



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTE  
ESCUELA DE ARTES VISUALES

**MEMORIA ENCUBRIDORA  
MICROMUNDO FAMILIAR, LA IDEA DE UN LUGAR**

CAROLINA VILCHES ORDENES

Memoria presentada a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae para  
optar al grado de Licenciado en Artes Visuales, Mención Pintura.

Profesor Guía Preparación de Tesis: Viviana Bravo Botta

Profesor Guía Taller de Grado: Cristián Silva Soura

Santiago, Chile

2015

“En el fondo -que no es fondo- unas plantas gritan, una estructura calla;  
mientras los niños tiran piedras en el lago, una mujer recoge algo desconocido.”

A mis padres, por su apoyo incondicional y su ejemplo de perseverancia y constancia, a Ignacio por la motivación constante y por acompañarme en este viaje, y a Gaspar mi hijo.

## INDICE

|  |    |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN .....                                 | 1  |
| CAPÍTULO 1 .....                                   | 4  |
| 1. Lo oculto en los micro mundos familiares .....  | 5  |
| a. Historia y micro mundos .....                   | 5  |
| b. Lo oculto, lo secreto .....                     | 8  |
| 2. La Memoria y las nuevas realidades .....        | 12 |
| CAPITULO 2 .....                                   | 17 |
| 1. La Fotografía como referente y el Archivo ..... | 18 |
| a. Fotografía familiar y memoria .....             | 18 |
| b. Fotografía y pintura, dos lenguajes .....       | 20 |
| c. El aura y la reproductividad técnica.....       | 23 |
| d. ¿Acopiando o creando recuerdos? El archivo..... | 26 |
| CAPÍTULO 3 .....                                   | 30 |
| 1. Micro mundos, la idea de un lugar.....          | 31 |
| a. Lo oculto en las pinturas, “escenas” .....      | 31 |
| b. La figuración como lenguaje .....               | 39 |
| c. La pintura como nueva realidad .....            | 50 |
| 2. Trabajo de artistas relacionados.....           | 53 |
| CONCLUSIONES .....                                 | 67 |
| BIBLIOGRAFÍA.....                                  | 69 |

## INTRODUCCIÓN

“Entre el inconsciente colectivo y la conciencia clara existe otro espacio, el de la conciencia opaca, es decir, el del secreto.”<sup>1</sup>

La presente investigación reúne tres conceptos que se relacionan en mi trabajo: la memoria, el secreto (o lo oculto), y la nueva realidad que surge a partir de fragmentos de memoria. Lo oculto sucede en la memoria de los micro mundos, donde dicha memoria funciona como un conjunto de fragmentos, de “recortes” de la niñez, que borran o encubren reacomodan recuerdos, como una especie de desmemoria. La “nueva realidad” tiene que ver con la “idea de un lugar”; es la construcción de un lugar nuevo, más que lo que ese lugar fue concretamente. Así nace el título del proyecto “Micro - mundos, la idea de un lugar”.

Al hablar de “micro-mundo familiar” me refiero a las pequeñas historias, las que están detrás de las historias más universales, pero que al mismo tiempo son permeadas por éstas. El interés en el micro-mundo familiar surge a partir de la pregunta sobre qué ocurre en nuestro inconsciente respecto a un tiempo, principalmente la infancia, en el que las cosas parecen ser de muchas maneras, donde se mezcla la realidad con la fantasía, mientras el mundo afecta la vida familiar.

La producción u obras presentadas en este documento surgen en una primera instancia a partir de una recolección y selección de fotos familiares, las cuales han sido reinterpretadas a través de medios pictóricos, y en una segunda etapa de fotografías capturadas de internet de familias y sus hogares. Desde esta base comienza el análisis en términos “macro”, del contexto histórico en Chile, y como ello afecta al micro-mundo familiar. En Chile, el secreto y la mentira han sido determinantes en los procesos de construcción de la memoria del periodo dictatorial y post dictatorial.<sup>2</sup> Estos procesos a nivel país, tienen un correlato en olas relaciones que se establecen a nivel familiar. Lo anterior desemboca, en esta

---

<sup>1</sup> Richard Nelly, Políticas y estéticas de la memoria, Editorial Cuarto Propio, p. 23.

<sup>2</sup> Richard Nelly, Políticas y estéticas de la memoria, Editorial Cuarto Propio, p. Xx.

investigación, en el concepto de lo oculto en las familias, noción que se relaciona con lo que “no se dice” en la pintura, lo que está detrás de la imagen.

La memoria es definida en esta investigación a partir de la realidad política, que influye directamente en la realidad familiar. Las “escenas” son trabajadas como memoria psicológica al unir fragmentos que arman la imagen. Los recuerdos infantiles conservados atestiguan sobre aquellas impresiones a las cuales se dirigiría el interés del niño, a diferencia del interés del adulto.<sup>3</sup> Cierta vivencia de la niñez no cobra imperio porque ella misma sea de oro, sino porque estuvo guardada junto a algo de oro.<sup>4</sup>

Una de las maneras de identificar la memoria, de acuerdo a Gloria Elgueta en el libro Políticas y Estéticas de la Memoria, es como cierta forma de entender las relaciones entre pasado y presente, según el cual el pasado no es solo tiempo pretérito, sino también actualidad, que se manifiesta de manera compleja a través de la memoria; es decir un pasado - presente.<sup>5</sup>

Desde ahí en el primer capítulo intenta contestar la pregunta, Nuestros recuerdos ¿Son reales, son ficticios, son un invento? ¿Cómo construimos poco a poco la memoria, los recuerdos, cosas que nos han pasado y cosas que hemos visto?

Se nombra en el trabajo a las pinturas como “escenas”, ya que son propuestas como una unidad de acción o situación que sucede en un mismo espacio, este espacio es el cuadro. Las escenas, aunque muchas de ellas son parte de momentos vividos, no retratan los lugares capturados en la fotografía, es decir no son sobre el sur de Chile o sobre personas determinadas, sino sobre mi idea de lo que ese lugar o persona es.

La fotografía como fragmentos de la memoria, y las escenas, se re-significan en la pintura formando una nueva realidad. ¿Qué archiva la fotografía? ¿Por qué trabajar desde la fotografía como referente?, son preguntas que se trata de responder en el segundo capítulo. Es ahí donde se aborda el concepto de archivo, como un sistema que ayuda a preservar y

---

<sup>3</sup> Freud Sigmund, Sobre los recuerdos encubridores, Obras Completas vol. 3, Amorrortu Editores, p299.

<sup>4</sup> Freud Sigmund, Sobre los recuerdos encubridores, Obras Completas vol. 3, Amorrortu Editores, p301.

<sup>5</sup> Richard Nelly, Políticas y estéticas de la memoria, Editorial Cuarto Propio, p. 33.

ordenar los propios recuerdos. El trabajo con la memoria en el proyecto lleva consigo dicho concepto. Es de interés para esta investigación identificar y entender de qué manera se utiliza el archivo y cómo éste se relaciona con la imagen final.

Respecto al medio que se utiliza para construir la imagen, se explica por qué se recurre a la pintura figurativa como lenguaje para comunicar una nueva realidad a partir de una primera imagen fotográfica en el capítulo tres.

El capítulo tres continúa con un análisis sobre cómo se relaciona lo oculto en las escenas presentadas en el proyecto. Las escenas hablan de lo oculto, lo que está detrás, de lo invisible, representado en las pinturas de escenas familiares (Cuando las apariencias muestran sólo una imagen de la realidad.) Esa pequeña parte se deja ver en la pintura, es como un guiño; debajo de ello está la historia, la narración. Entonces, qué es lo que muestra la imagen, ¿el eco del inconsciente que deja la memoria? ¿Un fragmento de una escena?

## **CAPÍTULO 1**

“Aún y todo por lo aparatoso que pueda parecer el macro mundo con toda su grandeza,  
tiene su concordancia con la parte más minúscula o micro mundo”.

## **1. Lo oculto en los micro mundos familiares**

### **a. Historia y micro mundos**

“Aún y todo por lo aparatoso que pueda parecer el macro mundo con toda su grandeza, tiene su concordancia con la parte más minúscula o micro mundo”.

En Latinoamérica las dictaduras militares sucedidas en la década de los 70, afectaron a la población no sólo en el ámbito cultural, social y político, sino también a un nivel psicológico y familiar, marcando a aquellas generaciones que incluso no habían nacido en esa época.

Chile tuvo un periodo de dictadura y de postdictadura, periodos que han permeado profundamente a la sociedad y a las familias (dado que no se puede separar las historias familiares de su contexto). En este sentido, el actuar del estado, afectó a la sociedad y a los individuos, ya que el estado dejó de velar por el bien común de las personas, y se convirtió en protagonista de violaciones a los derechos humanos de los ciudadanos.

El daño provocado por las dictaduras no son sólo los excesos, sino la *intencionalidad* del aparato estatal, aquel que en teoría debe proteger a la ciudadanía, provoca sufrimientos, al planificar un conjunto de acciones con la finalidad de ocasionar apremios físicos, psicológicos, emocionales, económicos y sociales a todo aquel que se opusiera a su ideología.<sup>6</sup>

Lo anterior repercute en las familias afectadas, al traer consigo miedo, silencio (representado en el silencio social inducido por el Estado y en la necesidad de mantenerlo como defensa ante las situaciones traumáticas vividas) y violencia, ya no referida al acto mismo de un golpe, sino a una violencia simbólica representada en la impunidad. Estas expresiones se transmiten a las generaciones venideras, es decir, ocurre lo que Scapusio

---

<sup>6</sup> Revista Electrónica de Psicología Política Año7 N° 21 – Noviembre/Diciembre 2009

(2006) denomina *transgeneracionalidad del daño*. Esta transmisión tiene lugar cuando el hecho es silenciado y no se comparte con el entorno, en especial con los hijos.<sup>7</sup>

Por otro lado, la dictadura también era vivida por las familias que apoyaban el régimen dictatorial y por otras menos politizadas, cada una con sus matices y relaciones internas; resultaba casi imposible ponerse al margen, ya que incluso no hablar del tópico podía ser considerado como una postura con repercusión en los miembros de la familia.

Es así como la familia puede constituirse un micro-mundo determinante para reflejar cómo ocurren las transformaciones políticas, culturales y sociales, y cómo esos cambios se procesan, se incorporan y se sobrellevan en la vida cotidiana. El "micro mundo" de la familia, deviene en un "retrato en miniatura" del mundo, una especie de "micro sociedad".

Se puede realizar una analogía, comparando lo que ocurre con el estado y las familias. El estado corresponde a una estructura social que ha detentado el rol de asemejarse al pater-familia, por lo que se puede afirmar que es una institución masculina en la que sus prácticas organizacionales están estructuradas en relación al escenario reproductivo propio del tiempo en el que se encuentren inmersas. Por otra parte, cada familia es un pequeño estado, en el que hay una persona que gobierna, planifica y toma decisiones. En este sentido, la familia es un pequeño reino.<sup>8</sup>

Entonces la referencia a los micro mundos, tiene que ver con los sucesos o relatos que surgen al interior de estos "pequeños reinos", y de los pequeños relatos que surgen a partir de éstos. Lo anterior, aunque son situaciones o relatos particulares, no dejan de pertenecer a lo universal, a los "grandes relatos", dado que éstos no solo los afectan, sino que constituyen su origen.

Nelly Richard en "Políticas y Estéticas de la Memoria" señala en relación a los micro relatos: Las sociedades actuales se interesan esencialmente por aquellos géneros llamados

---

<sup>7</sup> Revista Electrónica de Psicología Política Año7 N° 21 – Noviembre/Diciembre 2009

<sup>8</sup> Revista Electrónica de Psicología Política Año7 N° 21 – Noviembre/Diciembre 2009

“menores”, que desentendiéndose de los grandes relatos de la historia y de sus fábulas de trascendencia universal, recogen las huellas fugaces del tiempo presente. El éxito de los géneros que incursionan en lo biográfico, lo íntimo y lo vivencial acusa el cambio de paradigma que nos hace desconfiar de las macro explicaciones a cargo de racionalidades infalibles para explorar los micro-universos de las vidas personales que se inspiran más en el fragmento que en la totalidad, en lo cambiante que en lo duradero, en lo particular que en lo general.<sup>9</sup>

Actualmente los relatos de los hijos y nietos de una generación que sufrió la dictadura se tienden a presentar a través de recuerdos y poesía, en los que el tema deviene en historias o relatos más personales que políticos. Aunque pueden abordar temáticas políticas, lo hacen desde un lugar subjetivo para mostrar cómo el acontecer de Chile afectó la vida familiar y el desarrollo identitario de los protagonistas. Lo cotidiano y lo extraordinario se cruzan en un relato que se vuelve universal, al encontrarse en lo íntimo.

La familia, según Jacques Lacan, predomina en la educación inicial, la represión de los instintos, la adquisición de la lengua materna. De este modo, gobierna los procesos fundamentales del desarrollo psíquico, la organización de las emociones.<sup>10</sup>

Según Lacan los sentimientos a los que se debe considerar como complejos conscientes y los sentimientos familiares en particular, son a menudo la imagen invertida de complejos inconscientes.<sup>11</sup> Es decir, sentimientos y recuerdos de relaciones familiares constituyen una proyección de complejos psicológicos individuales sobre dichas relaciones.

En este punto, cabe definir según el diccionario de psicoanálisis de Jean La Planché y Jean Bertrand Pontalis lo que es considerado como un “complejo” de acuerdo a la psicología. El término complejo es definido como un conjunto organizado de representaciones y de

---

<sup>9</sup> Richard Nelly, Políticas y estéticas de la memoria, Ed.Cuarto Propio p.71

<sup>10</sup> Lacan Jaques, La Familia, p 4. Recuperado en septiembre 2014, disponible en <http://esenciaseirreverencias.blogspot.com/2011/06/la-familia-de-jacques-lacan.html>

<sup>11</sup> Lacan Jaques, La Familia p.10. Recuperado en septiembre 2014 en <http://esenciaseirreverencias.blogspot.com/2011/06/la-familia-de-jacques-lacan.html>

recuerdos dotados de intenso valor afectivo, parcial o totalmente inconscientes. Un complejo se forma a partir de las relaciones interpersonales de la historia infantil; puede estructurar todos los niveles psicológicos: emociones, actitudes y conductas adaptadas.<sup>12</sup>

Para Lacan la familia, entonces, constituye al sujeto y a la vez en ese mismo acto inaugura su malestar psíquico, genera una anomalía en el sujeto.

### **b. Lo oculto, lo secreto**

En todo secreto de cuya existencia se tiene conocimiento, habita una paradoja: aunque se ignore su contenido, el secreto proporciona cierta materialidad a la verdad que encubren esa zona oscura le otorga realidad.<sup>13</sup>

¿Cómo se relaciona la memoria con lo oculto o secreto? ¿Qué está “detrás” de la imagen, como funciona una imagen al parecer inocente o bella y su mensaje oculto como un todo? Para contestar estas preguntas es necesario hacer referencia a que ocurre en el macro y micro mundo analizados en el punto uno, respecto a lo oculto y lo secreto.

Lo oculto como “lo secreto” al ser éste objeto que algo esconde, está relacionado directamente con la memoria, siendo de alguna manera opuestos, y en cuanto la memoria tiene la característica de dejar ver algo del pasado, mientras el secreto lo oculta.

Gloria Elgueta en “Políticas y Estéticas de la Memoria”, define memoria como un espacio en que la verdad se manifiesta y donde las representaciones y discursos con valor de verdad producen, a la vez, determinados efectos de verdad. El secreto oculta a otros algo y cuando aquel está referido al pasado se hace imposible el ejercicio de la memoria, el secreto es impensable sin una voluntad decidida a sostenerlo.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> La Planché Jean, Bertrand Pontalis Jean, Diccionario del psicoanálisis, Ed. Paidós, Bs Aires, p.55

<sup>13</sup> Richard Nelly, Políticas y estéticas de la memoria, Ed Cuarto Propio, p. 35

<sup>14</sup> Richard Nelly, Políticas y estéticas de la memoria, Ed Cuarto Propio, p. 33

Asimismo señala al secreto como lo no dicho, lo silenciado aquello que solo conocen unos pocos, y cuyo contenido puede ser falso o verdadero, pero para cuya preservación se requiere de actos mentirosos. En este sentido puede afirmarse que el secreto es también una forma de mentira, que ambos son mecanismos que operan decisivamente en los procesos de construcción de la memoria. En Chile el secreto y la mentira han sido parte de los procesos de construcción de la memoria del periodo dictatorial y postdictatorial. Ésta ha sido una memoria de silencio y ocultamiento.<sup>15</sup>

### **El secreto y el silencio**

Alfredo Jocelyn Holt habla del concepto de secreto como lo plantea Philippe Aries: “Entre el inconsciente colectivo y la conciencia clara existe otro espacio, el de la conciencia opaca, es decir, el del secreto. Éste tiene una función propia. Pero juega un papel intermediario entre el inconsciente y el consciente. El inconsciente es un mundo de imaginación, extraño y misterioso que asusta y fascina....tanto las sociedades como los individuos se resisten a dejarlo emerger al nivel de la conciencia y del conocimiento”.<sup>16</sup>

El secreto como “conciencia opaca”, por tanto la memoria sería translúcida cuando revela. En Chile se podría hablar de una conciencia opaca, la riqueza y el desarrollo que hemos alcanzado ha supuesto de alguna manera perder o no activar la memoria.

En el periodo de dictadura y postdictadura en Chile en muchas familias existía el silencio, existía una postura clara, de izquierda, contra la dictadura, pero no se hablaba, no era planteado como un tema de conversación. El silencio y lo oculto era parte del cotidiano de muchas familias, de todos los ámbitos políticos. Un torturador no llega a casa a contar el detalle de su “trabajo”, y los perseguidos por la dictadura temían incluso hablar con el vecino. El silencio refleja esa etapa, las casas en silencio, las familias en silencio, ya no se hablaba con la libertad de antes, comienza a ser un tabú discutir de política, pero hay algo más allá en ese silencio, en ese no hablar, hay desconfianza y apariencias, como una

---

<sup>15</sup> Richard Nelly, Políticas y estéticas de la memoria, Ed Cuarto Propio, p 35

<sup>16</sup> Richard Nelly, Políticas y estéticas de la memoria, Ed Cuarto Propio, p 27

manera de mostrar o “normalizar” lo que estaba sucediendo. Este silencio y lo oculto o secreto, trae consigo soledad, aislamiento, un aislamiento “enmascarado” de progreso, de programas de televisión para “entretener”, de un mundo más desarrollado económicamente.

Respecto a lo oculto en las familias, tal vez no hay familias sin secretos, ni sin silencios. Cada familia es un mundo, y cada persona tiene derecho a mantener su individualidad, su propio espacio y su propio silencio.

Algunos autores definen a los secretos familiares como episodios ocurridos en la historia transgeneracional o en el presente de una familia, información compartida por los miembros y silenciada, pero, que puede cristalizar la historia.<sup>17</sup> I. Berenstein por su parte, dice: “La existencia de secretos en todo grupo familiar se refiere no tanto a su desconocimiento por alguno de sus miembros, lo cual resulta prácticamente imposible, sino a que se los excluye de la posibilidad de comentarlos y de dar nombres a las evidencias. Se sabe que pasa algo pero no se tiene la posibilidad de mencionarlo”.

La relación entre lo secreto y lo siniestro es evidenciada por Freud en su artículo “Lo Ominoso”, en el cual señala: “Lo siniestro es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo. A lo familiar desde hace largo tiempo. Como es posible que lo familiar” –se pregunta Freud- “devenga de ominoso, terrorífico, y en qué condiciones ocurre?”. Y concluye: “...la naturaleza secreta de lo ominoso... no es algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo en la vida anímica solo enajenado de ella por el proceso de la represión. Lo ominoso es algo que siendo destinado a permanecer oculto, ha salido a la luz”.

---

<sup>17</sup> El secreto y sus efectos, artículo extracto de un trabajo mayor titulado “El secreto y sus efectos, en la pareja, la familia y la sociedad”. \* El artículo fue presentado en la 5ta Jornada Freudiana. 1990- III Jornadas OCIP. Bs. As. 1990

## **Lo oculto en la imagen**

Una imagen de colores claros que inspiran tranquilidad puede lograr, a pesar de inicialmente ser una imagen bella, volverse inquietante, a partir de elementos técnicos. Esto sería en pintura, por ejemplo, el elemento pictórico. La imagen al insinuar y no decir “todo”, es decir un mensaje completo y cerrado, “oculta” parte de la información al espectador, esto es, relacionándolo con el secreto, actuar como conciencia opaca, no revelando todo lo encontrado en la memoria directamente. Entonces el que mira, completa la imagen, así el espectador volvería traslúcida la mirada a partir de su interpretación o percepción de la misma. Especie de redención de la memoria guardada.

Una imagen puede ser trabajada desde la comunión entre lo siniestro o lo oculto y lo cotidiano, sin ser literal. Este contraste genera aspectos de incertidumbre o confusión en el espectador, invitando a una conexión de carácter sensorial con el trabajo. Una imagen que no muestra todo literal, contiene un elemento perturbador para el espectador.

Las imágenes de mi trabajo hablan desde este ambiente, muestran colores, y lugares que enmascaran situaciones ocurridas en los micro mundos familiares, permeadas por el silencio, por lo oculto, por lo no dicho o tabú. Así, en mi trabajo utilizo escenas que corresponden a rutinas cotidianas familiares y sobre esta base utilizo distintas herramientas pictóricas que tuercen la cotidianidad. Un recuerdo puede ocultar otro, para Freud a un recuerdo, cuyo valor consiste en subrogar en la memoria unas impresiones o pensamientos de un tiempo posterior, y cuyo contenido se enlaza con el genuino mediante vínculos simbólicos, lo llama un recuerdo encubridor. (Deckerinnerung).<sup>18</sup>

Sin embargo en mi trabajo no saco a la luz aquello oculto, sino que lo dejo en silencio, en vacío. Mis pinturas contienen, a la manera del mito, un trozo de la historia, pero que debe ser silenciado. Las imágenes contienen mensajes, también hay algo oculto en ellas, el que

---

<sup>18</sup> Freud Sigmund, sobre los recuerdos encubridores, Obras Completas Volumen III, Amorrortu Editores, p 309

una imagen no debe o revele todo su contenido per se, me parece interesante, en cuanto el espectador la completa, con su propia memoria con su propia historia, con sus propios secretos y silencios.

## **2. La Memoria y las nuevas realidades**

Nuestros recuerdos ¿Son reales, son ficticios, son un invento? ¿Cómo construimos poco a poco la memoria, los recuerdos, cosas que nos han pasado y cosas que hemos visto?

Es importante entender la memoria en mi trabajo, como el recuerdo de un pasado vivido o imaginado, dado que construyo las escenas en pintura a partir de fotografías, parte de una memoria familiar e individual. La memoria se construye cotidianamente, existe memoria desde la infancia y ésta nos va constituyendo como individuos, ayudando a construir nuestra identidad. La memoria es parte de nuestra historia, a través y con ella se arman los pequeños y grandes relatos. Un país sin memoria es un país sin historia, al igual que una familia o una persona sin memoria es una familia o persona sin historia.

Memoria deriva de la raíz men que significa tener una actividad intelectual, y se relaciona con el verbo minisci que quiere decir meterse en el espíritu, la memoria implica también una dimensión espiritual, esta ligada con el mundo de los espectros. Memoria sería entonces traer algo del pasado al presente en el nivel mental y espiritual.<sup>19</sup> De esta manera la memoria se puede entender como el resultado de una elaboración interior, que contiene tanto una actividad intelectual como una inconsciente.

El concepto memoria no atañe solo al individuo, sino también a un conjunto de individuos o a una nación. En este sentido también se puede entender la existencia de una macro y una micro memoria. La memoria de la nación permea a la memoria del individuo y de las familias, así como a su historia.

---

<sup>19</sup> González Laura, Fotografía y Pintura ¿Dos medios diferentes?, Ed Gustavo Gili, p 14

Para Hernán Montealegre la memoria es el mecanismo que ocupa el hombre para vencer los peligros de deshumanización que lo acecha. Sin la memoria el hombre no sería un ser de experiencias. La memoria es doble, individual y colectiva.<sup>20</sup> Patricia Verdugo en políticas y estéticas de la memoria, señala: Una memoria colectiva hace a un pueblo, tal como una memoria individual hace a una persona.<sup>21</sup>

Gloria Elgueta habla de la memoria como cierta forma de entender las relaciones entre pasado y presente. La memoria es construcción y elaboración social que comprende un conjunto de manifestaciones, que pueden incluir la expresión artística hasta diversas formas de pensamiento y discurso.<sup>22</sup>

Cuando nos hablan de memoria, es natural asociarla al recuerdo, y a su opuesto, el olvido. La memoria se relaciona con el recuerdo, el cual, a diferencia de la memoria que es resultado de una elaboración interior, se produce por un estímulo exterior. Pareciera ser que la memoria se puede “trabajar”, en ella no somos seres pasivos, sino que podemos acceder a ella de manera protagónica. Somos protagonistas de nuestra memoria.

Respecto al recuerdo y el olvido, Tomás Moulián se refiere a la memoria ligada a esta doble función, a la facultad del recuerdo y a la facultad del olvido. De acuerdo a él se olvida, o bien, por el peso del pasado o por el peso de la futilidad.<sup>23</sup>

¿Cómo construimos los recuerdos de la infancia y a lo largo de nuestra vida? Es una interrogante que nos acerca a entender quienes somos. Reproducir la vida en la memoria, según Freud, como una cadena de episodios coherente, no sucede antes del sexto o séptimo año, en personas solo después del décimo.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Richard Nelly, Políticas y estéticas de la memoria, Ed Cuarto Propio, p 53

<sup>21</sup> Richard Nelly, Políticas y estéticas de la memoria, Ed Cuarto Propio, p 43

<sup>22</sup> Richard Nelly, Políticas y estéticas de la memoria, Ed Cuarto Propio, p 33

<sup>23</sup> Richard Nelly, Políticas y estéticas de la memoria, Ed Cuarto Propio, p 23

<sup>24</sup> Freud Sigmund, sobre los recuerdos encubridores, Obras Completas Volumen III, Amorrortu Editores, p 297

Recuerdo mi infancia una tarde mirando una máquina de escribir en casa, sin embargo lo que hay detrás de ello no es la máquina de escribir, sino la espera por la llegada de mi madre del trabajo y una sensación de ansiedad. Según Freud, estamos tan habituados a la falta de recuerdo para las impresiones infantiles que solemos ignorar el problema que tras ella se oculta, y nos inclinamos a considerarlo algo natural. Los recuerdos infantiles conservados, para el autor, atestiguan sobre aquellas impresiones a las cuales se dirigía el interés del niño, a diferencia del interés del adulto. Freud sugiere que en muchas personas los más tempranos recuerdos infantiles tienen por contenido unas impresiones cotidianas e indiferentes, que han sido registradas con detalle.<sup>25</sup> Así la vivencia de la niñez no cobra imperio en la memoria porque ella misma sea de oro, sino porque estuvo guardada junto a algo de oro.<sup>26</sup>

Este punto es relevante, ya que es parte de la construcción de una imagen mental, la cual se refleja en mi trabajo. Los relatos en mi pintura no refieren directamente a un problema, sino que muestran el lugar “de al lado” de la vivencia de “oro”, lo que acompañaba u ocultaba el problema. Así mi trabajo en pintura recoge fragmentos de memoria, los cuales arman un nuevo relato.

Freud señala que si buscamos en la memoria ciertos recuerdos infantiles, ésta nos entrega un número pequeño de recuerdos dispersos, de valor a menudo cuestionable o enigmático.<sup>27</sup> De esta manera, mi trabajo no se constituye solo de recuerdos o de la memoria, sino también de la elaboración intelectual que desarrollo a partir de los fragmentos de recuerdos e imágenes que generan un relato, real e irreal a la vez, verdad y ficción.

Para Walter Benjamin la memoria sería capaz de ocuparse de lo no escrito, de lo insignificante. De un pasado cuyo único rastro son los muertos, los sobrevivientes, los testigos. Para el autor, la importancia política de la memoria se encuentra en la

---

<sup>25</sup> Freud Sigmund, sobre los recuerdos encubridores, Obras Completas Volumen III, Amorrortu Editores, p 299

<sup>26</sup> Freud Sigmund, sobre los recuerdos encubridores, Obras Completas Volumen III, Amorrortu Editores, p 301

<sup>27</sup> Freud Sigmund, sobre los recuerdos encubridores, Obras Completas Volumen III, p 297

reelaboración de la historia con las voces oprimidas. Mirar al pasado es un gesto iluminador para el presente y, en este gesto redentor, se relacionan memoria e historia.

Para Chartier la historia se basa como fuente en un documento histórico, mientras la memoria se basa en el testimonio, confiando en el recuerdo de un testigo y considerando válido su relato. Asimismo el autor habla de la elaboración histórica y la espontaneidad de la memoria. Chartier diferencia entre la representación del pasado y el reconocimiento del pasado. La primera le corresponde a la historia y se trata de construir una versión del pasado a partir de la documentación disponible, para lo cual debe introducir una distancia con el pasado. El reconocimiento del pasado es una característica propia de la memoria y tiene que ver con la cercanía que se produce entre ésta y el pasado mismo.<sup>28</sup>

Según Pierre Nora, filósofo y académico francés: “ La memoria es el recuerdo de un pasado vivido o imaginado. La memoria, por naturaleza, es afectiva, emotiva, abierta a todas las transformaciones, inconsciente de sus sucesivas transformaciones, vulnerable a toda manipulación, susceptible de permanecer latente durante largos períodos y de bruscos despertares. La memoria es siempre un fenómeno colectivo, aunque sea psicológicamente vivida como individual. Por el contrario, la historia es una construcción siempre incompleta de aquello que ha dejado de existir, pero que dejó rastros. La memoria depende en gran parte de lo mágico y sólo acepta las informaciones que le convienen. La historia, por el contrario, es una operación puramente intelectual, laica, que exige un análisis y un discurso críticos”.<sup>29</sup>

Finalmente, retomando el olvido, se podría señalar que detrás del recuerdo, de la memoria, está el olvido. Lo que no podemos entender, lo que no vimos o no quisimos ver, lo que se evita, lo que nunca advertimos, lo que queda fuera de cuadro. La memoria se construye también con lo que olvidamos (inconsciente o conscientemente) y con todo lo que conseguimos preservar y que construimos o volvemos a interpretar desde la circunstancia

---

<sup>28</sup> Diferencias Entre Historia Y Memoria - Chartier. *BuenasTareas.com*. Recuperado en octubre del 2014, de <http://www.buenastareas.com/ensayos/Diferencias-Entre-Historia-y-Memoria/6369924.html>

<sup>29</sup> Nora Pierre, No hay que confundir memoria con historia, *La Nación*. Recuperado en octubre del 2014, de <http://www.lanacion.com.ar/788817-no-hay-que-confundir-memoria-con-historia-dijo-pierre-nora>

presente.

La memoria es un proceso dinámico, es activa. No existen recuerdos fijos ni fijados en parte alguna del cerebro, recordar es más parecido a crear que a reproducir. El acto mediante el cual accedemos a la memoria, el acto de recordar, es flexible, cambiante y se encuentra marcado por nuestras preocupaciones, sentimientos y estado presente.

## CAPITULO 2

“Así iba yo mirando, solo en el apartamento donde acababa de morir, bajo la lámpara, una a una, esas fotos de mi madre, volviendo atrás poco a poco en el tiempo con ella, buscando la verdad del rostro que yo había amado. Y la descubrí”

## 1. La Fotografía como referente y el Archivo

### a. Fotografía familiar y memoria

“Así iba yo mirando, solo en el apartamento donde acababa de morir, bajo la lámpara, una a una, esas fotos de mi madre, volviendo atrás poco a poco en el tiempo con ella, buscando la verdad del rostro que yo había amado. Y la descubrí”<sup>30</sup>, señala una parte del texto de Roland Barthes “La cámara lúcida”.

Roland Barthes habla a partir de la fotografía, desde la cual busca a su madre recientemente muerta. El autor explica como la historia es lo que lo separaba de las fotos que miraba. Una historia y un tiempo en la que él no había estado.

La experiencia del autor al revisar las fotos de su madre, es en principio incompleta, en el sentido que no logra atrapar la esencia, el espíritu del ser querido, que el autor busca. Solo la reconocía por fragmentos, es decir, dejaba escapar su ser, y por consiguiente, dejaba escapar su totalidad.<sup>31</sup>

Volviendo a la memoria, y sobre los fragmentos que Roland Barthes reconocía en la fotografía de su madre, es de interés para este proyecto entender los fragmentos que pueden reconocerse en la fotografía, como parte de la memoria, asimismo se pueden concebir los recuerdos como fragmentos. Benjamín al comenzar a revisar las fotos de su madre, solo encuentra en un inicio fragmentos, los cuales no respondían a la razón de su búsqueda, de ahí que señale: “La fotografía me obliga a un trabajo doloroso; inclinándome hacia la esencia de su identidad, me debatía en medio de imágenes parcialmente auténticas y, por consiguiente, totalmente falsas”.

Imágenes parcialmente auténticas y totalmente falsas, imágenes fotográficas captadas de lo que una vez fue realidad, y al no ya serlo, no develan autenticidad. A partir de esta reflexión de Roland Barthes, surge la interrogante ¿Devela la pintura más autenticidad que

---

<sup>30</sup> Barthes Roland, La cámara Lúcida, Paidós, Bs.Aires 2008, p. 109

<sup>31</sup> Barthes Roland, La cámara Lúcida, Paidós, Bs.Aires 2008, p.106

la fotografía? En el caso de la pintura desde mi trabajo también se puede hablar de imágenes parcialmente auténticas, en el sentido que toman una parte de lo que alguna vez fue realidad, desde una copia de la realidad la cual es la fotografía, desde ahí se genera un nuevo relato que tiene tanto de auténtico como de ficción.

La fotografía familiar es parte del recuerdo de las familias; los momentos que se capturan, antes de la cámara digital, son momentos precisos, a veces hitos en la historia familiar, parte de las vacaciones, cumpleaños, matrimonios, bautizos. ¿Es este un recuerdo o más bien una imposición? ¿O solo estamos viendo una imagen que nos reconstruye un hecho?

Benjamin busca acercarse al recuerdo de su madre. Al encontrar una foto de ella en el invernadero Roland Barthes señala: “Por una vez la fotografía me daba un sentimiento tan seguro como el recuerdo...”<sup>32</sup>

Barthes confiesa su imposibilidad de reconocer a su propia madre en la colección de fotografías familiares, hasta que encuentra su esencia en la que llama “la foto del Invernadero”. Se trata de una imagen de su madre con 5 años en cuya pose encuentra la esencia de la mujer mayor que él conoció. Sin embargo, Barthes es plenamente consciente de que la foto sólo es importante para él y que para los demás será una imagen “indistinta”, una manifestación más de lo “cualquiera” .

La foto para el autor no es jamás en esencia un recuerdo, sino que además lo bloquea, se convierte muy pronto en un contrarecuerdo. La fotografía es violenta no porque muestre violencias, sino porque cada vez llena a la fuerza la vista, y porque en ella nada puede ser rechazado ni transformado.<sup>33</sup> En este sentido, en el trabajo del proyecto, al utilizar la fotografía como referente y traspasar al lenguaje pictórico la imagen, se transforma, se re-significa la imagen, otorgando posibilidades de cambiar su atmósfera, sus personajes, la composición y los colores. Funciona como un contrarecuerdo, no porque bloquea al recuerdo en sí mismo, sino porque lo convierte, lo transforma al generar un nuevo relato.

---

<sup>32</sup> Barthes Roland, *La cámara Lúcida*, Paidós, Bs.Aires 2008, p.112

<sup>33</sup> Barthes Roland, *La cámara Lúcida*, Paidós, Bs.Aires 2008, p.141

La fotografía puede servir como reconstrucción de la memoria familiar, pero a la vez puede ser una imagen impuesta que construye una historia que nos es ajena en la memoria. La fotografía influye sin duda en la manera en que recordamos y apreciamos las imágenes.

Roland Barthes señala: “En el fondo la Fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa”

### **b. Fotografía y pintura, dos lenguajes**

“Algo que nunca se ha examinado realmente es cómo la fotografía ha alterado por completo a la pintura figurativa”.

Francis Bacon

Desde los orígenes de la fotografía ésta comenzó a ser utilizada como un recurso al servicio de la pintura.

El daguerrotipo, uno de los primeros recursos de la fotografía, podía servir al artista para ahorrar tiempo en distintos momentos del proceso de pintar. El artista pudo economizar tiempo en la pose, en el dibujo de base; y a través de la realización de la llamada foto pintura, es decir, la fijación de la imagen fotográfica sobre un lienzo.

Al nacer la fotografía, la pintura se revela, toma elementos de la fotografía, pero además rompe con paradigmas técnicos anteriores. La organización del espacio cambia con los encuadres centrados. La pintura asimila de la fotografía los nuevos encuadres que modifican la artificialidad de los gestos y de las composiciones académicas.

La pintura al nacer la fotografía se aleja de la rigidez de los postulados que venían desde el renacimiento. Es así como se confirma la ausencia de perspectiva que será adoptada definitivamente por los impresionistas y desaparece por tanto, el punto de fuga. Se apuesta por una pintura plana y bidimensional, por ejemplo en El Pífano, de Manet. Foucault señala

como Manet suprimió el fondo del cuadro por completo, detrás del Pífano no existe ningún espacio, el rostro del Pífano no presenta ningún modelado, solo sutiles hundimientos alrededor de la nariz y para indicar la cuenca de los ojos.<sup>34</sup>

La fotografía demuestra que lo que determina la visión es el color y no el dibujo y aporta además, el concepto de «instantánea» utilizado por Degas en sus composiciones de bailarinas.<sup>35</sup> La instantánea, el instante retenido, y las variaciones en el punto de vista se consolidan definitivamente en la pintura.

La fotografía no es sólo una herramienta para la memoria, sino también da la posibilidad de crear. En el hiperrealismo la fotografía deja de imitar a la pintura, para que la pintura imite a la fotografía. Sin embargo hoy la fotografía y la pintura son dos medios para la realización de arte, dejando a ratos de tener sentido hacer fotografías estándar, como hacer pinturas que parecen fotografías.

El límite, hoy en día, está hasta donde el artista quiera ir. En relación a lo anterior, Danto señala respecto a el periodo posthistórico en el arte, en el cual ya no existe una estructura objetiva para definir un estilo. La condición para el momento posthistórico es cuando todo es posible, el artista tiene libertad para ser lo que quiera ser, y no se inscribe en un estilo o técnica única.<sup>36</sup>

Hoy fotografía y pintura son dos medios por los que el artista puede expresar y hacer obra. Como señala Laura González Flores, en el libro Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?: “Con frecuencia se confunden las actividades genéricas (términos en minúscula: pintura, fotografía, arte) con los paradigmas artísticos (términos en mayúsculas: Pintura, Fotografía, Arte). Mientras la fotografía y la pintura cuando se habla de ellas como actividades genéricas se distinguen claramente a partir de su tecnología (pinceles Vs cámaras), cuando se las trata como paradigmas sin embargo, la diferencia no es tan explícita, ya que la técnica pasa a un segundo plano tras la finalidad de las imágenes y de

---

<sup>34</sup> Foucault Michel, La pintura de Manet, Ed.Alpha Decay pg. 39

<sup>35</sup> Revista Almiar, Pintura y Fotografía Dialogo entre dos lenguajes,pg1

<sup>36</sup> Danto, Después del fin del arte, Ed Paidós.,pg.66

sus valores culturales subyacentes. Lo verdaderamente definitorio de una obra fotográfica o pictórica reside en una determinada situación dentro de un discurso crítico e ideológico”<sup>37</sup>

Entonces, fotografía y pintura podrían no ser medios disimiles, cuando se acercan en lo que comunican.

Una de las razones para usar la fotografía como imagen de inicio de la pintura en mi trabajo, puede radicar en una cualidad de la fotografía, que no muestra la realidad tal cual la vemos con nuestros ojos. Benjamin en el texto “Breve historia de la fotografía” señala que alguien puede darse cuenta de cómo camina una persona, pero hay un detalle que solo la fotografía puede captar, es cuando esta persona “alarga el paso”.

La fotografía captura ciertos detalles que la vista no hará, como el “alargar el paso” que señala Benjamin, detalles tanto minúsculos como poéticos. De aquí que las fotografías utilizadas para el proyecto de título sirvan como referente simbólico también de mundos e imágenes que habitan en lo minúsculo, en lo oculto.

Van Gogh escribió a su hermano Theo respecto a un retrato a su madre estando en Arlés: «Estoy haciendo un retrato de Madre para mí. No soporto la fotografía sin color y estoy intentando hacer uno con un color armonioso, como la veo en el recuerdo». El pintor recurre a la fotografía como apunte de la memoria, sin embargo sus recuerdos, su historia, crean una obra personal. A partir de la realidad o del dato fotográfico, el pintor crea la figura en un mundo propio.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> González Flores, Laura. “Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?” Ed. Gustavo Gili. 2005. Barcelona.

<sup>38</sup> Algunas referencias y comentarios sobre la fotografía en las cartas de Vincent. Recuperado en octubre 2014 de <http://www.aloj.us.es/galba/MONOGRAFICOS/VAN%20GOGH/cartas.htm>

### **c. El aura y la reproductividad técnica**

Según Walter Benjamin, el aura, corresponde a la manifestación irrepetible de una lejanía (por más cercana que pueda estar). Seguir con la mirada una cordillera en el horizonte es aspirar el aura de esas montañas.<sup>39</sup> Lo lejano, es lo inaproximable, serlo es una cualidad de la imagen cultural.

Para Benjamin es de importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual. El valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil.

La característica aurática depende de categorías como autenticidad y singularidad. Estas categorías se desarticulan frente a un arte como el cine que se apoya en los avances de la reproducción. Así el autor explica que mediante la transformación de las técnicas de reproducción se ha de transformar el carácter completo del arte. Desde el «valor cultural», en la obra de arte hacia un «valor exhibitivo», donde las cualidades artísticas y espirituales quedan relegadas a un segundo plano.

Para el autor, la modernidad busca la experiencia interior vivida individualmente, la vivencia subjetiva. La experiencia conseguida colectivamente se ve sustituida por la experiencia vivida individualmente: la experiencia aurática se ve sustituida por la búsqueda de huellas.

La búsqueda de huellas, en mi trabajo, puede ser relacionada con los fragmentos que deja la memoria, fragmentos que se asocian a las fotografías familiares a utilizar en el proyecto como referente. Estas huellas que entrega la fotografía familiar tienen un carácter, el cual en el proyecto se re- significa a partir de la traducción pictórica.

---

<sup>39</sup> Benjamin Walter, La obra de arte en su época de la reproductividad técnica, p.15. Recuperado en agosto 2014 de [http://monoskop.org/images/9/99/Benjamin\\_Walter\\_La\\_obra\\_de\\_arte\\_en\\_la\\_epoca\\_de\\_su\\_reproductibilidad\\_tecnica.pdf](http://monoskop.org/images/9/99/Benjamin_Walter_La_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su_reproductibilidad_tecnica.pdf)

La huella es la aparición de una cercanía, por más lejos que ahora pueda estar eso que la ha dejado atrás. El aura es la aparición de una lejanía, por más cerca que ahora pueda estar lo que la convoca nuevamente. En la huella nos apoderamos de la cosa, el aura se apodera de nosotros.

Si la actitud contemplativa del espectador se orienta a la aparición de una lejanía por cercana que esté (el aura), la actitud lógica de Walter Benjamin busca el «recuerdo» de la cosa, apropiándose conscientemente de lo olvidado. Acá hay un punto interesante para el proyecto, ya que al trabajar con fotografías familiares surge esa “apropiación” consciente de la imagen y de lo olvidado de la que habla Benjamin. Sin embargo, a la vez de apropiarse de la imagen fotográfica, en el trabajo de título, esta imagen es manipulada y modificada en su traducción pictórica.

En mi trabajo, no se habla desde un culto al recuerdo, sino que se utiliza dicho recuerdo o memoria, para desde ahí mediante la representación pictórica re- significarla. Sin embargo, se utiliza “la expresión fugaz del rostro humano”, la cual se borra y/o rehace para dar el carácter psicológico esperado, esta expresión relacionada al aura, es importante en el proyecto como alma de los personajes, aunque en ciertas escenas sea trastocada dicha aura, borrada el “alma”. En este sentido es necesario entender o conocer el aura, para luego alejarse de ella.

Respecto a la fotografía, el autor señala : “No es casual que el retrato esté en el centro de la fotografía más temprana. En el culto al recuerdo de los seres queridos lejanos o difuntos tiene el valor de culto de la imagen su último refugio. En la expresión fugaz de un rostro humano en las fotografías más antiguas destella así por última vez el aura”<sup>40</sup>.

El autor, en relación a la copia de la imagen indica que hay una necesidad de adueñarse de los objetos en la imagen, en la reproducción. Y la reproducción se distingue inequívocamente de la imagen. La intención en el proyecto es distinguir la pintura de la

---

<sup>40</sup> Benjamin Walter, La obra de arte en su época de la reproductividad técnica. Recuperado en agosto 2014 de [http://monoskop.org/images/9/99/Benjamin\\_Walter\\_La\\_obra\\_de\\_arte\\_en\\_la\\_epoca\\_de\\_su\\_reproductibilidad\\_tecnica.pdf](http://monoskop.org/images/9/99/Benjamin_Walter_La_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su_reproductibilidad_tecnica.pdf)

fotografía, ya que no es una representación exacta de la imagen, sino que se interpreta en base a la investigación y la atmósfera.

Las obras de arte más antiguas nacieron al servicio de un ritual que fue primero mágico y, en un segundo tiempo, religioso. Este modo aurático de existencia de la obra de arte nunca queda del todo desligado de su función ritual. Benjamin habla sobre la reproductividad técnica, como característica que emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual. Cuando fracasa la norma de autenticidad, se transforma la función del arte, en lugar de su fundamentación en un ritual, aparece su fundamentación en la política.

El aura es parte de una obra material, hecha por el hombre, pero que tiene trascendencia. Tiene vigencia en un plano cuasi-espiritual. El aura podría entenderse como un elemento metafísico propio de la obra de arte “auténtica” o única que hace que el espectador de la obra pueda acceder a un espacio de interpretación que esta más allá de la propia obra material. Este suceso se da en un tiempo y en un espacio determinado, en la historia.

Hay un sentido para el proyecto en el uso de la fotografía como referente de la pintura. Tanto los recuerdos que gatillan en la memoria las fotografías, como fragmentos, o los ecos del inconsciente que provoquen como fotografía familiar, son un punto inicial de un relato que está por comenzar y que a partir de la fotografía como primera imagen es transformado.

El traslado a lo pictórico en mi trabajo puede dar cuenta de parte de la experiencia que produce la fotografía como una huella del pasado; o simplemente, del escenario psicológico particular que la persona quiera representar a partir de la misma. Esto no implica que no suceda una experiencia aurática con alguna de las fotografías recopiladas.

#### **d. ¿Acopiando o creando recuerdos? El archivo**

El trabajo con la memoria en el proyecto lleva consigo el concepto de archivo, como un sistema que ayuda a preservar y ordenar los propios recuerdos. Es de interés identificar y entender de qué manera se utiliza el archivo en el trabajo y cómo éste se relaciona con la imagen final.

El almacenar o coleccionar consiste en consignar un lugar o depositar algo en un lugar determinado, el concepto de archivo entraña el hecho de “consignar”. El principio de archivo es también un principio de agrupamiento y el archivo como tal exige unificar, identificar, clasificar. Su manera de proceder no es amorfa o indeterminada, sino que nace con el propósito de coordinar un corpus dentro de un sistema o una sincronía de elementos ordenados previamente.<sup>41</sup>

En la teoría psicoanalítica de Freud se explica el archivo como dispositivo documental, el cual es consecuencia de una contraofensiva por la amenaza de la pulsión de destrucción u olvido de la memoria.<sup>42</sup> Este olvido se produce para evitar el recuerdo ante hechos traumáticos que el inconsciente borra, o más bien esconde.

Michel Foucault señala que el archivo sirve para ordenar enunciados, es decir, dictamina lo que merece ser mencionado y lo que no, dependiendo de la singularidad del hecho. Foucault contrasta el archivo con la práctica de la arqueología, aquella que designa lo que podría llegar a ser archivo, un medio de búsqueda de la información que no se dedica a interpretar. El objetivo del arqueólogo, en este caso del archivista, es reconstruir los hechos del pasado como si sucedieran en el presente. Foucault, a diferencia de sus antecesores, se ocupa de los enunciados que han quedado excluidos, transformando los datos invisibles en visibles.

En este sentido, en mi trabajo utilizo fotografías que son recolectadas, y seleccionadas, a

---

<sup>41</sup> Guasch Ana María ,Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades, Ed Akal, p10

<sup>42</sup> Guasch Ana María ,Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades, Ed Akal, p19

partir de ellas busco, como Foucault señala, los enunciados que han sido excluidos, pero no propiamente del archivo, sino de lo que no alcanza a mostrar el archivo. Así los datos invisibles son transformados en visibles a través de la pintura, pero solo parcialmente.

Derrida en su conferencia, “El concepto de archivo una impresión freudiana”, explica que el concepto «archivo» proviene del vocablo griego *arkheion*, que significa «casa de los magistrados, lugar donde se custodiaban los documentos importantes». De ahí que se pueda hablar de un concepto de domiciliación, de consignación; sin embargo, el archivo no es sólo un lugar, sino también un sistema articulado de información. Partiendo de este supuesto, Derrida plantea una nueva dimensión, la del archivo inmaterial, relacionándolo con Freud, quien lo define como una herramienta externa de la memoria, sin geografía o restricciones temporales.<sup>43</sup>

¿De qué forma el archivo configura la memoria y la historia?

Los lugares de la memoria, además de ser espacios físicos, son también los rituales, los eventos, los nombres de las calles, etc. Ellos tienen un carácter físico dado por su propia espacialidad y un carácter simbólico manifiesto en las representaciones que ellos ocasionan.

Dentro de ese concepto de lugar de la memoria, se incluyen también algunas instituciones como los archivos, las bibliotecas, los museos, los centros de documentación y/o centros de memoria. Así, se debe llamar la atención a las gestiones de la memoria en la construcción de la identidad moderna. Esas gestiones son reales, ellas se insertan en un mundo concreto en el sentido de su materialidad, haciendo que sus vectores espaciales y temporales, y sus agentes sean sociales o institucionales. Así, el archivo sería un agente de actualización de la memoria.<sup>44</sup>

Para Derrida, el pensamiento Freudiano es un pensamiento judío en tanto siempre ha

---

<sup>43</sup> De lo vivido a lo creado: autobiografías de archivo en el arte Contemporáneo, Beatriz Hernández Hernández Universidad de Sevilla. Recuperado en agosto 2014 de <http://www.iehcan.com/wp-content/uploads/2013/12/NEXO-10-Art%C3%ADculos-De-lo-vivido-a-lo-creado-autobiograf%C3%ADas-de-archivo-en-el-arte-contempor%C3%ADneo-Beatriz-Hern%C3%A1ndez-Hern%C3%A1ndez-pp.-35-45.pdf>

<sup>44</sup> Murguía Ismael Eduardo, Archivo, memoria e historia: cruzamientos y abordajes pg 23

destacado su interés por el rescate de los orígenes. Psicológicamente, el archivo ocupa el lugar de origen al que se desea regresar. Por lo tanto, el deseo del archivo es parte del deseo de hallar, para localizar o entender ese punto de origen asumido como inicio.<sup>45</sup>

El archivo es y ha sido usado por diversos artistas, como Sol Lewitt, On Kawara, Gerhard Richter, entre otros.

Destaca en lo autobiográfico On Kawara, quien es un archivista de su propia vida y de su tiempo. El artista se dedica a documentar de una manera rigurosa y mecánica su día a día. Su obra es de contenido autobiográfico, sin embargo, lo más importante no es esta información sino la manera de organizarla.

Respecto a la relación entre fotografía y archivo, el artista Sol Lewitt realiza una obra titulada *Autobiography*. La obra consiste en una serie de dieciocho libros de artistas, donde cada uno muestra cientos de fotografías dispuestas en una cuadrícula y organizadas según diferentes categorías de archivos. En estos libros Lewitt cataloga al detalle su casa de Nueva York, un inventario de objetos cotidianos, donde lo importante no es la representación del individuo, sino el mundo que le rodea. Las imágenes no están allí para ser entendidas sólo en una dirección, sino en múltiples. De esta forma Lewitt introduce al espectador en su discurso.

Gerhard Richter, se preocupa por reconstruir su pasado, su propia relación con el tiempo que le ha tocado vivir. El *Atlas* es un proyecto iniciado en 1962, y en el que aún sigue trabajando a modo de *work in progress*. Este atlas consta de más de cinco mil documentos entre fotografías, recortes de periódicos o revistas, imágenes propias y ajenas que luego se entremezclan en el *Atlas*, y que en muchos casos provienen de su pintura.

Formalmente, todo este material gráfico se distribuye en paneles cuya estructura reticular se divide, organiza y clasifica, produciendo series de imágenes que a su vez se subdividen en más series; y que se van ampliando a medida que se imágenes recopiladas.

---

<sup>45</sup> Murguía Ismael Eduardo, *Archivo, memoria e historia: cruzamientos y abordajes* pg 27

En el caso de mi trabajo el archivo no es mostrado directamente sino transformado a partir de la pintura, es una herramienta y un inventario. El archivo que manejo, principalmente de fotografías, pero también de videos, sirve como un “disco duro” exterior que complementa a la memoria.

Tal vez la obsesión de recordar, recoger fotos y evidenciar un relato de ellas, es una manera de reconocer y reparar hechos del pasado o de documentar la trayectoria vital y a través de los relatos no solo contar la propia historia, sino también la de otros.

En definitiva, archivar los recuerdos para poder re - significarlos y mostrarlos.

### CAPÍTULO 3

Adiós -dijo el zorro-. He aquí mi secreto. Es muy simple: no se ve bien sino con el corazón.

Lo esencial es invisible a los ojos.

-Lo esencial es invisible a los ojos -repitió el principito, a fin de acordarse.

## **1. Micro mundos, la idea de un lugar**

### **a. Lo oculto en las pinturas, “escenas”**

Adiós -dijo el zorro-. He aquí mi secreto. Es muy simple: no se ve bien sino con el corazón.

Lo esencial es invisible a los ojos.

-Lo esencial es invisible a los ojos -repitió el principito, a fin de acordarse.

Mi trabajo habla de lo oculto, lo que está detrás, de lo invisible, representado en pinturas de escenas familiares. Cuando las apariencias muestran solo una punta del iceberg. Esa pequeña parte se deja ver en la pintura, debajo de ello está la historia, la narración.

Respecto a ello, escribo sobre uno de mis trabajos: Hay cuentos que comienzan con “Erase una vez”, hay historias que parten como todas las historias, hay un tiempo, un adelante y un atrás. Estas historias se escriben con colores dulces y se leen de manera dulce, pero detrás de ellas hay una ventana que lleva a otros sitios. Hay lugares ocultos, lugares no visibles....

Estos lugares ocultos, tienen relación con la incerteza en la historia que hay detrás de la escena, puede haber una intuición sobre lo que pasa, pero no certidumbre. Es el espectador el que completa la escena desde su propia historia o desde su propio imaginario.

Mi trabajo funciona como una alegoría subjetiva, al pretender dar una imagen lo que no tiene imagen. Pintar lo abstracto, hacer «visible» lo que solo es conceptual. Lo oculto corresponde a lo que hace visible a la vez, pero al mismo tiempo se encubre en la pintura.

La pintura correspondiente a la imagen número uno, titulada “El secreto”, refleja lo anteriormente explicado. Una escena familiar, en la cual ocurre una situación con las niñas que parecen volar sobre el espacio donde se encuentran, que podría ser agua, pero que parece no serlo también. En el último plano hay unas ventanas que dejan ver imágenes

irreconocibles. La historia no está completa, y es así como la imagen no revela totalmente, solo insinúa.



Imagen N° 1.

El secreto, óleo sobre tela 110 por 120 cm

Las escenas que trabajo no retratan los lugares capturados en la fotografía, es decir no son sobre del sur de Chile o sobre personas determinadas, sino sobre mi idea de lo que ese lugar o persona es.

La imagen número dos, titulada “Esto no es una foto”, refleja esta idea de lo que un lugar es, más que el lugar desde donde se inspiró la imagen. Ocurre una situación claramente alejada de la fotografía inicial, donde el cielo parece deshacerse y los personajes, extraños, se encuentran en un lugar que los reúne, pero que a la vez los aliena.



Imagen N° 2.

Esto no es una foto, óleo sobre tela 120x130cm

Robert Colligman en el libro nuevas formas de realismo<sup>46</sup>, habla de tipos de cuadros inspirados en la fotografía y que paradójicamente suministran una información que nunca podría proporcionar el fotógrafo, para él, una obra acabada tiene que sobrepasar la realidad, el cuadro mismo es una realidad nueva.

En este sentido, en las escenas que realizo creo mediante la pintura una realidad nueva, a partir de una fotografía que ha surgido desde un momento sucedido en el pasado. La fotografía fue tomada por otra persona, quien escogió el instante y capturó la escena con su propia mirada. De esta manera, tomo la imagen de otra persona y la modifico. Esta acción habla de una brecha o fisura entre el que capturó la primera imagen y quien la altera. Si

---

<sup>46</sup> Sager Peter, Nuevas Formas de Realismo, Ed Alianza Forma, pg 202

quien capturó la imagen quiso a través de la fotografía aprehender un momento importante, como unas vacaciones; quien la modifica, re-significa dicha intención. Ya no es la imagen de las vacaciones miradas desde quien fotografió, sino es la mirada de otro que replantea, bajo su propia lectura la imagen. En mi trabajo, puedo acentuar ciertos elementos y hacerlos más expresivos, eliminando lo secundario, de modo que el resultado final sea una observación independiente de la fotografía, una mirada propia.

### **Lo oculto y la mujer**

Hay algo que resuena entre lo femenino y lo oculto. Desde pequeñas las mujeres somos situadas en una posición de ser miradas. Las mujeres en las imágenes que se ven en los medios de comunicación, habitualmente no se presentan como un igual al hombre, muchas veces dejan de ser un ser humano para convertirse en un objeto. En la historia del arte la mujer es pintada por hombres, para ser vista por hombres.

Nacer mujer ha sido nacer para ser mantenida por los hombres dentro de un espacio limitado y previamente asignado. Una mujer debe contemplarse continuamente. Ha de ir acompañada casi constantemente por la imagen que tiene de sí misma. La mujer se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión.<sup>47</sup>

En un tipo de pintura de desnudos europeos se encuentran algunos criterios y convenciones que han llevado a ver y juzgar a la mujer como visiones. En dicha pintura la mujer no está desnuda tal cual es, está desnuda como el espectador la ve. La mujer es condenada por su vanidad, cuando su desnudez se representaba para el placer del hombre, como muestra la imagen número tres, parte del tríptico “Vanidad” de Memling.

Respecto a la pintura “Venus, Cupido, Tiempo y Amor” de Bronzino (imagen nº4) , el espectador es el propietario que mira a la mujer. La actitud del cuerpo de la mujer está puesto de tal manera que se exhiba lo mejor posible ante el hombre que mira el cuadro.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Berger John, Modos de Ver, Ed Gustavo Gili, pg.54

<sup>48</sup> Berger John, Modos de Ver, Ed Gustavo Gili, pg.55,58

En otras tradiciones, como la hindú, el arte persa, el arte precolombino y el arte africano, la desnudez no es de este modo, sino que muestra a la mujer activa, tanto como el hombre.



Imagen Nº 3.

Vanidad, Memling 1435-1494



Imagen Nº 4.

Venus, Cupido, tiempo y amor, Bronzino. 1503-1572

En mi trabajo no desarrollo problemáticas de mujer directamente, al menos de manera consciente. Sin embargo, hay una mirada desde la mujer, en como abordo las escenas. Me preocupa como las mujeres debemos asumir ciertos roles, y seguir ciertos paradigmas. Lo

anterior tiene que ver también con lo secreto y lo oculto, siendo que en una sociedad machista, hay más temas tabú para la mujer, por lo que en ello el secreto y lo oculto es parte de la idiosincrasia de nuestra cultura. La mujer como madre, como pareja, como profesional, como hija. Desde este punto de vista hay una especie de desazón en las imágenes que desarrollo en cuanto a cómo fue ser niña en Chile, en un Chile que asume una transición difícil y que vivió años en dictadura, cómo esto se relaciona con las familias, con el micro mundo familiar y con la mujer.

Judith Butler en el libro “El género en disputa” explica como Beauvoir afirmaba que ser mujer en el seno de una cultura masculinista es ser una fuente de misterio y desconocimiento para los hombres<sup>49</sup>, este misterio, que podría llamarse “arquetípico” se relaciona con lo secreto y oculto.

La mujer tiene un rol preponderante en la construcción del mundo familiar, es un sujeto vital en las relaciones de la familia, pero también fue relegada mucho tiempo a lo doméstico y hasta el día de hoy a paradigmas sociales de su rol como mujer.

John Berger en el libro “Modos de ver” señala como la presencia social de una mujer es de un género diferente a la del hombre. La presencia del hombre depende de la promesa de poder que él encarna. Su objeto es exterior al hombre, es un poder que ejerce sobre otros. En cambio la presencia de una mujer expresa su propia actitud hacia sí misma, y define lo que se le puede o no hacer. La presencia de la mujer es intrínseca a su persona.<sup>50</sup>

Probablemente hay algo más en el inconsciente que ocupa el rol de la mujer en mi trabajo, dado que intelectualmente hay un interés. Ciertamente el tema de la familia, los juegos, los viajes, la idea de lugares existentes o mentales, que rescato en las fotografías, contiene una preocupación que podría ser ubicada “desde la mujer”, por cuanto, las escenas son relatos de historias que suceden en el “micro mundo familiar” y no desde lo macro o desde lo político.

---

<sup>49</sup> Butler Judith, El Género en Disputa, Ed Paidós, pg.34

<sup>50</sup> Berger John, Modos de Ver, Ed Gustavo Gili, pg.54

La imagen número cinco muestra dos mujeres, la novia y la viuda, dos miradas culturales de arquetipos de la mujer en la sociedad actual.



Imagen N° 5.

Pisando el aire, óleo sobre tela, 130 x 120 cm

La novia posee un gesto escalofriante, un grito mudo, una mueca - grito, que contiene lo que calla en palabras. En sus manos otro gesto extraño, como si quisiera comunicar algo con ellas, que no acaba de entender. La viuda se sostiene en la novia, se agarra de ella. Al mismo tiempo la viuda parece no estar en el lugar, con su mirada perdida, se encuentra tal vez en el mundo de los muertos mas que en el de los vivos. La viuda sostiene a la novia, pero a la vez se la lleva a su propio mundo.

La novia se encuentra volando en el aire, casi flotando y la viuda posa sus pies en un suelo que no existe.



Imagen N° 6.

Matriarcado, óleo sobre tela, 100 x 120 cm

En la imagen N°6 se muestra a un grupo de mujeres, cuyos cuerpos levitan en el aire, sin piernas. Entre ellas una mujer embarazada y una niña, quien es la única que tiene piernas. La niña parece contener el peso de la familia. La imagen nos habla de la tradición familiar, del matriarcado, de cómo la niña entre estas mujeres es tanto querida como sometida a seguir un rol. La niña carga las historias de todas las mujeres anteriores en su familia, una especie de karma, que aunque le es posible romper, le pesa.

## **b. La figuración como lenguaje**

Me interesa en la pintura que cuente una historia, pero no revele, cuando se puede entrar en la imagen, pero no hay principio, ni fin. El espectador crea su propia narrativa. Hay algo psicológico en mi trabajo a partir de dichos elementos.

Podría ser una narradora de obras de misterio, la que con los signos que entrego en la imagen, doy pistas para que el lector-observador complete la historia. Mi trabajo está en el umbral del tiempo perdido, atascado en el umbral, en una dimensión desconocida.

Considero que mi trabajo como imagen es principalmente simbólico, dado que utilizo los signos en la pintura con la intención de generar una traducción de parte del espectador, es decir, utilizo los signos principalmente de manera connotativa.

El libro de María Acaso “ El lenguaje visual “, señala que el lenguaje visual es el código específico de la comunicación visual, un sistema con el que podemos enunciar mensajes y recibir información a través del sentido de la vista. Este lenguaje tiene poco que ver con el resto de los lenguajes que conocemos, ya que tanto el escrito como el verbal están sujetos a normas específicas, estructuradas y definidas.<sup>51</sup>

Howard Kanovitz en el libro “Nuevas formas de realismo” señala: “El uso de un objeto reconocible es para mí solo un medio de reunir una cantidad de objetos reconocibles que sean capaces de provocar “el misterio”, pero no un misterio al modo surrealista o del realismo mágico, sino el misterio de lo cotidiano, de lo habitual”.<sup>52</sup>

Respecto a lo anterior, en la imagen número 7, detalle de pintura “En el Mantel” (imagen N°12), incorporo objetos reconocibles, como una botella de Coca Cola, la cual otorga cierta información de un lugar y época determinados, que además se asocia a lo cotidiano. Este objeto genera que la escena sea identificable, a la vez que equilibra partes de la pintura que

---

<sup>51</sup> Acaso Maria, El lenguaje visual, Edit. Paidos ,P.25

<sup>52</sup> Sager Peter, Nuevas formas de realismo, Edit. Alianza Forma, P.209

se encuentran en el lado opuesto de lo reconocible, como por ejemplo en la imagen el cuerpo de la mujer desvaneciéndose.



Imagen N° 7.

Detalle, En el mantel, óleo sobre tela 120 x 130 cm

En la pintura correspondiente a la imagen N° 8 los personajes están presentados de manera más detallada que el paisaje, a diferencia de la imagen N° 7, donde los personajes son menos claros, más oníricos o etéreos. Hay figuras que parecen estar desvaneciéndose, incluso fantasmales, las cuales cargan el peso de su historia, estas figuras se desvanecen en su mundo, porque el peso de éste les es insoportable.

En el caso de la imagen N° 8, los personajes se presentan más detallados que el paisaje, lo que habla de una realidad psicológica superior a la realidad material. En el paisaje de fondo las imágenes siendo reconocibles, recurren a la fantasía o a una visión subjetiva, propia. Los personajes se presentan identificables, mientras que el paisaje es más surreal. Especialmente la niña de jardinera azul, tiene un nivel de detalle en su ropa que habla de lo terreno, mientras el paisaje es un paisaje mental. El detalle de los personajes también sugiere adentrarse en su intimidad.



Imagen N° 8.

Humedad (El secreto II), óleo sobre tela, 120x 130cm

Cuando incorporo arquitectura a las escenas, ésta se presenta sólida, palpable, como se puede observar en la imagen N° 9. Esta dicotomía entre lo sólido de la arquitectura y lo efímero del paisaje habla del paisaje como un lugar mental, y de la arquitectura como un espacio donde la razón acoge los vestigios de memoria. La arquitectura oculta en su racionalidad, mientras el paisaje deja ver.

La imagen N° 9 presenta una arquitectura que compone gran parte de la imagen, donde se establece dicha arquitectura como paisaje. La niña se encuentra frente a la casa. Su tamaño con respecto a la composición logra dar entender cierta pequeñez del individuo con respecto a su entorno, en este caso a la casa. La casa, que representaría la familia parece esconder un misterio, y la niña posa incómoda, con una parka que le queda grande, que tal vez usó algún hermano o primo antes que ella. La casa se presenta como algo que oculta un secreto interior, y el interior se manifiesta de manera ominosa, detrás de la niña. La

presencia de la niña es terrenal y fantasmal a la vez, hay algo en ella que incomoda, que no permite entenderla como una niña.



Imagen N° 9.

Desde afuera, óleo sobre tela, 1,20 x 1,00 cm

En la imagen número 10 se observa como la arquitectura conforma una atmósfera, dentro de su rigidez, aportando frialdad a la imagen, pero a la vez enrareciéndola.

Los personajes posan hieráticos, con conciencia de dicha pose, lo cual los endurece aún más. Dicha pose se puede observar en las imágenes 9 y 10. La pose da cuenta de un registro fotográfico anterior a la imagen pintada.

El muro del fondo divide el espacio interior del exterior, lo privado de lo público, pareciendo que en el espacio exterior se observa cierta calidez expresada en un paisaje romántico que en el interior no se manifiesta.



Imagen N° 10.

El muro, óleo sobre tela, 1,30 x 1,20 cm



Imagen N° 11.

Los niños, óleo sobre tela, 120 x 80 cm

La imagen número 11 muestra un espacio interior, donde la arquitectura está presente al ordenar el espacio, el cual, sin embargo, parece estar desvaneciéndose sutilmente, deshaciéndose las maderas del piso. Los niños miran al espectador, sentados en sillas que están a punto de caer. Dos objetos en segundo plano, una planta y un jarrón, han sido preparados con veladuras o aguadas de pintura, cuestionando también la “seguridad” que otorga la arquitectura.

Lao Tse decía: “Arquitectura no son cuatro paredes y un tejado, arquitectura es el ordenamiento de los espacios y el espíritu que se genera dentro”.

A partir de imágenes fotográficas que muestran familias en interiores he trabajado las siguientes imágenes. Por un interés en el espacio y el ser humano, y por la relación entre la memoria infantil y la condición política y social del lugar que uno habita.

La arquitectura de interiores, pasa a tomar parte de las escenas al ser testigo mudo de lo que sucede con el ser humano. Las imágenes número 12, 13 y 14 muestran escenas donde los personajes se encuentran en habitaciones, lugares que son testigo de su intimidad.



Imagen N° 12.

En la sala, óleo sobre tela, 100 x 100 cm

La imagen número 12 presenta a dos niños en una habitación, cuyos pies desaparecen en la alfombra, se deshacen. Una puerta detrás de ellos da paso a lo oculto, a lo secreto al mostrar un espacio interior que no se deja ver del todo.

La siguiente pintura (imagen 13) muestra un espacio que pareciera estar en el límite entre la escasez y la pobreza. una cortina interior separa un espacio de otro, lo cual le da un carácter de precariedad a la escena. Los personajes se ven hieráticos, como si estuvieran posando incómodos para un espectador.



Imagen N° 13.

Detrás de la cortina, óleo sobre tela, 120 x 90 cm

La siguiente pintura (imagen 14) muestra asimismo a personajes hieráticos mirando hacia el espectador, se puede intuir cómo la imagen proviene de una fotografía, o hace alusión a la misma. Los personajes “posan”, y en dicha pose hay cierta incomodidad.

En el piso poco sólido, como un “barro de aguada” se pierden los pies de los personajes.



Imagen N° 14.

La espera, óleo sobre tela, 100 x 100 cm

Los personajes comienzan a confundirse con el fondo y, como en la imagen 13, existe cierta precariedad, que la manera de pintar con aguadas y pintura desvaneciéndose confirma. Los colores incomodan, al no relacionarse con la precariedad antes mencionada, resultan extraños.

Respecto a las imágenes que muestran paisaje exterior, en las imágenes N° 15 y 16 los rostros de los personajes no están tan claros, son difusos, alejándose la obra del retrato. Los rostros cuando están difusos le dan un carácter a los personajes de imágenes fuera de la realidad. De esta manera, no preocupa en gran medida el nivel de exactitud entre el modelo (la fotografía) y lo representado en la tela, o por la mimesis respecto a la realidad.

En la imagen N° 15 se puede observar como los rostros de los personajes casi no se distinguen, aparecen difusos, e inidentificable cualquier gesto en ellos. Los rostros indefinidos, y gestos vacíos revelan lo simbólico, que invita a la interpretación de lo que se muestra en la pintura. Estos rostros dejan la incertidumbre si la mujer y la niña huyen de algo, de alguna fuerza que está más allá de lo terreno y de lo íntimo, o simplemente apuran el paso por diversión.



Imagen N° 15.

Vistas y olvidadas, óleo sobre tela, 110 x 120 cm

En la pintura correspondiente a la imagen número 16, los personajes parecen estar inversos en mundos propios, compartiendo un lugar, pero no una conversación. Se observa a las mujeres que se han reunido alrededor de un mantel con el fin de mantener una conversación muda.



Imagen N° 16.

En el mantel, óleo sobre tela 1,20 x 1,30 cm

Los personajes se presentan sin sombras importantes en sus rostros, mostrando tonos más oscuros para denotar las áreas con sombra, sin embargo las figuras se ven iluminadas. Los colores claros son contrastados con otros tonos que dan extrañeza a la escena. Los colores y personajes en la pintura generan una atmósfera al mismo tiempo familiar, alienada y mágica. Desde aquí se puede hablar de un carácter inquietante en la imagen. Por otro lado, en la escena la luz no viene de un lugar específico, parece venir de fuera del cuadro, como

en el Pífono de Manet, que no hay una iluminación desde el interior. Según Foucault, es como si el Pífono de Manet estuviera frente a una ventana abierta.<sup>53</sup>

Aunque la creación de espacios en la pintura que realizo en un principio parece real, estos se disuelven en una inspección más cercana a un espacio imaginario, propio. Pretendo desarrollar un trabajo que habla de personas, presencias, a veces fantasmas de la memoria.

La creación del espacio a primera vista es muy familiar, para luego disolverse en mundos mentales u oníricos. Así, me interesa mezclar en una misma pintura el paisaje, lo familiar, y la narrativa inquietante.

### **c. La pintura como nueva realidad**

#### **El fragmento**

La manera de trabajar las escenas de mis pinturas es estableciendo una memoria psicológica, parte real y parte construida, al unir fragmentos que arman una nueva realidad. Respecto a los fragmentos, Roberto Merino designa a la fotografía en la obra de Natalia Babarovic como un capítulo de la memoria, una metáfora de sus mecanismos. Si se ve a la fotografía como un capítulo de la memoria resulta de alguna manera natural acudir a la fotografía para recuerdos o pasajes de la infancia, o momentos familiares antes de nacer. En la obra de Natalia Babarovic<sup>54</sup> y algunas de las fotografías con las que la artista ha trabajado, el autor señala : “No había mucho que pudiera unir temáticamente estas fotografías, pero sí se podía adivinar una acción detrás de ellas algo que podemos identificar como la necesidad de establecer una memoria”.

Los recuerdos de la infancia se pueden retener como fragmentos, al respecto Martin Conway identifica los recuerdos a la vez como reales y no reales, pudiendo incluso ser

---

<sup>53</sup> Foucault Michel, La Pintura de Manet, Ed Alpha Decay, pg 40

<sup>54</sup> Natalia Angela Babarovic Torrens, pintora. Nació en Santiago el 3 de octubre de 1966. Se formó en la Facultad de Arte de la Universidad de Chile, donde fue alumna de Gonzalo Díaz y Adolfo Couve.

hiperreales. En un extremo, se corresponden muy directamente con la experiencia del individuo del mundo pero en el otro, se corresponden con lo que el individuo es, lo que “se es” al margen de la realidad. Las personas no perciben sus recuerdos como tales hasta la edad aproximada de seis años, por tanto los primeros recuerdos de los tres o cuatro años no son más que fragmentos, son fragmentos inconexos que a veces se perciben como recuerdos<sup>55</sup>.

Me interesa en el trabajo recoger los fragmentos de memoria que las fotos contienen, para reinterpretarlos en la pintura. Los recuerdos como fragmentos inconexos y como la memoria o la “idea de memoria que tenemos” es armada a partir de dichos fragmentos. La historia nos separa de las fotos que uno mira. Una historia y un tiempo en la que uno a ratos parece no haber estado. Cuando miro fotografías antiguas entiendo como solo se reconocen dichas fotos por fragmentos, dichos fragmentos arman una nueva realidad, la cual se presenta en las escenas de mis pinturas. De esta manera, mi pintura se establece como una búsqueda de fragmentos, un rastreo de imágenes que ofrece información sobre la condición humana.

### **Las escenas**

A mis pinturas las llamo “escenas”, como una unidad de acción o situación que sucede en un mismo espacio, este espacio es el cuadro. En ellas pienso en una trama. Podría señalar que de alguna manera es cinematográfica mi aproximación a las escenas que pinto. Sin embargo es una pintura no es cine, y al ser la pintura “quieta y silenciosa”, me pregunto que le pasará al espectador en cada una de las escenas que desarrollo. Algunas son para detenerse más tiempo, con más elementos, otras son rápidas. Respecto a lo anterior me preocupa definir o aclarar si las imágenes que desarrollo tendrán un tiempo “intencional” de lectura, al llamarse escenas.

---

<sup>55</sup> Entrevista a Martin Conway, disponible en <http://www.redesparalaciencia.com/wp-content/uploads/2012/12/entrev136.pdf>

En la serie titulada “Modos de Ver” (primer capítulo) John Berger explica, como la fotografía multiplicó los significados de la obra de arte al permitir la reproducción de las mismas, de este modo se comienza a cuestionar la obra de arte única. Otro tema abordado en el capítulo es como las pinturas son silenciosas y quietas. Así la obra cuestiona nuestra forma de medir el tiempo, no hay tiempo que se despliega como en el cine, donde se muestra todo.

El silencio en la pintura puede ser derribado, ya sea con un texto que la acompañe, o con música. El texto es de especial interés en mi trabajo, en cuanto veo las escenas como relatos, como historias, o momentos poéticos. Desde ahí que nazca el interés de escribir narraciones poéticas a partir de las pinturas. Podría señalar que la pintura como nueva realidad, surge como escena poética de la memoria y la desmemoria. Por tanto, a partir de la pintura logro construir una imagen poética, una metáfora en un espacio y tiempo ideados por una memoria psicológica.

En la pintura no hay tiempo que se desarrolla como en el cine; respecto a lo anterior también me pregunto cuanto dejo sin decir y cuanto digo en las escenas que desarrollo. No busco decirlo todo, sino dejar una ambigüedad en la lectura de la imagen, lograr un punto preciso al respecto. Busco que el espectador también recree su propia historia a partir de la escena, así como yo recreo la escena a partir de la fotografía.

A través de la reproducción se hace posible que la imagen vaya hasta el espectador y no solo al contrario, en este sentido se pierde el tiempo que se toma al ver una obra en vivo. Lo anterior me hace reflexionar en cómo mis obras funcionan como “pinturas fotografiadas”, ya que suelo trabajar con un registro de valores en el cual no intensifico las luces y sombras, por lo que puede perder calidad la imagen en una fotografía.

John Berger señala como la reproducción en masa es también responsable de que el significado de una obra de arte pierda su sentido original, inmersa en distintos contextos la obra adquiere diferentes significados. Lo anterior no me preocupa, ya que la imagen tiene tantas interpretaciones como observadores. Sin embargo, creo que uno puede manejar cómo

expone y muestra su trabajo y a quienes, de esta manera la imagen puede mantener su aura, aunque esto suene decimonónico.

La pintura no tiene principio ni fin como el cine, y de muchas maneras el trabajo que realizo no lo tiene, hay una historia que puede tener principio y un fin que el espectador completa.

Siguiendo la analogía con el cine, se podría decir que los trabajos que realizo tienen tanto de documental como de ficción, en una mezcla de realidad y ficción.

Mis pinturas cuentan una historia familiar a modo de escenas poéticas, pero no revelan. Uno puede entrar en la pintura, pero no hay principio, ni medio ni fin. Es como un libro con un final abierto. El espectador crea su propia narrativa de la escena familiar y extraña a la vez, por lo que hay algo psicológico en su interpretación .

## **2. Trabajo de artistas relacionados**

En la siguiente sección se presentan obras específicas de artistas que tienen relación con mi trabajo.

## **Mamma Anderson**

### **La artista**

Mamma Anderson es una pintora sueca nacida en 1962 en Luleå, Suecia. Andersson estudió en el Colegio de la Universidad Real de Bellas Artes, Estocolmo entre 1986-1993. Su obra ha sido representada por la galería David Zwirner desde el 2004. Su marido es también artista, Jockum Nordström.

La obra de Mamma Andersson es principalmente simbólica, la artista en sus pinturas presenta el tema de la familia, de la infancia, entre otros, siempre generando una extrañeza en su pintura, una atmósfera que disloca la aparente calma en ellas. Los rostros indefinidos, y gestos vacíos hacen eco en su pintura. Al mismo tiempo, revelan lo simbólico de la obra de la artista, que invita a la interpretación de lo que se muestra en él.

Por otro lado la conformación espacial de su obra, apela a lo simbólico, dado que la artista utiliza perspectivas extrañas, descalces, que van generando y aportando a la atmósfera de sus pinturas.

### **Relación con la obra de la artista**

Mamma Anderson, desarrolla en su pintura un trabajo que parece hablar de fantasmas y presencias no-terrenales. En varias de sus pinturas los rostros difusos les dan un carácter a sus personajes de imágenes fuera de la realidad. Asimismo la creación del espacio descoloca, al parecer a primera vista muy familiar, para luego disolverse en mundos mentales u oníricos. La artista mezcla en una misma pintura el paisaje, lo familiar, y la narrativa inquietante. En esta mezcla del paisaje, lo familiar y lo inquietante hay semejanzas con mi trabajo, donde en lo inquietante, se encuentra lo oculto.

Mi trabajo se relaciona con el de la artista en el sentido que cuenta una historia, pero no revela, lo anterior comprende algo oculto y secreto. Hay una relación en la intención de dar un carácter psicológico a la obra. Por otro lado el carácter simbólico de su trabajo es parte de la forma en que abordo también mis pinturas.

En términos formales, en la manera de trabajar los personajes y los colores, muchas veces deslavados, hay una semejanza con su trabajo, asimismo en la forma que la artista elabora la luz en sus obras, lo que es parte de lo inquietante de su trabajo.

La siguiente pintura contiene los elementos antes señalados, Mamma Andersson presenta una escena, aparentemente familiar y tranquila, en la cual deja entrever algo oculto y extraño, por la manera de generar la atmósfera de la escena. El humo negro, el piso negro, y el extraño paisaje de fondo contribuyen a la extrañeza de la escena, así como los rostros inexpresivos de las mujeres.



Imagen N° 17.

Mamma Andersson, Traveling in the family, Viajando en la familia  
oleo y acrílico sobre tela

Aunque la creación de espacios en la pintura analizada en un principio parece real, estos se disuelven en una inspección más cercana a un espacio imaginario, propio de la artista. La perspectiva está sutilmente distorsionada, produciendo una vaga sensación de que algo está mal.

Mamma Andersson en esta pintura aborda el tema de la familia, teniendo como protagonista mujeres. Las mujeres, por la edad distinta de cada una de ellas, podrían corresponder a mujeres componentes de un mismo núcleo familiar. Se podría pensar en un matriarcado.



Imagen N° 18.

En el mantel, óleo sobre tela 1,20 x 1,30 cm

Haciendo un paralelo con mi trabajo, en la pintura de la imagen N° 18 abordo el tema de la mujer. Así como en la imagen de Mamma Andersson, la escena en una primera mirada es tranquila, calma, pero al observar con mayor atención aparecen distintos signos que van rodeando de extrañeza la atmósfera. Es así como planteo lo que no se ve, lo oculto. Los detalles del paisaje, inasible y a la vez tormentoso, sumados a los personajes, dan una tensión a la pintura. Hablo de lo familiar y lo que de familiar es extraño, lo cual según Freud, tiene algo de ominoso.

Las mujeres, se encuentran compartiendo un lugar, como en la pintura de Mamma Andersson; parecen en una conversación muda, es decir, solo comparten un lugar un espacio, su relación es fría. Salvo por un detalle humano en mi pintura, donde la mujer de la derecha del espectador lleva su mano a la cabeza de la niña.

## **Peter Doig**

### **El artista**

Pintor Inglés. Criado en Canadá, Doig se mudó a Londres en 1979 y estudió en la Escuela de Arte de Wimbledon (1979-1980), la Escuela de San Martín de Arte (1980-1983), y la Escuela de Arte de Chelsea (1989-1990).

Las pinturas de Doig se destacan por su equilibrio intrigante de la figuración y las superficies abstractas. Peter Doig trabaja con su idea de ciertos lugares que pueden ser existentes, pero que el re-significa en su pintura, mezclando la fantasía en ocasiones con recuerdos de su infancia o con su propia biografía.

El artista, captura momentos en sus pinturas de perfecta tranquilidad, donde la memoria del foto-álbum se presenta.

Trabajando a menudo de fotografías y películas, Doig utiliza una amplia gama de temas, explorando el tema general de la relación del hombre con su entorno.

### **Relación con la obra del artista**

Mi trabajo se relaciona con el de Peter Doig, en cuanto el pinta su idea de lo que los lugares son, no los lugares exactos, sino que su fin también es alejarse de la fotografía dando un carácter propio y personal a la imagen. Asimismo su forma de abordar el paisaje, es de interés para mi trabajo, ya que crea espacios mezcla de realidad y ensueño.

Peter Doig presenta en su obra paisajes, que parecen ser de la infancia, con una mirada adulta, lo anterior se relaciona con mi trabajo, en como la memoria es permeada por las experiencias propias, entonces, es una mezcla de las experiencias de la infancia y de la historia de adulto.

La memoria tiene la característica de dejar ver algo del pasado, mientras el secreto lo oculta, de esta manera a diferencia de Mamma Andersson que aborda el tema del secreto o lo oculto, Peter Doig aborda al tema de la memoria.

La pintura correspondiente a la imagen N°19 fue pintada a partir de una fotografía que el artista tomó de su hermano de pie en un estanque congelado. Dicha pintura la abordo como un ejemplo de la memoria en su trabajo, en una escena cotidiana, reconocible por el artista. El título de la pintura se refiere a la noción del propio ser absorbido en un lugar o paisaje, y al proceso a través del cual la pintura se desarrolló: empapar la pintura sobre el lienzo.

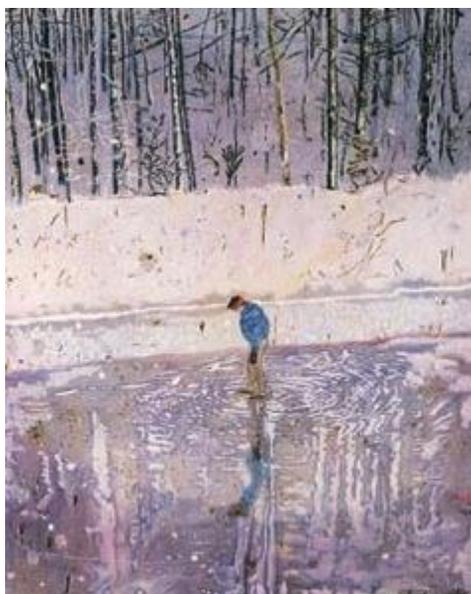


Imagen N° 19

Peter Doig, Blotter, oleo sobre tela, 249 x 199cm

Relacionando la imagen anterior con mi trabajo, la imagen siguiente procede de una fotografía familiar tomada por mi padre. El personaje frente a la arquitectura habla de una

escena que está en la memoria familiar y es perpetuada a partir de la fotografía. La misma escena contiene un interior o reflejo de un paisaje en la ventana que remite a lo secreto, a lo oculto.

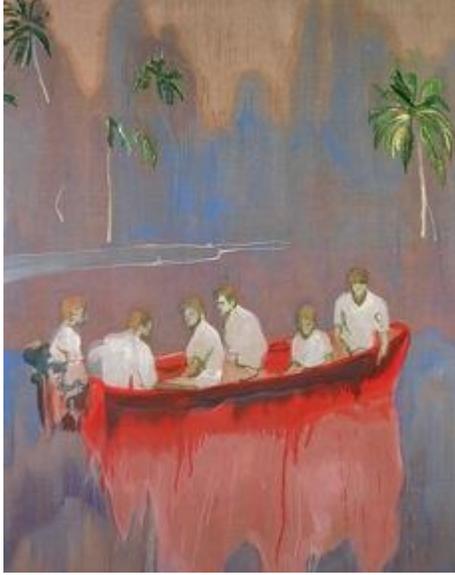
La pintura es creada a partir de la fotografía, pero es reinterpretada por mis propias vivencias.



Imagen N° 20

Hay lugares ocultos, óleo sobre tela, 200 x 186 cm

La relación entre el paisaje y los personajes, presente en la obra “Bote Rojo” de Peter Doig, se observa en la imagen N°22, pintura titulada “Un lugar ajeno”, donde hay un elemento tanto apacible, como amenazante en el paisaje, y una técnica que da cabida a la mancha y al carácter “acuoso” que puede adquirir la pintura.



Peter Doig, Bote rojo, óleo sobre tela, 200 x 186 cm

Imagen N°21



Un lugar ajeno, óleo sobre tela, 130 x 120 cm

Imagen N°22

Al relacionar las imágenes N° 21 y 22, se observa el carácter psicológico de ambos paisajes, los cuales parecen desvanecerse. Los personajes se encuentran inmersos en el paisaje, el cual se presenta poco sereno en ambas imágenes. Parece que algo estuviera por ocurrir, sin saber con certeza que.

A diferencia de la obra de Peter Doig de la imagen superior, “Bote Rojo”, la cual presenta colores fuertes, saturados, en la pintura “Un lugar ajeno”, trabajé con colores no saturados. Ambas pinturas relacionan colores complementarios, el verde y el rojo, pero en distintos matices.

## **Natalia Babarovic**

### **La artista**

Natalia Babarovic nació en Santiago el 3 de octubre de 1966. Se formó en la Facultad de Arte de la Universidad de Chile, donde fue alumna de Gonzalo Díaz y Adolfo Couve.

Natalia Babarovic trabaja con la memoria y con archivo de fotos familiares, su obra posee carácter biográfico.

Según Guillermo Machuca lo medular en su obra reside en una exhumación, de impronta pictórica, de aspectos ligados a lo privado, lo domiciliario y lo heredado de ciertas trazas inconscientes proyectadas por las imágenes de infancia. Se trata de una información que tiene sus antecedentes en determinados registros fotográficos realizados por su abuelo, Bosko Babarovic, en las décadas de los '60 y '70.

Según Machuca desde el punto de vista del aprendizaje inicial, en los albores de la infancia, se sabe que los registros fotográficos resultan más pregnantes que cualquier otro medio o lenguaje impuesto por la cultura (de hecho, se ha dicho que los niños mucho antes de aprender el alfabeto construyen su imaginario visual observando archivos o álbumes de fotos familiares).

### **Relación con la obra de la artista**

Mi trabajo se corresponde con el trabajo de la artista, dado que la artista se relaciona con la memoria familiar y con imágenes aparentemente insignificantes o cotidianas que abren un espacio más allá de la imagen, donde hay algo oculto. Asimismo sus escenas logran que aquello familiar tenga un carácter extraño.

Las imágenes de la infancia presentes en la obra de la artista, son procedentes del archivo fotográfico del abuelo, mientras en mi trabajo es un archivo, principalmente de fotografías capturadas por mi padre.

No se sabe con exactitud qué está pasando en su obra, lo cual provoca una extrañeza en su pintura. Existe una sensación de que parte de la escena sucede fuera del cuadro, entregando la pregunta sobre lo que pasa o lo que pasó. Cargadas por el peso del tiempo (que es también un modo de referirse a su propia biografía) sus pinturas exageran la ambigüedad de una memoria que borra más de lo que registra. En este sentido, en mi trabajo también se encuentra la memoria que borra, una memoria opaca, porque oculta.



Imagen N°23

Natalia Babarovic, Las niñas (2011)

Oleo sobre tela, 140cm x 210cm

En la imagen número 23 se observa como la artista trabaja una escena, donde las niñas son parte de un espacio, un paisaje que nos habla de un lugar en la memoria. Son dos niñas que parecen iguales, el mismo pelo, la misma vestimenta, y sus sombras se proyectan oscuras, con dureza en el suelo, como si fueran otros personajes. Todo lo anterior le da un carácter ominoso a la escena.

La pintura presentada en la imagen N° 24 también tiene ese carácter, de compartir un lugar en la memoria que puede resultar familiar, pero a la vez plantea elementos que tuercen dicha familiaridad.



Imagen N°24

Algodón de dulce  
Oleo sobre tela, 120cm x 130cm

En la pintura “Algodón de dulce” los personajes se encuentran en un paisaje que parece fuera a desaparecer, fantasmal, habla de la soledad, de un lugar vacío, un lugar decadente. El algodón de dulce cobra un sentido extraño en la imagen, que como recuerdo encubridor, se relaciona con el personaje de la niña, al parecer demasiado inocente en este espacio

bizarro. La figura de la mujer y el hombre no aparecen como protectores de la niña; la imagen de la figura masculina se presenta como una amenaza, y la mujer como una figura pasiva.

**Andrei Tarkovsky**

**El Sacrificio, Película**



Imagen N°25.

Escena de el Sacrificio Andrei Tarkovsky, 1932-1986

Esta imagen corresponde a parte de la primera escena de la película “El sacrificio” de Tarkovsky, película que el artista filmó mientras padecía un cáncer terminal, la dedicó a su hijo Andréi usando la frase: «con esperanza y confianza».

Esta imagen tiene cierta correspondencia con temas que interesan en mi trabajo, como el paisaje y los personajes en él, hay un niño pequeño bajo el árbol y su padre.

La película presenta el tema de la familia, pero también de cómo la familia representa a la humanidad, tratando la guerra nuclear y la fe. En la cinta, los personajes deambulan como conciencias extraviadas y obsesivas. No hay planos cercanos a ellos, la cámara se sitúa a distancia, las expresiones de ellos son casi irrelevantes, es el momento lo que nos mantiene atentos para percibir el transcurso del filme y su desenlace. El rodaje de la película ocurre

en la casa y su entorno cercano. Por ello, hay momentos semejantes a una representación teatral.



Imagen N°26.

Escena de el Sacrificio Andrei Tarkovsky, 1932-1986

En mi trabajo presento imágenes que corresponden a rutinas cotidianas familiares y sobre esta base tuerzo la cotidianidad. Las pinturas corresponden a escenas que enmascaran situaciones ocurridas en los micro mundos familiares, permeadas por el silencio, por lo oculto, por lo no dicho o tabú. Lo anterior se relaciona con la imagen superior, escena de la película, donde se ve a personajes en una escena que podía ser cotidiana, pero que se vuelve extraña, ya que cada personaje esta inmerso en su propio mundo interior.

Alexander, el protagonista de la película, es un ex actor y profesor de estética. Es el día de su cumpleaños y ayudado por su hijo planta un árbol casi en la playa. El niño de seis años de edad no puede hablar debido a una cirugía en la garganta. El niño está mudo mayor parte de la película, lo cual es de interés para mi como una metáfora del silencio, de lo que no se dice. Este silencio genera una tensión muy sutil en la película. Esto también busco lograr en mi trabajo, con los silencios o lo oculto, generar esta sutil tensión, como si algo pasara, pero no se sabe a ciencia cierta que.

Finalmente Alexander pierde a su familia. El hijo de Alexander, sin saber lo que ha pasado, mirando el árbol plantado con su padre en la primera escena, habla por primera vez y dice: "En el principio era el Verbo. ¿Por qué, papá?... "

## **Adolfo Couve**

Adolfo Couve Rioseco (Valparaíso, 28 de marzo de 1940 - Cartagena, 11 de marzo de 1998) fue un pintor y escritor chileno.

Adolfo Couve se apropió en sus pinturas de pequeños instantes, de simples momentos e intentó hacer de ellos temas universales. El artista señalaba que el pintor realista no copia la realidad, sino que la traduce, absolutamente consciente de la muerte y con una necesidad de aferrarse a lo que ve. Esta concepción más bien filosófica de la pintura reflejó la actitud y sentimiento del artista frente al mundo, al arte y la vida.

Es de importancia para mí este artista, por la manera en que trabajaba el paisaje y cómo relacionaba a las personas en el mismo. Su simpleza, elegancia, y a la vez la sobriedad de la imagen han sido una inspiración en mi trabajo.



Imagen N°27.

La playa de los muertos, Adolfo Couve, 1940-1998

## CONCLUSIONES

El arte como una herramienta que permite construir aquello que no se ve, tiene el poder de concebir lo que no existe a partir de imágenes. El arte puede mostrar lo oculto y lo secreto en su esencia más prístina, sin revelarlo totalmente, aprehendiendo así lo inasible. Es capaz tanto de descubrir, identificar, describir nuestra realidad interior, como de mostrar lo que hay de eterno y decadente en el mundo.

Lo secreto y lo oculto se manifiesta tanto en el mundo familiar, como en el contexto social y político. Este fenómeno (la manifestación de lo oculto y lo secreto) ocurre de distintas maneras en ambos mundos, familiar y socio político; presentándose en el contexto social como un hecho colectivo y en el ámbito familiar como un hecho individual, particular, específico. La especificidad de una situación familiar, junto a la ambigüedad que se entrega en una imagen al representar el fenómeno de lo oculto, genera una tensión que contribuye a hacer manifiesta tanto la esfera humana de la sensibilidad (el micro mundo) , como el dinamismo racional del universo (lo macro).

El micro mundo familiar corresponde a un aglutinador de los hechos que ocurren en el contexto social y político. Cuestiono en esta reflexión, si este lugar familiar es realmente un micro mundo o constituye el verdadero lugar macro, el espejo donde la humanidad se mira.

La memoria se bate entre pasado y presente, pero a la vez se independiza del pasado, formando nuevas realidades que absorben las vivencias más cercanas, constituyendo un nuevo relato. La memoria es traslúcida y opaca a la vez, puede mostrar, ocultar y al mismo tiempo revelar. Se puede hablar de una memoria y una conciencia opaca. La memoria opaca, es lo oculto lo que no se deja ver, y la conciencia opaca, el silencio y lo secreto. Lo oculto en mis pinturas, es lo que está detrás de la imagen, es así como la imagen funciona como “recuerdo encubridor”.

La Fotografía como referente, se establece como un archivo no solo acopiador, sino como un constituyente de memoria nueva, como un creador de memoria.

A diferencia de la generación que vivió directamente la dictadura en Chile, enfrente de una manera más íntima lo que sucedía detrás del ámbito político o público, desde el mundo familiar. Queda pendiente en trabajos futuros, acercarme a lo político desde el contexto macro, y relacionarlo con el mundo familiar. En mi trabajo lo político está en el contexto de la imagen, por lo que la imagen no contiene directamente una trama política. Torcer este mecanismo es un tema a explorar en un desarrollo posterior.

Peter Burke en su libro visto y no visto señala que al igual que los textos y los testimonios orales, las imágenes son una forma importante de documento histórico<sup>56</sup>. Éstas reflejan un testimonio ocular.

La presente investigación me ha permitido entender que desde una historia individual, es posible contar una colectiva, al reconocer hechos del pasado y documentarlos a partir de un medio, que en mi caso, es el arte. Los temas pueden pasar de individuales a universales, cuando son reconocibles por otros. Al sacar de fotografías familiares las imágenes de mis pinturas, me acerco a una memoria que es colectiva.

La mirada del artista como una ventana de la memoria, que de individual, pasa a ser colectiva, al plantear problemas universales. Evidenciar un relato a partir de la memoria individual, para reconocer y reparar hechos del pasado que son colectivos.

Las imágenes nos dicen algo, tienen por objeto comunicar, pero ¿Pueden traducirse realmente en palabras los significados de las imágenes?. Las imágenes son testigos mudos y resulta difícil traducir a palabras el testimonio que nos ofrecen.

---

<sup>56</sup> Burke Peter, Visto y no visto Ed Crítica. pg.17

## BIBLIOGRAFÍA

Acaso, M. (2008). *El lenguaje visual*. Buenos Aires: Paidós.

*Algunas referencias y comentarios sobre la fotografía en las cartas de Vincent*. Recuperado 08-09-2014 de:

<http://www.aloj.us.es/galba/MONOGRAFICOS/VAN%20GOGH/cartas.htm>.

Barthes, R. (1989). *La cámara Lúcida*. (2ª.ed.). Barcelona: Paidós.

Benjamin, W. (2014). *Pequeña historia de la fotografía*. Recuperado 10-08-2014 de:

<http://logoiuv.tripod.com/sitebuildercontent/sitebuilderfiles/walterbenjamin.pdf>

Berger, J. (2000). *Modos de Ver*. (3a ed.). Barcelona: Gustavo Gili.

Butler, J. (2007). *El Género en Disputa*. Barcelona: Paidós.

Burke, P. (2005). *Visto y no visto*. Barcelona: Crítica.

Danto, A. (1997). *Después del fin del arte*. (2a ed.). Barcelona, España: Paidós.

*Diferencias Entre Historia y Memoria - Chartier*. (2012). Recuperado en 06-10-2014, de:

<http://www.buenastareas.com/ensayos/Diferencias-Entre-Historia-y-Memoria/6369924.html>.

Duek, D. , Califano, V, Becker, S, Waisbrot, D. (1989). *El secreto y sus efectos*.

Recuperado 05 -10-2014, de:

[www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios\\_catedras/obligatorias/05\\_6\\_adolescencia2/material/fichas/transmision\\_psiquica.pdf](http://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios_catedras/obligatorias/05_6_adolescencia2/material/fichas/transmision_psiquica.pdf).

*Elementos de análisis lingüístico y semiótica social*. Recuperado 10-10-2014 de:

[http://cv.uoc.edu/~04\\_999\\_01\\_u07/senyoetes/hiper0601.html](http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/senyoetes/hiper0601.html).

- Freud, S. (1962). *Obras Completas*. (5a ed. ). Argentina, Buenos Aires: Amorrortu.
- Fernández Cabaleiro, B. (2009). Pintura y Fotografía. El Dialogo entre dos lenguajes. *Revista Almiar*. Recuperado 10-03-2014 de:  
[http://www.margencero.com/articulos/new03/pintura\\_foto.pdf](http://www.margencero.com/articulos/new03/pintura_foto.pdf).
- Foucault, M. (2004). *La pintura de Manet*. Barcelona: Alpha Decay .
- González, Flores L. (2005). *Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili.
- Guasch, A.M. (2011). *Arte y archivo*. Madrid: Akal.
- Hernández Hernández, B. (2013). *De lo vivido a lo creado: autobiografías de archivo en el arte Contemporáneo*. Universidad de Sevilla. Recuperado 05-08-2014 de:  
<http://www.iehcan.com/wp-content/uploads/2013/12/NEXO-10-Art%C3%ADculos-De-lo-vivido-a-lo-creado-autobiograf%C3%ADas-de-archivo-en-el-arte-contempor%C3%ADneo-Beatriz-Hern%C3%A1ndez-Hern%C3%A1ndez-pp.-35-45.pdf>.
- Lacan, J.; Fishman, V. (1977). *La Familia*. Recuperado en 10-09- 2014 de:  
<http://esenciaseirreverencias.blogspot.com/2011/06/la-familia-de-jacques-lacan.html>
- La Planche, J., Bertrand Pontalis, J., Laganche, D. (1967). *Diccionario del psicoanálisis*. (6ª ed.). Buenos Aires: Paidós.
- Marchant Espinoza, JP. (2009). La dictadura y el daño: ¿soy un nuevo producto de la violencia de estado? *Revista Electrónica de Psicología Política*, 7(21) – Noviembre/Diciembre 2009. Recuperado 15-10-2014 de:  
[http://www.psicopol.unsl.edu.ar/diciembre\\_2009\\_Nota9.pdf](http://www.psicopol.unsl.edu.ar/diciembre_2009_Nota9.pdf).

- Morris, W. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Buenos Aires: Paidós.
- Murguía, I E. (2011). *Archivo, memoria e historia: cruzamientos y abordajes*. Recuperado 04-08-2014 de: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3750742.pdf>.
- Richard, N. (2006). *Políticas y estéticas de la memoria*. (2ª ed. ). Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Richard, N. (2010). *Crítica de la memoria*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Sager, P. (1981). *Nuevas Formas de Realismo*. (2a ed.). Madrid: Alianza Forma.
- Walter, B. (2003). *La obra de arte en su época de la reproductividad técnica*. Recuperado 07-09-2014 de: [http://monoskop.org/images/9/99/Benjamin\\_Walter\\_La\\_obra\\_de\\_arte\\_en\\_la\\_epoca\\_de\\_su\\_reproductibilidad\\_tecnica.pdf](http://monoskop.org/images/9/99/Benjamin_Walter_La_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su_reproductibilidad_tecnica.pdf).