

Historia natural

Es cosa que maravilla en las abejas... su imperio de cera.

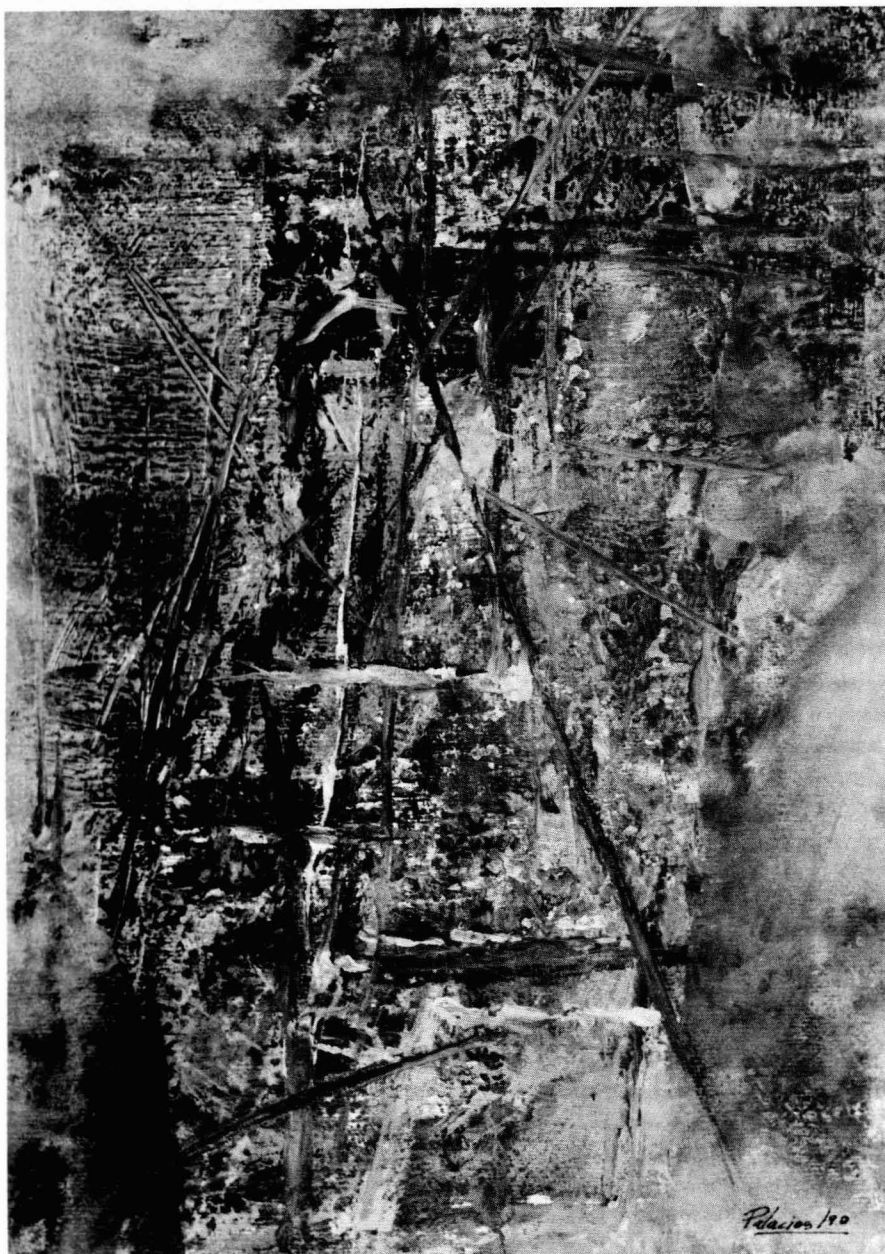
Geórgicas de Virgilio

1. AB INITIO

La encáustica, como su nombre lo indica, es el trabajo "en caliente". Sus materiales son de naturaleza fusible y opaca semejante a la del lacre común. Su vehículo es una emulsión de cera virgen y esencia de alhucema que mezclada con los pigmentos se aplica fundida. Mientras no fragua admite modelado, insistencia o pequeños *pentimenti*. Muchos pintores que han empleado esta técnica (Leonardo entre otros, con poco éxito) la recuerdan por su gran dificultad y peligro no menos que por el grato olor que despierta su ejecución.

Este texto, admirablemente sucinto y bien escrito, que he tomado del prólogo que Salvador Elizondo preparó para la *Disertación sobre la técnica de la encáustica y del fresco* de Diego Rivera y Juan O'Gorman, cumple con dos propósitos iniciales: el primero, ofrecer una entrada en materia a la encáustica, técnica con la cual Irma Palacios ha trabajado todas las obras de la presente exposición; el segundo, dar fe del interés sostenido que los pintores en México han manifestado por este modo antiquísimo de trabajar.

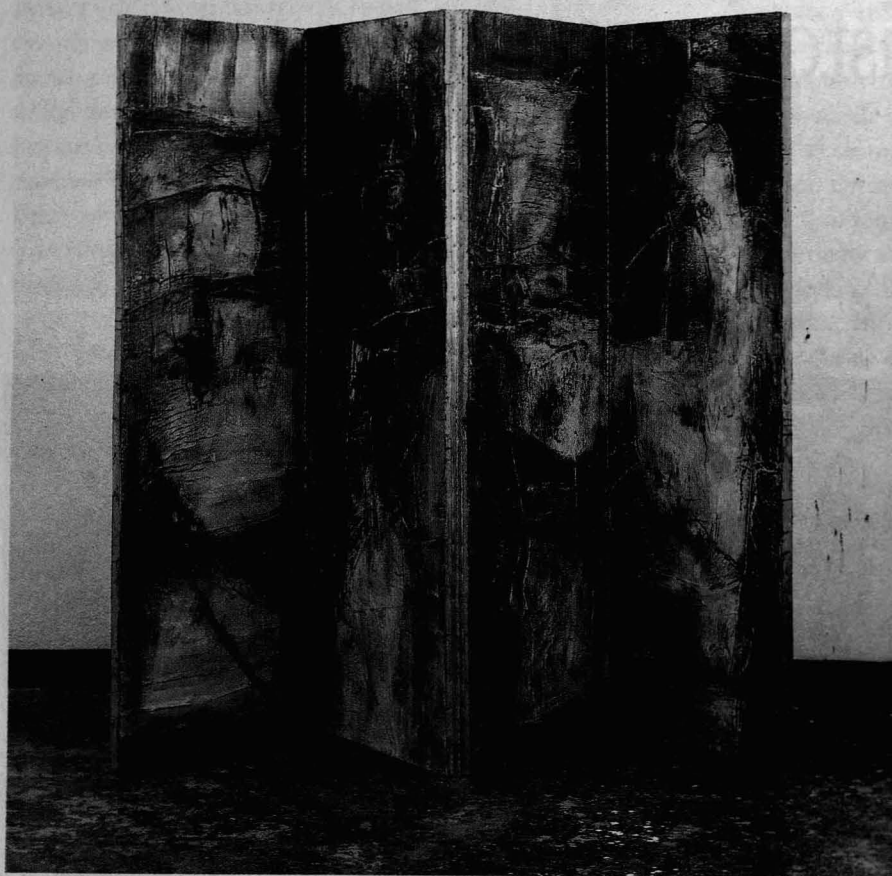
En las páginas de la *Disertación* —el entretenido relato que Rivera le hace a O'Gorman— vemos desfilar a no pocos pintores que en esos años (estamos hablando de principios de siglo) intentaban recrear la técnica original de la encáustica. Después de reconocer el mérito de Delacroix y sus célebres murales en la iglesia de San Sulpicio, en París, pintados de esta manera, Ri-



Construcción tropical, encáustica/papel, 48 x 34 cm, 1990

vera relata los esfuerzos del Dr. Atl, Ángel Zárraga y él mismo —entre los mexicanos— que buscaban dilucidar la forma de trabajar con cera. Robert Delaunay experimentaba entonces en la misma dirección. Pero como

no encontraban el procedimiento adecuado para llegar a la verdadera encáustica, resolvieron ir a la fuente: "La fuente de observación eran las pinturas griegas, coptas, egipcias y romanas, pero ellas guardaban



El oro de las estaciones, encáustica/madera, biombo, 170 x 240 cm, 1990

enigmáticamente el secreto de su ejecución. Así pues, no quedaba sino un recurso: la *Historia natural* de Plinio y de ésta, el capítulo en que habla de los métodos para pintar."

Con esto, regocijadas por no sé cuál dulcedumbre, labran artificialmente la blanda cera.

Geórgicas de Virgilio

2. MODUS OPERANDI

Efectivamente, en su *Historia natural* Plinio nos ofrece una descripción de la pintura encaústica correcta pero poco detallada. Es muy probable que sus fuentes hayan sido Vitruvio —por una parte— y la tradición pictórica griega —por la otra—. En todo caso su descripción no está lejos de la que brindan los manuales de materiales y técnicas del arte hoy en día:

La pintura encaústica, o con cera caliente, tuvo su origen en la antigua Grecia, donde el proceso se empleaba tanto para pintura mural como de caballete.

Quizás se trate de la técnica más antigua de pintura de caballete, y comparte con el fresco una cierta pureza fundamental, o sencillez, combinada con un *modus operandi* bastante estricto y laborioso. Con el desarrollo del arte europeo fue cayendo en desuso a causa de las nue-



Cesto, metal, algodón y cera, 27 x 25.5 x 25.5 cm, 1990



vas demandas y de la cantidad de equipo necesario, hasta el punto de que en el Renacimiento era ya un auténtico "arte perdido".

Es interesante hacer notar que —tal como lo afirma Ralph Mayer en *Materiales y técnicas del arte*— la encáustica permaneció soterrada durante los siglos de consolidación y apogeo de la civilización occidental europea que, a partir del Renacimiento, hizo del hombre el centro y la medida de todas las cosas (aunque, justo es decirlo, esta idea estaba ya presente en el sofista Protágoras de Abdera). Baste considerar que en el célebre tratado de Cennini *Il Libro dell'Arte* (siglo xv en Florencia) se hace mención de la cera sólo en lo que toca a la preparación de moldes, y algunos otros usos circunstanciales de poca monta. Fue hasta bien entrado el siglo xviii que, con la aparición del romanticismo, el culto a la divinidad de la naturaleza y la fe en las bondades del hombre natural, este "arte perdido" hizo su reaparición. Una vez afianzado a lo largo del siglo xix (recordemos a Delacroix) el trabajo con cera ha resurgido con inusitado brío en manos de



Historia natural, encáustica/madera, políptico, 122 x 44 cm, 1990

algunos artistas contemporáneos de excepción. No hay más que pensar en la misteriosa e inquietante obra de Joseph Beuys o —para no ir más lejos— en las esculturas de cera de Francisco Toledo. Por cierto que fue un regalo del enorme pintor juchiteco el que abrió esta caja de Pandora a Irma Palacios:

aquellas primeras barras de cera operaron el encanto. Ahora, diez años después de ese afortunado acuerdo, podemos disfrutar en esta exposición los resultados del trabajo en cera que esta pintora ha reunido para sorpresa y deleite de quienes hemos seguido con interés su trayectoria.

Han creído algunos que hay en las abejas como un reflejo de la divina mente y un espíritu celestial.

Geórgicas de Virgilio

3. APIS MELLIFICA

Cuando le pregunté a Irma Palacios acerca de las razones o motivos que la llevaron a elegir la cera como materia prima, la encáustica como método de trabajo, "sólo" pudo decirme que le gustaba por ser *muy cálida*. Es obvio que la respuesta iba más allá del hecho de que esta técnica requiere el trabajo con fuego —calor en todo caso— a lo largo del proceso. Creo que su respuesta se refería —al menos en parte— al calor que encierra en sí mismo el material con que se trabaja.

La cera de abejas blanca se obtiene del panal una vez que se han quitado cuidadosamente todos los restos de miel e impurezas y se ha blanqueado exponiéndola al sol. Es decir que el calor —tal como lo intuye nuestra pintora— está en la cera imbricado en todas y cada una de las etapas de su existencia: en el sol que anima las flores de donde habrán de obtener las abejas (*Apis mellifica*) su materia prima; en el calor vital



Proa, metal, algodón y cera, 47 x 75 x 29 cm, 1989

de la abeja que transforma estas sustancias en miel y cera; en el sol —siempre el sol— que blanquea las celdillas fundidas; en el fuego que sirve para derretir la cera y para mantenerla en estado líquido; finalmente, en la paleta o espátula metálica que se mantiene caliente: el *cestrum* de los romanos, que en aquella época se calentaba con carbón y que en la actualidad se calienta con resistencias eléctricas.

Sin embargo creo que, al margen —o, más bien, al centro— de todas estas instancias caloríficas que he mencionado, se halla un elemento sutil, difícil de describir, que está en la esencia de la cera... seguramente participa de todas las fuentes energéticas citadas, pero contiene en sí mismo una semilla de calidez que escapa a la explicación. Calor invisible, sí, pero sensible en lo inmediato. Tal vez el misterio que encierra una imagen maravillosa que encontré por primera vez en un ensayo de Juan García Ponce dedicado a Rainer María Rilke: "Somos las abejas de lo Invisible. Libamos ansiosamente la miel de lo visible para acumularla en el gran panal de oro de lo invisible", ha dicho el poeta. ¿Será esto lo que busca Irma Palacios en su obra, en particular en estos trabajos con cera? O tal vez aquello que Joseph Beuys buscaba al trabajar con representaciones arquetípicas de animales y que, puesto en contacto con las ideas antroposóficas de Rudolph Steiner (principalmente las conferencias que dictó *Sobre las abejas* en 1923) lo llevaría a formular los rudimentos de una teoría personal de la escultura:

Lo que más me ha interesado de las abejas, o de su sistema de vida, es la organización calórica total de un organismo en relación a las formas escultóricas que produce. Por una parte, las abejas conviven este elemento calórico que es un elemento fluido fuerte; y por otra, producen esculturas cristalinas: hacen formas geométricas regulares.

No cabe duda que en la materia misma —la cera— se encuentra íntimamente cifrada la impronta de una especie de esculturas naturales, de "artistas" *sui generis* que, en un raptó de entusiasmo hicieron exclamar a Maeterlinck en *La vida de las abejas*: "Desde lo alto de una cúpula tan grandiosa como la de San Pedro en Roma, descienden hasta el suelo paredes de cera, gigantescas construcciones geométricas paralelas, a las cuales, por su precisión, audacia y extensión, ninguna construcción humana es comparable."

Las piezas de Irma Palacios tienen en co-



Vasija de sal, alambre, algodón y cera, 33 x 30 x 10 cm, 1990

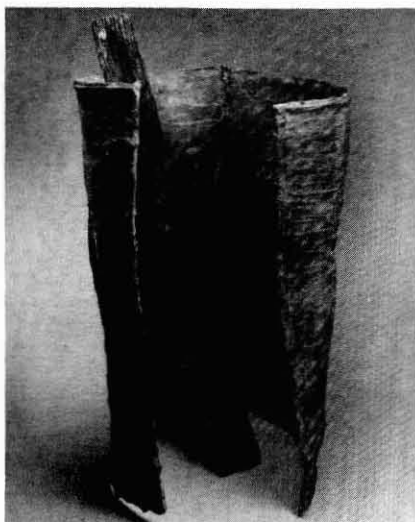
mún con las de su animal totémico, la *Apis mellifica*, un "elemento fluido fuerte", un corazón tibio, una generosa naturalidad. A diferencia de ellas, los resultados, lejos de ser formas cristalinas regulares que aluden al reino mineral, son formas sinuosas, gozosamente irregulares, que aluden sin duda a los reinos animados: a la flama viva de los animales y las plantas. Plantas y animales *exaltados en otra naturaleza*.

En cuanto a las colmenas: ya las formas de cortezas labradas, ya de flexibles mimbres entretejidos...

Geórgicas de Virgilio

4. EXALTATIO UTRIUSQUE MUNDI

Dice Gaston Bachelard que "el hombre que sabe calentarse conserva una acción de



Sueño de árbol, metal, algodón y cera, 85 x 50 x 50 cm, 1989

Prometeo". En efecto, todo artista es —a su manera— un Prometeo en la medida en que sabe mantener dentro de sí la llama de la intuición viva para brindar calor y luz a su entorno. Que una vela de cera —un cirio— sea capaz de producir calor y —sobre todo— luz, es un milagro que no hemos de tomar a la ligera: de una materia densa —la cera— surge la llama y, con ella, brota la luz, el más sutil de los elementos visibles. Tan sutil que se confunde con la visión misma: "¿Qué extraordinario ejemplo de iluminación activa! Son las impurezas quienes, destruyéndose, originan la luz pura... si seguimos ese fenómeno-ejemplo —dice Bachelard en *El pasado de las velas*— quemaremos nuestras iniquidades."

Ocurre en toda obra de arte un proceso semejante. Los trabajos que en esta ocasión nos presenta Irma Palacios no son la excepción. Pareciera que con estas pinturas, estos objetos aparentemente tan primitivos, estas conchas, crisálidas, capullos, este "imperio de cera", la artista quisiera exorcizar las iniquidades de una época que se ha entregado a destruir salvajemente a la naturaleza. Su propia naturaleza. Hay una profunda llamada de atención en estas plantas petrificadas —cerificadas— dormidas; en los restos de estos animales imaginarios (sí existen: allí está la prueba); en las huellas todavía frescas en los muros de una Pompeya del futuro.

Cuando hizo erupción el Vesubio en el año 74 de nuestra era sepultó no sólo a Pompeya y Herculano, sino que entre los que allí escucharon el último estertor terrenal se encontraba, precisamente, Plinio, que se había trasladado allá para observar las emanaciones. Iniquidades trascendidas. "Cuando los místicos de la *finalidad del volcán*, expresan a lo largo de los siglos que, por la acción benefactora de sus volcanes, la tierra 'se purifica de sus inmundicias', quieren manifestar la misma idea."

Quememos nuestras iniquidades en la recreación de una obra de arte. Acerquémonos a calentarnos en estas ceras de Irma Palacios como aquellos malayos que encontraron una enorme flor roja, se reunieron en círculo alrededor de ella y extendieron sus brazos encima para calentarse.

Observemos el dominio de los medios y la libertad con que han sido utilizados a favor de una visión: "un sueño de pequeña luz".

Contemplemos estas velas encendidas en los tiempos oscuros que nos ha tocado vivir. ♦