheit des Informationsaustausches macht es den Kulturen möglich, sich gegenseitig zu bereichern. Das hält sie lebendig und bewahrt sie vor musealer Erstarrung. Mehr Transparenz würde im übrigen auch mehr Wahrheit ermöglichen" (Herzog 1999). Todas las traducciones han sido llevadas a cabo por parte de la autora, al menos que se indique lo contrario.

² Texto original: "Wir lernen das jeden Tag. Aber ein Grundsatz ist schon jetzt klar: Es geht nicht mehr ohne absolute Transparenz" (Brabeck-Letmathe 2013: 12).

³ Texto original: "Kein anderes Schlagwort beherrscht heute den öffentlichen Diskurs so sehr wie die Transparenz. Sie wird vor allem im Zusammenhang mit der Informationsfreiheit empathisch beschworen. Die allgegenwärtige Forderung nach Transparenz, die sich zu deren Fetischisierung und Totalisierung verschärft, geht auf einen Paradigmenwechsel zurück, der sich nicht auf den Bereich der Politik und Wirtschaft begrenzen lässt. [...] Transparent werden die Dinge, [...] wenn sie sich widerstandslos in glatte Ströme des Kapitals, der Kommunikation und Information einfügen. Transparent werden Handlungen, wenn sie operational werden, wenn sie sich dem berechnen-, steuer- und kontrollierbaren Prozess unterordnen" (Han 2013: 5s.).

De hecho, es en este ámbito, en el ámbito de la imagen, donde la transparencia es un sueño sumamente antiguo o, mejor dicho, más que un sueño: una demanda. Tal vez con excepción de Platón (quien era uno de los más fervientes críticos de esta concepción de la imagen), desde los antiguos griegos se consideraba que aquella imagen fuera la más valiosa, que de manera más verosímil lograra representar la realidad. En otras palabras: Desde hace siglos domina la convicción de que entre más transparente fuera una imagen, mejor.

Esta terminología de la 'imagen transparente' cobra sentido si pensamos la imagen, como lo propuso León Battista Alberti en el siglo XV⁴, como una ventana: En el cristal de una ventana aparece la realidad en un plano bidimensional. De la misma manera aparece, por ejemplo, una casa en una pintura o en una foto en un plano bidimensional. Entre más limpio, más transparente se presente el cristal de la ventana, más nítidamente podremos apreciar el mundo que se encuentra detrás; y entre más inmediata, más realista, mas mimética (en otras palabras: más 'transparente') sea la foto o la pintura, más acertada se considera la representación de la realidad.⁵

En consecuencia, hemos aspirado a medios cada vez más transparentes, inventando, a lo largo de la historia, incontables estrategias y herramientas para lograrlo, empezando por el marco cuadriculado de Alberto Durero⁶, pasando por la cámara obscura y la cámara lúcida, hasta llegar al celular, que hoy día la mayoría llevamos con nosotros a toda hora y a todas partes, y cuya cámara fotográfica parece capaz de captar con una transparencia casi absoluta nuestra realidad visual.

Esta transparencia 'casi' absoluta, sin embargo, seguirá siendo por siempre sólo una aproximación. La 'transparencia absoluta' es un sueño; un sueño, además, que jamás se cumplirá del todo, porque es una imposibilidad ontológica: La transparencia absoluta significaría la disolución, el desvanecimiento, la abolición del medio mismo como 'portador' de la transparencia. Y sin medio que sea transparente, no puede haber transparencia, sólo cruda

⁴ Véase Alberti (2002: 19).

⁵ El término de la imagen transparente se retomó de las investigaciones del filósofo Arthur C. Danto, quien establece la "transparencia" en oposición a la "opacidad". La "transparencia" connota, según Danto, el nivel representacional, de referencia, figurativo e icónico de una imagen. La "transparencia" siempre remite a algo que se encuentra más allá de los límites de la propia imagen. Incluye representaciones, motivos, temas y signos (índice, ícono, símbolo). Determina la semántica de una imagen. Por el otro lado, toda imagen también posee una parte objetual, material, de fractura, llamada "opaca", que contornea la sintaxis de la imagen. La opacidad impide que lo representado se confunda con el referente. A diferencia de imágenes de mera imitación (*likeness*), la representación de una imagen artística, así Danto, opera con representaciones que muestran cierta oposición hacia la realidad. Estas imágenes son, por consecuencia, aquellas en las cuales lo representado no pretende ser idéntico al referente, dado que en ellas la opacidad tiene una presencia tal que logra distanciar lo uno del otro, declarando así el carácter "artificial" de la imagen, su *aboutness*: siempre "restará alguna materia, que no se puede evaporar en el puro contenido" (Danto 2014: 243).

⁶ Véase Dürer (1538: 64s.; 68).

realidad. Así le ocurrió al rey Pigmalión, del cual nos narra Ovidio, que durante mucho tiempo había buscado en vano una esposa. Ninguna de las mujeres que conoció fue considerada lo suficientemente bella para casarse con ella. Así que Pigmalión decidió dedicarse a la escultura. Pasaron los años y finalmente logró crear una figura femenina de rasgos y cuerpo absolutamente perfectos, a la cual llamó Galatea. Perdidamente se enamoró de ella y vivió, de ahí en adelante, sumido en el dolor de tener como amante una estatua, en vez de una mujer de carne y hueso, hasta que un día Venus se apiadó de él, convirtiendo la escultura en la mujer que representaba.⁷ Venus desapareció el duro y frío mármol, en otras palabras: Venus desapareció el *medio* mediante el cual Pigmalión había fantaseado sobre la belleza femenina; y junto con el medio se desvaneció la posibilidad de seguir creando, seguir imaginando, seguir pensando plásticamente, porque cada reflexión y cada creación necesita imprescindiblemente de un medio, a través del cual semejantes procesos se puedan llevar a cabo.

A lo largo del tiempo, muchos artistas han reflexionado sobre la compleja relación que mantiene el medio con la realidad. Parmigianino, por ejemplo, visibilizó –en un autorretrato de medio cuerpo reflejado en un espejo convexo (1523/24, óleo sobre madera)⁸– la superficie pictórica mediante la distorsión: de ninguna manera podríamos confundir su autorretrato con la realidad misma. El pintor opaca, metafóricamente hablando, la superficie transparente de la pintura mimética mediante las distorsiones que sufren, en la pintura, su mano y la arquitectura curva al fondo, llamando así la atención del espectador sobre las condiciones de la representación misma. Otro ejemplo parecido, pero mucho más reciente, ofrece Pippilotti Rist en su video *Open my glade*, 2009, mostrado por primera vez en una pantalla en el *Time Square* en Manhattan.⁹ Lentamente arrastra Rist su cara maquillada sobre un cristal, que simboliza y al mismo tiempo es la superficie en la cual la imagen se constituye. Como tal se hace palpable, primero sólo en las facciones grotescas de la artista, pero con el tiempo también en el hecho de que el proceso mismo de creación, es decir, el proceso de arrastrar la cara sobre el cristal, deja huellas visibles de maquillaje, lágrimas y saliva en la superficie que ahora se volvió literalmente opaca. Así, Rist manifiesta explícitamente que la representación (lo que se ve en la pantalla) no es igual a, ni equiparable con la realidad. Manifiesta, a cambio, la ineludible presencia del 'medio', por más transparente y aparentemente invisible que sea. El énfasis en el medio que propone Rist es de suma importancia precisamente hoy que las fotos y videos tomados con

⁷ Véase Ovidio (2010).

⁸ Véase la imagen en: <http://www.arte.it/artista/girolamo-francesco-maria-mazzola-detto-parmigianino-64> [27.08.2018].

⁹ Véase OtherSights (2009).

celulares alcanzaron un nivel de transparencia tan alto que tendemos a entenderlos como una fiel documentación de la vida misma.

Claro está que, frente a esta tecnología tan transparente, la pintura contemporánea ha dejado de ser el medio idóneo para 'representar' la realidad física. No obstante, creo que precisamente por ello ha adquirido una capacidad fuerte de reflexionar meticulosamente sobre las diferencias y tensiones existentes entre la "realidad" (entendida como todo aquello que se desenvuelve más allá de la superficie pictórica) y la ontología del medio, del que los pintores solemos ser muy conscientes, ya que nuestro medio generalmente es un medio sumamente presencial y material. Es por eso que, a partir de este momento, quisiera dejar de hablar de la pintura post-fotográfica como de un 'medio'. El medio tiende, como hemos visto, a hacerse invisible, a tener relativamente poca presencia propia; mientras tanto, la pintura post-fotográfica generalmente hace exactamente lo contrario: no niega u oprime su carácter mediático. Lo pone en tela de juicio y lo enfatiza, por lo cual propongo concebir la pintura como interfaz, dispositivo o campo de sentido. El término y concepto del "campo de sentido" (*Sinnfeld*) fue desarrollado por Markus Gabriel. Este joven filósofo alemán presenta el "campo de sentido" como un área delimitada por bordes relativamente herméticos pero flexibles en el interior de la realidad misma. En cada "campo de sentido" rigen reglas y leyes autónomas, que pueden diferenciarse de las que existen en el mundo real.¹⁰ Markus Gabriel, también (co-)creador del *Nuevo Realismo* filosófico (fundado, con un guiño de ojo, el 23 de junio de 2011 en el restaurante *Il Vinacciolo* en Nápoles a las 13.30 hs.)¹¹, parte de la idea de la

indudable existencia de hechos subjetivos y objetivos, que podemos reconocer. Muchos de estos hechos se desarrollan independientemente de nuestras convicciones acerca de ellos. Esto se llama Realismo. Lo nuevo es que ahora ya no asumimos que estos hechos pertenezcan en su totalidad a una sola realidad [...]. Los hechos son, más bien, en sí diversos: Hay hechos sociales, matemáticos, éticos, físicos, jurídicos, históricos etc. De acuerdo con ello hay una gran cantidad de formas del saber y ciencias, que investigan (¡no construyen!) sus propios campos de hechos, que yo llamo "campos de sentido" (Gabriel 2016).¹²

¹⁰ Véase Gabriel (2013: 87ss.).

¹¹ Véase Gabriel (2016).

¹² Texto original: "Der Neue Realismus nimmt an, dass es objektive sowie subjektive Tatsachen gibt, die wir erkennen können. Viele dieser Tatsachen sind davon unabhängig, dass wir Überzeugungen dazu haben. Das ist Realismus. Neu ist dabei, dass nicht mehr angenommen wird, diese Tatsachen gehörten insgesamt zu genau einer Wirklichkeit, der Welt im allumfassenden Sinn dessen, was es überhaupt gibt. Vielmehr sind die Tatsachen in sich vielfältig: Es gibt soziale, mathematische, moralische, physikalische, juristische, historische Tatsachen usw. Entsprechend gibt es eine Vielzahl an Wissensformen und Wissenschaften, die jeweils ihre eigenen Tatsachenbereiche erforschen (nicht konstruieren!), die ich als 'Sinnfelder' bezeichne" (Gabriel 2016).

Si alguien planteara, por ejemplo, la pregunta de si existen los unicornios, las hadas y las brujas, decididamente habría que responderle que sí, siempre y cuando tomemos en cuenta que su existencia se desarrolla en el "campo de sentido" del cuento de hadas.

También la pintura puede ser considerada un campo de sentido: es algo que se desarrolla en la realidad, pero que, aun así, no depende de ella como lo hacen un espejo (que la refleja) o un cristal (a través del cual la observo a cierta distancia). La pintura es, más bien, un territorio autónomo. Por eso no nos extrañamos de ver, por ejemplo, rabinos volando en los cuadros de Marc Chagall. Por eso tampoco nos preguntamos si los dientes de la Malinche realmente eran tan ensangrentados como los pintó Diego Rivera entre 1929 y 1945 en aquel famoso mural en el Palacio Nacional de la Ciudad de México. La pintura comprendida como campo de sentido se me enfrenta como una especie de 'entidad autónoma', y es exactamente así como yo personalmente la vivo especialmente durante el proceso creativo: cuando me pongo a trabajar, no siento que simplemente materializo o realizo una idea (en este caso sí tendría sentido considerar la pintura un simple medio). Siento, más bien, que el lienzo actúa como una entidad, a la que le puedo 'proponer' la idea que tengo: Empiezo a trazar algunas líneas esbozando mi propuesta, y entonces comienza un diálogo, una danza, una pelea, un proceso en el que no siempre soy sólo yo, la que lleva la batuta, porque permito que desempeñen su papel el azar, el accidente, el material y también el inconsciente.

El lienzo de *Niña* (imagen 1), por ejemplo, ya estaba roto cuando empecé a trabajarlo (el daño ocurrió durante el transporte del proveedor a mi taller). Sin pensarlo mucho, y después de tenerlo aproximadamente durante un año en el taller sin tocarlo, un día lo coloqué en el caballete y rápidamente apareció la pintura de una niña que reflejaba exactamente aquella vulnerabilidad, que transportaba el mismo lienzo lastimado. Es más: sentí que el lienzo se me imponía, casi como si estuviera vivo. Esta experiencia no fue una excepción, de hecho podría afirmar que la mayoría de mis obras surgen de esta manera, es decir: oponiendo resistencia a mis ideas previas, para modificarlas y moldearlas, conduciéndome a resultados que así no había ni pensado ni esperado.



Imagen 1: Sandra del Pilar, *Niña*, 2015, Óleo y acrílico sobre tela, 150 x 300 cm.

Generalmente me rehusaba a hablar de ello explícita y públicamente, hasta que hace poco me encontré, casualmente, con el libro más reciente de la historiadora de arte y catedrática en la prestigiosa Academia Städelschule en Fráncfort, Isabell Graw, publicado en 2017 y titulado *Die Liebe zur Malerei: Genealogie einer Sonderstellung* (*El amor a la pintura. Genealogía de una posición especial*). Graw afirma que el sentir la pintura como un objeto animado, hasta vivo, es un tópico muy antiguo, atestiguado tanto por artistas como por espectadores. Graw se lo atribuye al lenguaje específico e indexical de la pintura que reclama la "fantasmal presencia del artista" (Graw 2017: 126) en la obra, creando, así, la ilusión de poseer una vida propia.¹³

También es posible que el sentir la pintura como un ente autónomo, tenga que ver, por lo menos desde la perspectiva de la creación, con el llamado *flow*, que nos hace entrar en una especie de estado meditativo en el que se olvida el tiempo, el espacio y también lo que uno está haciendo, porque las manos se mueven casi de manera automática... A ello también puede contribuir el empleo de la música: Yo, por ejemplo, tengo la costumbre de escuchar una y otra vez el mismo CD desde que empiezo hasta que termino una obra. Prefiero, además, que la música tenga letra, que pronto me aprendo de memoria y canto en voz alta, manteniendo ocupada mi razón, mientras mi cuerpo se abre al inconsciente y realiza intuitivamente su labor.

De igual manera existe la posibilidad de que el supuesto vitalismo de la pintura esté relacionado con aquellas características que en mi tesis doctoral he analizado y denominado las

¹³ Véase Graw (2017: 126).

"contingencias sensibles".¹⁴ Estas están ligadas a procesos plásticos que se oponen, debido a su naturaleza específica, al control consciente y racional del creador, permitiendo el desarrollo y el flujo de una especie de 'latencia' inexplicable, gracias al empleo de estrategias como lo figural¹⁵, el azar, el accidente, el uso de materiales de mucha 'presencia propia', pero también del ornamento que causa vértigo y de la borrosidad (o falta de nitidez), que provoca incertidumbre. Estas estrategias plásticas pueden, según mi experiencia personal, desencadenar las "contingencias sensibles", es decir, ciertos efectos sensoriales latentes de una obra que se dirigen específicamente a los sentidos inconscientes, más que sólo a la visión ligada a una comprensión consciente y racional de la obra. Las "contingencias sensibles" contribuyen, según mi experiencia, en gran medida a que la obra parezca ser un ente autónomo de vida propia.

Al aparato sensorial pertenecen –además de la visión, la audición, el tacto, el olfato y el gusto– también el sentido vestibular (que regula el equilibrio), la propiocepción (encargada de la percepción del propio cuerpo a través de la actividad de músculos, articulaciones y tendones; comprende la capacidad de controlar y de coordinar –de manera consciente pero también inconsciente– los movimientos del cuerpo, como el caminar, el tocar un instrumento o el hablar; también implica la percepción del espacio, en el que se mueve el cuerpo, de manera real o virtual-imaginativa), la termocepción (percibe el entorno a través de la piel que detecta cambios de temperatura, ocasionadas, por ejemplo, por el viento), el sentido visceral (representa el estado de los órganos internos del cuerpo) y la nocicepción (se refiere al sentido que detecta el dolor mediante estímulos que pueden ser mecánicos, químicos o térmicos).¹⁶ La integración de todos estos sentidos al aparato sensorial explica, por ejemplo, por qué somos capaces de percibir fenómenos tan abstractos y complejos como el tiempo y el espacio. Ni uno ni otro es abordable por ninguno de los sentidos en específico, pero sí, a través de su trabajo en conjunto. Y en este trabajo en conjunto de todos o varios de los sentidos a la vez, también yace la experiencia estética sensible de una obra de arte o de una pintura, que siempre es mucho más de lo que

¹⁴ Como "contingencias sensibles" se denominaron los efectos sensoriales y sensibles que surten determinadas estrategias plásticas sobre el ser humano en el proceso de la percepción estética. Se desarrollan básicamente en el nivel opaco de obra, pero también repercuten en el nivel transparente. Las "contingencias sensibles", que no son del todo predecibles y pueden variar según el espectador, se proponen como alternativa a lo que se ha llamado lo "inefable" de una obra, o como sustituto del antiguo concepto del *je ne sais quoi* / *no sé qué*, sin sus implicaciones transcendentales.

¹⁵ Lo "figural" es un término retomado de las investigaciones de Gilles Deleuze, quien determina como "figurales" aquellos elementos pictóricos cuya presencia no se debe a un proceso racional ni consciente del artista, sino que surgen del azar, de trazos y marcas plásticas libres, inconscientes, sin intención ni significado. Lo "figural" se ubica, según Deleuze, exclusivamente en el nivel material de la obra y constituye el polo opuesto a la "figuración" y lo "figurativo" como elementos pertenecientes al nivel referencial o representacional de la obra pictórica, véase Deleuze (1984: 4-94).

¹⁶ Véase Gsöllpointer (2015: 10).

representa a nivel figurativo, y también mucho más de lo que se ve en ella a través de la razón, porque implica todo aquello que se percibe, que se siente, sin verlo conscientemente. A esta manera de percibir apelan las "contingencias sensibles".

Las áreas en las que se pueden desarrollar estas "contingencias sensibles" son las que más me interesan en la pintura, y en mi obra creo haber detectado un espacio idóneo para ellas. Me refiero al espacio vacío intercalado entre el lienzo y una o dos mallas transparentes superpuestas, como se pueden apreciar en mis obras de los últimos tres años. Estas piezas consisten en por lo menos dos planos pictóricos. El primero se ubica en un lino imprimado, pintado al óleo. El o los otros se encuentran sobre telas transparentes superpuestas, que también se intervienen pictóricamente. Veamos un ejemplo:



Imagen 2: Sandra del Pilar, *La quinceañera*, óleo sobre tela y malla sintética, 2017, 70 x 50 cm.

Entre la imagen subyacente (consistente en el vestido rojo) y la imagen superpuesta (de los lobos) flota un espacio vacío, que es como la tierra de nadie o mejor: la tierra de todos. Por un lado, pertenece al lienzo porque forma parte del cuadro. Por el otro lado, pertenece simultáneamente al espacio real porque es espacio real, no plano pictórico. Este espacio es como el "borde borroso del archivo" (Borsò 2017: 33) de la pintura, y es aquí donde ubico lo pertinente del acontecimiento estético.¹⁷

¹⁷ Véase Borsò (2017: 33).



Imagen 3: Sandra del Pilar, *Treat me like a fool, treat me like I'm evil*, 2016, 200 x 300 cm.

También es el tiempo, lo que busco en este espacio aparentemente vacío, pero estéticamente tan rico. Sin embargo, no será el tiempo lineal de los videos y películas, el que encontré, ni tampoco el tiempo secuencial de la tira cómica. Pretendo enfrentarme, más bien, a una especie de tiempo simultáneo, abierto, paralelo, opcional, que deja la libertad de sentir que las personas arrodilladas agachan, resignadas, las cabezas... y de ver, al mismo tiempo, como las levantan, oponiéndose a lo que les está ocurriendo y a lo que alude el título *Treat me like a fool, treat me like I'm evil*, retomado de la pieza *Shadows on the Wall* de Mike Oldfield.

El espacio entre imagen e imagen de igual manera me llama la atención como espacio del movimiento. Debido a mi movimiento como pintora y espectadora frente al cuadro, se desfazan visualmente los planos, lo que puede provocar un vértigo, como en *Volando bajo*, (2016; imagen 4), *Espera*, (2017; imagen 5) o *Es como saltar por encima de un precipicio y nunca llegar al otro lado*, (2016; imagen 6)¹⁸.

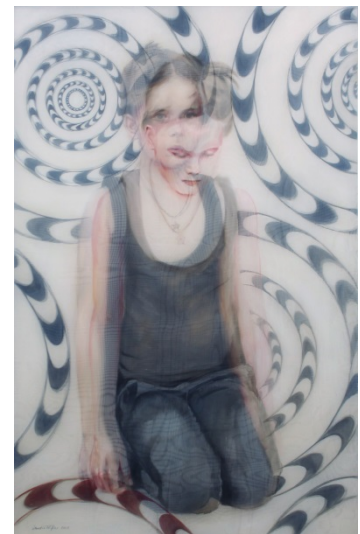
¹⁸ El título es una modificación de una cita de Elena Poniatowska, quien dijo: "Soy de la idea de que por haberme iniciado como periodista, voy a ser periodista hasta que me muera. Y debo decirle que para mí la decisión de dar el paso del periodismo a la literatura fue algo aterrador. ¡Cómo saltar encima de un precipicio y llegar al otro lado!".



Imagén 4: Sandra del Pilar, *Volando bajo*, 2016, óleo sobre tela y malla sintética, 200 x 150 cm.



Imagén 5: Sandra del Pilar, *Es como saltar por encima de un precipicio y nunca llegar al otro lado*, 2016, díptico, óleo sobre tela y malla sintética, 210 x 140 cm.



Imagén 6: Sandra del Pilar, *Espera*, 2017, óleo sobre tela y mallas sintéticas, 150 x 100 cm.

Procuró provocar, así, la impresión de que la obra respira, o que, en dado caso, colapsa frente al exceso de información visual, como ocurre en *Capas de tiempo* (imagen 7). Aquí emparejé tantas mallas, que la superficie del cuadro empieza a vibrar, a centellear. Todo parece fragmentarse en pequeños átomos móviles, que constantemente titilan. Se crea un exceso de información visual tal, que se vuelve casi imposible ver lo que hay en la imagen, a pesar de tenerla frente a los ojos. Ocurre lo que en alguna ocasión decía Margo Glantz: "de tanto mirar no veo nada".¹⁹

...No veo nada...pero lo siento todo...Cada una de la pinceladas surte un efecto, cada una de la imágenes subyacentes sigue intacta e íntegra, cuando se entrelaza con las superpuestas. Lo invisible no es invisible porque desaparezca, sino porque se aparece demasiado; la transparencia se vuelve opaca precisamente por ser transparente, revelándose, así, visiblemente, como el sueño incumplible que es.

¹⁹ Comentario de Margo Glantz en la *Conferencia internacional en la Ruhr-Universität Bochum 'México en el mundo – el mundo en México: dinámicas de encuentros y enfoques estéticos desde la Conquista hasta hoy día'*, Vittoria Borsò y Yasmin Temelli (coords.), 13-15 de junio de 2018. Véase también Glantz (2018).



Imagen 7: Sandra del Pilar, *Capas de tiempo*, 2016, Óleo y acrílico sobre telas y mallas sintéticas, 150 x 150 cm.

Mis pinturas son, para mí, análogas a la vida misma: Lejos de poder o de querer ofrecer respuestas unívocas y generalizables, me confrontan con una indigerible complejidad, que contrarresta la idea de una sola realidad, mostrándome que *la realidad en realidad* son muchas. Como en un palimpsesto éstas se superponen, se apilan, se interfieren para fundirse, finalmente, en una 'impresión', cuya estructura aparentemente caótica no emana más que de la enorme sensibilidad perceptual humana que observa y percibe todo al mismo tiempo... siempre y cuando nos enfrentamos a la vida y a la pintura con los sentidos aguzados y 'de frente'. De otra manera sólo vemos la superficie blanca, lisa, limpia y aséptica, que aparece cuando me desplazo y miro la obra de lado, permitiendo que la perspectiva sesgada 'cierre' la trama de la malla superior y no deje pasar más la mirada.



Imagen 8: Sandra del Pilar, *El artista*, 2018, óleo sobre tela y mallas sintéticas, 140 x 140 cm

Hay, entonces, una interacción físico-corpórea entre la obra y mi persona, no sólo durante el proceso de creación, sino también durante el proceso perceptual. Me muevo frente a la obra, y ésta reacciona. La pintura me ingiere, me hace partícipe de ella misma. Ello ocurre tanto en *Capas de tiempo* (imagen 7), como en *El artista* (imagen 8), donde mi movimiento frente a la obra pone en movimiento su superficie, lo que también es el caso en *Assunta o el Sueño de la razón* (imagen 9). No obstante, aquí, aparte de la superficie centelleante, penden libremente, entre dos de las capas de mallas sintéticas, unos hilos rojos que los pájaros llevan en sus picos. Cada vez que se mueve o transporta la obra, estos cambian ligeramente su posición, es decir: nosotros cambiamos la obra cada vez que la movemos. Los pájaros, que entre ellos forman un triángulo rojo abierto hacia arriba, retoman el triángulo rojo formado de las prendas de dos

apóstoles y de la virgen que aparece en *Assunta* de Ticiano Vecellio (1516-18, Basílica de Santa María dei Frari, Venecia), si bien en ésta, el triángulo se abre hacia abajo para enfatizar el movimiento ascendiente de la virgen. Simultáneamente, los pájaros de mi pieza aluden a los murciélagos que aparecen en el grabado *El sueño de la razón produce monstruos* de Francisco de Goya (1797-1799, Museo del Prado, Madrid).



Imagen 9: Sandra del Pilar, *Assuna o El sueño de la razón*, 2018, óleo sobre tela y mallas sintéticas, 150 x 150 cm.

Ambos referentes remiten a esferas a las que no tiene acceso la razón: al cielo (en el sentido de *heaven*) en la obra de Ticiano y al inconsciente en la de Goya, lo que invita a alterar libremente las reglas asimiladas y a contar las historias conocidas de otra manera: La virgen de *Assunta o el Sueño de la razón* –si es que se trata de una virgen– no levita más; con mucho trabajo y

esfuerzo se despegas del suelo, escalando una montaña humana, para que, llegando a la cima, en vez de ser recibida por un grupo de ángeles, simplemente se desvanezca, ya que esto ocurre si la luz le pega a la pintura desde ciertos ángulos; efecto que, no obstante, puede anular el espectador, si se cambia de lugar frente a la obra. Entonces la cara femenina vuelve a aparecer nuevamente con más nitidez. Los tres movimientos integrados a esta obra (la superficie centelleante, los hilos sueltos y la cara de la "virgen" que aparece y se desaparece), son tan poco propios de una *pintura sui géneris*, como lo es el tratamiento de la 'transparencia' con respecto a su definición léxica. En vez de dejar pasar la mirada, hay tantas mallas transparentes superpuestas, que éstas dejan de *revelar*, para, más bien *velar*, convirtiéndose en una especie de interferencia visual que contraria la primordial característica de la transparencia: el pasar desapercibida. En cambio, aquí, llama explícitamente la atención sobre su existencia, cuando pone a vibrar la imagen inquietantemente.

Por último quisiera dedicarle algunas palabras a una obra que se llama *El ejército de las niñas*, una pieza aún inconclusa. Se trata de una instalación pictórica, en la que siete niñas de dimensiones exageradas (miden aproximadamente 2.60 m) aparecerán pintadas sobre tres telas negras superpuestas de casi cuatro metros de largo. Las telas cuelgan libres, sin bastidor, en el centro de la sala de exhibición y se mueven ligeramente debido a la corriente de aire, que se controla mediante un ventilador oculto. Los espectadores que han llegado a ver una parte de la pieza (con apenas tres figuras, véase imagen 10) en una presentación provisional que realicé en verano del 2018, han manifestado que la obra les provocó una sutil y silenciosa desazón; impresión aparentemente inexplicable, ya que la representación de las niñas dista mucho de ser amenazadora: cada una de ellas, pintada en tonos suaves y pasteles, ostenta ser absolutamente inofensiva y hasta vulnerable en su postura infantil y su cuerpo envuelto en una especie de bufanda negra que se funde con el fondo, igualmente negro. Los espectadores se vieron enfrentados a una contradicción: se encontraban frente a una pieza que despertó la sensación de desazón, sin que, al parecer, hubiera nada que pudiera explicar esta impresión...o mejor dicho: sin que hubiera nada que pudiera explicar esta impresión desde un enfoque puesto en la *representación* de las niñas, o bien: en el nivel transparente (en el sentido dantiano) de la obra. Sin embargo, todo cambió cuando los espectadores accedieron a una aproximación performática o físico-corpórea a la pieza, dejándose envolver, ahora, por sus características opacas.



Imagen 10: Sandra del Pilar, *El ejército de las niñas*. Montaje provisional. 2018, óleo sobre mallas sintéticas, c/u 360 x 150 cm.

Comenzaron a insertarse físicamente en la instalación, percatándose del tamaño desmesurado de las niñas que rebasaba por mucho sus propios cuerpos. Sintieron el aire fresco que meneaba las figuras, se vieron arrinconados por tanta tela negra que los rodeaba y se enfrentaron a las interferencias visuales (provocadas por las tres telas superpuestas en cada una de las niñas, véase imagen 11), que impedían apreciar claramente los contornos de los cuerpos infantiles. Éstos constantemente se escabullían a la mirada que buscaba nitidez visual y nitidez racional. De tal manera, la transparencia del material empezó a *opacar* la transparencia representacional, se oponía a su mensaje de 'niñas inofensivas' y lo solapaba con aquel efecto de sutil desazón, que habían constatado los espectadores desde un principio, y que yo había procurado provocar *no* por una representación amenazadora de las protagonistas, sino por una transparencia que, en vez de *esclarecer*, *des-clarecía*, si se me permite este neologismo. Opacidad y transparencia dejaron de ser opuestos: la transparencia se ha vuelto opaca y la opacidad transparente.



Imagen 11: Sandra del Pilar, detalle de *El Ejército de las niñas*, 2018

Para concluir, quisiera retomar la pregunta del principio que aún quedó pendiente: ¿Tiene razón Peter Brabeck cuando dice que ya no podemos proseguir sin absoluta transparencia? Sinceramente no lo sé, si hablamos de la transparencia en un contexto económico, político o

empresarial. Pero en lo que concierne a la pintura, la respuesta está clara: no puede existir la transparencia absoluta. Es, como he tratado de demostrar, no sólo una imposibilidad ontológica, un sueño incobrable, sino también, y sobre todo, un estado indeseable. Y es precisamente por eso que la transparencia un poco opaca, la transparencia que cuenta con su interfaz en vez de negarlo, constituye una herramienta tan interesante y valiosa del crear, del pensar y del sentir... en el arte... y tal vez también en la vida.

Bibliografía

ALBERTI, Leon Battista (2002 [1435/36]): *Della Pittura. Über die Malkunst*. Editado por Oskar Bätschmann / Sandra Gianfreda. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

BORSÒ, Vittoria (2017): 'Unbestimmtheiten des Sichtbaren und Sagbaren an den Rändern des Archivs'. En: Astrid Lang / Wiebke Windorf (eds.): *Blickränder. Grenzen, Schwellen und ästhetische Randphänomene in den Künsten. Liber Amicorum für Hans Körner*. Berlin: Lukas Verlag, 19-33.

BRABECK-LETMATHE, Peter (2013): 'Nestlé's Strategie und der Umgang mit Social Media'. En: *HORIZONT - Zeitung für Marketing, Werbung und Medien*, 22 de agosto, 12.

DANTO, Arthur C. (2014): *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

DELEUZE, Gilles (1984): 'Francis Bacon. Lógica de la sensación'. En: *Sé cauto*. Traducido por Ernesto Hernández B., 4-94.

https://monoskop.org/images/3/38/Deleuze_Gilles_Francis_Bacon_Logica_de_la_sensacion_2nd_ed.pdf [14.10.2017].

DÜRER, Albrecht (1538): *Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheit*. Nürnberg: Formschneider. <http://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-8271> [20.02.2017].

GABRIEL, Markus (2016): 'Wider die postmoderne Flucht vor den Tatsachen'. En: *Neue Züricher Zeitung*, 19 de junio.

<https://www.nzz.ch/feuilleton/fuenf-jahre-neuer-realismus-wider-die-postmoderne-flucht-vor-den-tatsachen-ld.89931> [2.9.2018].

GABRIEL, Markus (2013): *Warum es die Welt nicht gibt*. Berlin: Ullstein.

GLANTZ, Margo (2018): *Y por mirarlo todo, nada veía*. México: Sexto Piso.

GRAU, Isabell (2017): *Die Liebe zur Malerei: Genealogie einer Sonderstellung*. Berlin: Diaphanes.

GSÖLLPOINTER, Katharina (2015): 'Die Kunst der Sinne – die Sinne der Kunst. Digitale Synästhesie als Modell für eine Kybernetik der Ästhetik'. En: Sabina Jeschke / Robert Schmitt / Alicia Dröge (eds.): *Exploring Cybernetics. Kybernetik im interdisziplinären Diskurs*. Wien / New York: Springer.

HAN, Byung-Chul (2013): *Transparenzgesellschaft*. Berlin: Matthes & Seitz.

HERZOG, Roman (1999): 'Eröffnungsansprache von Bundespräsident Roman Herzog zum Weltwirtschaftsforum Davos am 28. Januar 1999 "Außenpolitik im 21. Jahrhundert"'. En: *bundespraesident.de*, 28 de enero.

https://www.bundespraesident.de/SharedDocs/Reden/DE/Roman-Herzog/Reden/1999/01/19990128_Rede.html [31.05.2018].

MERLEAU-PONTY, Maurice (1986 [1964]): *El ojo y el espíritu*. Traducido por Jorge Romero Brest. Barcelona / Buenos Aires: Paidós.

OTHERSIGHTS (2009): 'Open My Glade'. En: *YouTube*, 23 de febrero. <https://www.youtube.com/watch?v=TdCwt8Yk3RY> [28.01.2021].

OVIDIO (2010): 'Metamorfosi X, 243-927'. En: *online.scuola.zanichelli.it*. http://online.scuola.zanichelli.it/perutelliletteratura/files/2010/04/testi-it_ovidio_t40.pdf [29.05.2018].

Lista de imágenes

Imagen 1: Sandra del Pilar, *Niña*, 2015, Óleo y acrílico sobre tela, 150 x 300 cm.

Imagen 2: Sandra del Pilar, *La quinceañera*, óleo sobre tela y malla sintética, 2017, 70 x 50 cm. Cortesía de J. Vertiz.

Imagen 3: Sandra del Pilar, *Treat me like a fool, treat me like I'm evil*, 2016, 200 x 300 cm.

Imagen 4: Sandra del Pilar, *Volando bajo*, 2016, óleo sobre tela y malla sintética, 200 x 150 cm.

Imagen 5: Sandra del Pilar, *Es como saltar por encima de un precipicio y nunca llegar al otro lado*, 2016, díptico, óleo sobre tela y malla sintética, 210 x 140 cm.

Imagen 6: Sandra del Pilar, *Espera*, 2017, óleo sobre tela y mallas sintéticas, 150 x 100 cm.

Imagen 7: Sandra del Pilar, *Capas de tiempo*, 2016, Óleo y acrílico sobre telas y mallas sintéticas, 150 x 150 cm.

Imagen 8: Sandra del Pilar, *El artista*, 2018, óleo sobre tela y mallas sintéticas, 140 x 140 cm. Cortesía de J. Vertiz.

Imagen 9: Sandra del Pilar, *Assuna o El sueño de la razón*, 2018, óleo sobre tela y mallas sintéticas, 150 x 150 cm. Cortesía de J. Vertiz.

Imagen 10: Sandra del Pilar, *El ejército de las niñas*. Montaje provisional. 2018, óleo sobre mallas sintéticas, c/u 360 x 150 cm.

Imagen 11: Sandra del Pilar, detalle de *El Ejército de las niñas*, detalle 2018.