



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTE
ESCUELA DE ARTES VISUALES

EL INCONSCIENTE IMAGINARIO

GABRIELA ZAMBRANO GONZÁLEZ

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 Taller de Grado Pintura: Víctor Pavez Miranda

Profesor Guía Preparación de Tesis: Andrea Jösch Krotki

Santiago, Chile

2016

A mi madre, por ser un pilar en este proceso y por la motivación a seguir adelante, y a mis hermanos por su apoyo incondicional.

Indice

Introducción.....	1
Capítulos:	
1. Antecedentes conceptuales.....	3
2.1. La Memoria: implicancias psicológicas y del arte.....	3
2.2. Lo Melancólico.....	6
2.3. Referente Fotográfico y Archivo.....	12
2. Sobre la pintura y referentes.....	18
2.1 Recursos pictóricos.....	18
2.2 Referentes.....	21
2.2.1 Michäel Borremans.....	21
2.2.2 Christiane Pooley.....	24
2.2.3 Peter Doig.....	25
2.2.4 Ignacio Gumucio.....	26
2.2.5 Benjamin Bjorklund.....	28
3. Proceso de obra.....	31
Conclusiones.....	42
Bibliografía.....	44
Imágenes.....	45

Introducción:

La creación de obra que presento a continuación, tiene como base una investigación iniciada en Tutoría I (2015), y que ha ido evolucionando hasta la fecha, como una reflexión en torno a la memoria y al inconsciente imaginario. Por lo que son fotografías de mi propio álbum familiar, principalmente de mi infancia, las que son descubiertas, manipuladas y representadas en pintura. Logrando, de alguna forma, desafectarlas para instalarlas en una memoria colectiva.

Mi metodología de trabajo es hacer una traducción del referente fotográfico, álbum familiar, a través de la pintura. Las fotografías pertenecen a la época del 1993-1998, cuyas imágenes se componen de personajes y paisajes, siendo por medio de recursos pictóricos como los personajes pierden su identidad. Por otra parte, el tratamiento de la abstracción en los fondos, es una constante que aparece y es utilizada en los diferentes fondos como estrategia de descontextualización y filtro de difusión de imagen. Sin embargo, sobreviven la noción de lugar, al existir el reconocimiento de un algo, estableciendo así ciertas distancias con el referente fotográfico.

En nuestra memoria albergamos una gran cantidad de recuerdos. Me interesa la acción de abstraer este recuerdo que guardamos en nuestra mente a partir del inconsciente imaginario. Éste es el que "pinta o dibuja" otra realidad, que se ve influenciada por nuestra imaginación y nuestras propias experiencias. Es la idea de rescatar un recuerdo o imagen que se encuentra en forma fragmentada o incompleta. Ya que al estar incompleta o borrosa en nuestra mente, es el inconsciente imaginario quien la reinterpreta, muta o idealiza en una nueva memoria, ya que muchas veces los recuerdos son idealizaciones del pasado alterados por alguna imagen presente. Así, por ejemplo, cuando volvemos a nuestra infancia, uno recuerda una parte, pero no el todo, pues el cerebro tiende a inventar recuerdos, una paradoja que existe en nuestra característica como ser humano. El recuerdo pareciera ser incuestionable o absoluto, pero en la realidad vemos que esos recuerdos poseen mucho de fantasía e imaginación.

El interés de hacer relaciones con la memoria y la nostalgia que esto produce, tiene relación con mi presente emocional, que se relaciona justamente con la melancolía del pasado, el sentimiento de pérdida y la ausencia de personas.

Se percibe una temporalidad en particular que traigo a escena gracias a la figuración, en donde se reconocen infantes, pero que se ven dispuestos en un ambiente enigmático, la atmósfera misteriosa actúa de puente entre el mundo de la figuración con el de la abstracción, y al mismo tiempo de transición entre ambas estrategias de representación. Entonces es en la expresión de la mancha y en esos sectores raros e inquietantes en los que no se tiene claridad de lo que realmente son, donde surge un cuestionamiento o ambigüedad y la imagen se vuelve inquietante. En este punto es donde opera la magia, cuando el espectador puede imaginarlo y complementarlo con las experiencias que ha vivido.

1. Antecedentes conceptuales:

2.1. Sobre la memoria:

Un día conversando con una amiga nos sentamos a tomar un café y volviendo a la infancia recordamos momentos de cuando éramos niñas; de cuando salíamos a veranear a la casa de la abuela, los cumpleaños donde recibíamos cientos de regalos y ni siquiera sabíamos de quién y no nos importaba; o la navidad, esa ilusión que permaneció por años en nosotras. Recuerdos comunes, pero que los vivimos desde otras perspectivas. ¿Qué es lo que más verdaderamente recordamos?, ¿qué quisiéramos olvidar?

En los recuerdos hay mucho que es reconstruido por nuestro cerebro, pero ¿qué es real?, ¿qué es construido? La memoria es algo efímero, más que como algo existente. La fotografía entonces la tomo como archivo base para que el cerebro pueda reconstruir un recuerdo en torno a la imagen que uno cree recordar. El cerebro olvida con facilidad, ¿qué recordamos? ¿cómo lo recordamos?

Se considera memoria a los hechos, vivencias y objetos que hablan de un pasado individual y colectivo, que es traído al presente en fragmentos y reinterpretados de acuerdo a lo vivido en ese momento, por lo tanto, una de sus características es el límite difuso entre verdad y ficción, entre lo que recordamos y creemos recordar. En este capítulo se abordará este concepto, desde un punto de vista de la psicología hasta sus repercusiones en la construcción de discursos en el arte contemporáneo.

En el estudio psicológico de la memoria, hay quienes plantean que no existe el olvido, que el pasado permanece intacto tal como lo hemos vivido, pero limitados por nuestro cerebro, tornándose difícil acceder a este “archivo”. Siendo posible identificar sólo fragmentos difusos de ciertas situaciones, que no discriminan su importancia, si son hechos relevantes o fútiles, no es de extrañar que recordemos cosas tan banas como objetos comunes u olores específicos y que nos angustiemos por olvidar hechos que dejaron huella en nuestras vidas.

Freud plantea en su libro *Los Recuerdos Encubridores* (1986), que los niños a temprana edad son influenciados directamente por sus vivencias, ahora bien, el contenido de estos primeros recuerdos se podría pensar que estuvieran ligados con impresiones que provocaron un intenso afecto, como miedos, dolores y vergüenzas. Ya en sus estudios con diversos pacientes, logró identificar que las memorias infantiles tenían mayor relación con eventos fútiles que con hechos relevantes, lo que determinó un bloqueo en los recuerdos. Para él, el ser humano es capaz de retener como una película su pasado, pero por mecanismos de autodefensa omite hechos de alto impacto.

Por su parte, los recuerdos infantiles conservados habrán de indicarnos las impresiones que cautivaron el interés del niño, a diferencia del de un adulto, y de este modo nos explicaremos, por ejemplo, que una persona recuerde la rotura de unas muñecas con las que jugaba a los dos años y haya olvidado totalmente, en cambio, graves y tristes sucesos, de los que pudo darse cuenta en aquella misma época. (Freud, 1986:332)

La necesidad del hombre por escarbar en el pasado en busca de respuestas, ha impulsado diferentes investigaciones en torno al tema, a mi parecer me interesa retomar momentos de la infancia, porque la recuerdo como momentos de felicidad, en donde no existían complicaciones, pero que al pasar del tiempo vivimos el mundo de una forma más real, y nos percatamos que la vida no es tan fácil. El recuerdo de la niñez da cuenta del diario vivir, sin proyecciones y sin cuestionamientos, lo cuál es un ideal de memoria. Aspectos que abordo a través de mi obra mediante la reconstrucción de la memoria autobiográfica hacia un imaginario colectivo.

Profundizando en el tema, la memoria ha suscitado la atención de diferentes disciplinas, incluyendo el arte. Siendo en las últimas décadas caracterizado por poner en boga este concepto. Desde principios del siglo XX se ha desarrollado un campo específico de los Estudios de la Memoria y sus implicancias a nivel político, sociológico y cultural.

El arte basado en la memoria, se ha enfrentado a problemáticas como la veracidad de ésta, y las relaciones que suceden con la imaginación. Esta ha sido una inquietud para la sociedad actual, en donde vestigios de historias pasadas son rescatadas en un presente para

ser reinterpretadas. Es así, como diferentes artistas a lo largo de los dos últimos siglos han desarrollado su obra en torno a esta problemática, empleando como mecanismos el traslado o vínculo, entre memoria particular y colectiva.

En primera instancia se definirán ambos conceptos, y las operaciones que implican, los cuales son de real importancia, en el desarrollo de mi obra. Según lo que dice Halbwach, en La Memoria Colectiva, se podrían definir de la siguiente manera:

A) Memoria particular:

Se caracteriza por estar construida a partir de vivencias personales, que configuran una serie de relatos autobiográficos, son propios de un individuo, pero que sin duda están influenciados por recuerdos, narraciones y acciones de terceros. La memoria de la infancia de un individuo, está en estrecha relación con su ambiente, por lo que existen vínculos con la memoria familiar en donde lo ocurrido dentro del núcleo tiñe sus vivencias, esto se da a partir del relato oral (historias familiares), que dan cuenta de percepciones en general, y la relación cotidiana con los integrantes. Es importante destacar que este tipo de memoria no es independiente, ya que es imposible no verse influenciado por la memoria colectiva, por lo tanto, existe una estrecha relación entre ambas.

B) Memoria colectiva:

Se caracteriza por un grupo de hechos e historias de un grupo acotado, es decir, es limitado en el espacio y en el tiempo. Esta ligada a un medio social, es el pasado que rodea un grupo familiar, de habitantes de un barrio, una ciudad etc. y que trasciende durante un tiempo determinado, a medida que este grupo se va renovando, la memoria se va transformando y con ello lo que se consideraba importante pierde esa condición y se olvida, por lo tanto, ésta muere cuando muere el grupo.

La historia no es todo el pasado, pero tampoco es todo lo que queda del pasado. O, si se quiere, junto a una historia escrita, se encuentra una

historia viva que se perpetúa o se renueva a través del tiempo
(Halbwachs; 2004:66)

En definitiva el fenómeno de la memoria tanto para el hombre como para el arte, se ha abordado desde diferentes aristas, por lo que me remitiré a la problemática propia de la infancia, la imagen que nace a partir del recordar y el reinterpretar, el límite entre la verdad y la ficción, la ambigüedad del relato. En donde poco importa que sepamos la época exacta de los hechos, sino la atmósfera psicológica que rodea el recuerdo.

2.2. Lo Melancólico:

Desde los orígenes griegos proviene el concepto de melancolía, que se refiere desde su etimología a "bilis negra", término que fue estudiado y considerado en tiempos helénicos como una enfermedad o estado de depresión, desde el punto de vista científico y filosófico, era un término relacionado a cualidades sensibles del ser humano. En la edad media fue comprendido como un pecado en donde el ser humano era incapaz de considerar las cosas buenas. Tiempo más tarde se empieza a estudiar como una enfermedad psiquiátrica.

Freud en Duelo y Melancolía (1917) establece cómo es producido este "fenómeno" y su significado en comparación con "el duelo". Partiendo desde la concepción de que su definición es variable. Por un lado, desde una mirada psiquiátrica, este "fenómeno" se da a la vista de distintas maneras por lo que resumirlo en un solo término no está certificado.

El duelo es, por regla general, la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc. (Freud, s/f:2)

Si bien tanto el duelo como la melancolía pueden corresponder en las influencias de vivencias que las provocan, pero es muy importante destacar que el duelo se considera como algo que pasará con el tiempo, se asumirá, osea, tiene cierto tiempo de duración y que a la vez esta aceptación conlleva a que seamos conscientes de ello. Por otro lado, la

melancolía se entiende como un duelo, pero que no se resuelve, que permanece en el tiempo, hay una perturbación constante del sentimiento en sí.

La melancolía se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo. (Freud, s/f:2)

Bajo estas concepciones podemos coincidir en que la melancolía consiste también en una pérdida, pero que no se sabe con exactitud qué es lo que se perdió, o sea, sabemos qué o quién se perdió, pero no lo que se perdió de ello. Por lo tanto, hay una relación con el inconsciente, que nada tiene que ver con el duelo, pues en ese caso sabemos perfectamente que es lo que se perdió.

En cuanto a la "pérdida", comprende algo que la persona considera de tal importancia que en el duelo hay una mirada hacia la vida como un gran vacío, que como ya hemos indicado surge mediante la muerte real. A diferencia de la melancolía, es la persona misma la que siente esto, es ella la que se siente vacía y, por otro lado, esto se puede provocar por una amplia posibilidad de instancias, no solo la muerte en particular.

Este tópico ha sido desarrollado por diferentes artistas a lo largo de la historia del arte, me detendré a analizar este concepto en la producción de Edward Hopper (1882-1967) y el caso particular de la película *Melancholia* de Lars Von Trier (2011).

El contexto histórico donde se inscribe la obra de Hopper, resulta ser en plena modernidad en los EE.UU, donde destacaban las tendencias minimalistas y geométricas, y el desarrollo de las tecnologías. Por su parte, desarrolla el realismo norteamericano, plasmando escenas contemporáneas, donde podemos identificar bastos paisajes urbanos y sus personajes sumidos en la soledad y el aislamiento. ¿Hopper estaría hablando de los problemas sociales que conlleva la modernidad? La deshumanización de los retratados, dan cuenta de una sociedad individualista en donde la falta de comunicación ha encerrado a la sociedad en sí misma.

Las escenas representan un fragmento del contexto, poseen características fotográficas tanto en el uso de los encuadres y el tratamiento de la atmósfera. Incorpora al espectador, como un tercer personaje dentro de la escena, que ve desde la lejanía los hechos. Podemos establecer en la producción del artista, una constante ligada a la melancolía y al ensimismamiento de los personajes, si analizamos, nos percataremos de ciertos recursos empleados con el fin de acentuar sensaciones de soledad, nostalgia y de atemporalidad (tiempo detenido).

Sin duda toma de la fotografía el uso de encuadres cerrados, donde el foco en cuestión es el protagonista, no es posible visibilizar el contexto general, la ausencia de evidencias o indicios que den cuenta del porqué del estado de los personajes. El resultado es un conjunto de imágenes inquietantes, que restringen al espectador a los márgenes de la obra, provocando un halo de misterio en la construcción de las escenas.

Desde la cinematografía, Trier desarrolla en su película *Melancholia* (2011) su visión sobre la existencia humana como algo intrascendental e insignificante. La trama gira en torno al personaje de Justine, ligado completamente al concepto de melancolía, joven novia que padece de una personalidad errática incomprendida por su medio social, incapaz de valorar su existencia, la de los demás y la felicidad que conllevan hechos cotidianos o trascendentales como lo es su propia boda. A lo largo de la película, la protagonista se sume en su depresión afectando a su entorno familiar, dejando actividades como alimentarse y relacionarse con los otros.

El director plantea el apocalipsis de la humanidad, bajo una visión pesimista y melancólica, haciendo referencia a obras clásicas como *Hamlet*, específicamente a su personaje Ofelia, quien no encuentra consuelo a su espíritu melancólico y la falta de comprensión por su entorno, desencadenando la tragedia al no encontrar una solución a su miseria. Von Trier plasma no solo en la narración, sino también en la construcción visual de su obra, valiéndose de recursos como la paleta de color fría en los momentos cúlmines de la película, en donde el planeta *Melancholia* “danza” con la Tierra, llegando así el final de la humanidad; entonces sería posible identificar la asociación entre colores fríos y grisáceos con la devastación existencialista del director.

Por otra parte, la utilización de los planos opera similar a la obra de Hopper, en escenas donde se busca acentuar la condición melancólica de la protagonista, se la considera en vastos planos generales, en donde su figura se ve insignificante frente a la amplitud del paisaje. Otro tipo de recursos es la utilización de planos restringidos, que muestran un fragmento del contexto general, situando a la protagonista dentro de las cuatro paredes en un estado de ensimismamiento.

Ambos referentes desarrollan el concepto de melancolía en su discurso a través de elementos visuales, como el uso de la iluminación dirigida, paletas de color y fundamentalmente el uso de los planos generales y cerrados con el fin de acentuar lo que hemos desarrollado en este capítulo como el estudio de la melancolía.

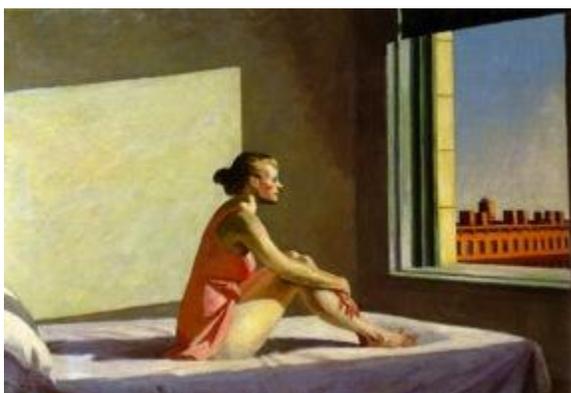


Figura N°1: Edward Hopper, Morning Sun (1952)
Óleo sobre tela, 28 1/8 x 40 1/8 in.
Fuente: edwardhopper.net



Figura N°2: Edward Hopper, Cape Cod Evening
Óleo sobre tela, 76.2 x 101.6 cm (30 x 40 in.)
Fuente: edwardhopper.net



Figura N°3: Melancholia (2011), Lars Von Trier.
Dinamarca.
Fuente: nofilmschool.com



Figura N°4: Melancholia (2011), Lars Von Trier.
Dinamarca.
Fuente: humbertgray.wordpress.com



Figura N°5: Melancholia (2011), Lars Von Trier.

Dinamarca.

Fuente: hyperallergic.com



Figura N°6: Melancholia (2011), Lars Von Trier.

Dinamarca.

Fuente: spletnik.ru



Figura N°7: Melancholia (2011), Lars Von Tier. Dinamarca

Fuente: youtube.com

En esta selección de imágenes de la película, (Fig.5, 6 y 7) la luz es un punto fundamental, llegando a transformar toda la imagen en tintes blanquecinos. Los colores están cargados hacia un azul frío y poseen estricta relación con la emotividad de la película.

En este aspecto se relacionan con mi trabajo, al tomar importancia la incidencia de la luz y cómo afecta a la totalidad de la obra. Al seleccionar una paleta fría, tomo como referencia estas imágenes en cuanto al color, entre tierras y azules. Ésta es la que se asocia, para mí, a nociones de nostalgia o situaciones melancólicas.

Estas imágenes son las que me interesan con respecto a mi trabajo. Me interesan ciertos fenómenos que ocurren en ellas y que pretendo integrar a mi obra, considerando la iluminación e importancia del blanco. Como se ve en la imagen 5 y 6, a medida que hay mayor luz existe menos contraste y no alcanza a llegar al negro. O cómo también en las zonas donde se pierde el contraste, se pierden los límites entre figura y fondo (N°6).

Por mi parte, el desarrollo del concepto de lo melancólico se ve restringido a instancias de la infancia, ¿qué es lo específico que nos provoca la nostalgia?; se puede deducir que estos recuerdos son añoranzas de algo que ya fue; crecí y es pasado, es una pérdida en tanto "algo" que ya no está, al ser una nebulosa de imágenes y sensaciones, fragmentadas en la memoria, resultando ser una batalla el poder establecer qué es lo que extrañamos.

El registro familiar (álbum fotográfico) da posibles nociones de “eso” que se perdió, ya que refiere a recortes de hechos puntuales del pasado. Es a través del relato que se reconstruyen ciertos pasajes de la infancia, a pesar de esto, no es posible identificar con exactitud qué es lo que provoca la melancolía, puesto que tiñe ciertos recuerdos, que son parte parcial del conjunto que constituye a la infancia, siendo ésto uno de los problemas en el discurso de la obra.

Podríamos decir que la melancolía se da como una secuela de una identificación con el “objeto” perdido, por la incapacidad de comprender su pérdida.

Esta es o bien constitucional, es decir, inherente a todo vínculo de amor de este yo, o nace precisamente de las vivencias que conllevan la amenaza de la pérdida del objeto. (Freud,s/f:8).

De los referentes anteriormente mencionados puedo relacionar mi obra desde aspectos formales, como el uso de la paleta de colores que resaltan por la intencionalidad de la luz, y la disposición de espacios que se abren y en mi caso se pierden de contexto, y a la noción de melancolía como motor en la construcción de obra.

2.3. Referente Fotográfico y Archivo:

Desde finales de los años '60 hasta la actualidad se evidencia entre artistas teóricos y curadores el estudio o construcción del arte a partir del archivo, esto a raíz del interés común por el arte de la memoria.

Tal como lo consideramos en el capítulo sobre la memoria, existe una relación recíproca entre memoria y archivo, ya que a partir de la memoria colectiva (cultural) y la memoria individual, se han desarrollado propuestas artísticas cuyo eje central está dado por las relaciones entre ellas, cuando se entrelazan ambas partes.

Tanto si se hace referencia a la arquitectura del archivo (o complejo físico de información) como la lógica del archivo como matriz conceptual de citas y yuxtaposiciones, los materiales de la obra de arte <en tanto que archivo> pueden ser o bien encontrados (imágenes, objetos, textos) o bien contruidos, públicos y a la vez privados, reales y también ficticios o virtuales. (Guash, s/f:157)

El archivo se asocia a dos categorías básicas, la mnéne (la memoria propia) y la hyponema (la acción de recordar), las cuales se refieren a la constante del hombre por salvar información o recuerdos como acto contrario a la “muerte”, la destrucción que detona el olvido, la amnesia y el fin de la memoria. El arte de la memoria (la utilización del archivo) es la acción de vencer al olvido, mediante la reconstrucción constante del pasado y, por lo tanto, variable.

Históricamente se plantea esta problemática en el arte, post segunda Guerra Mundial, según Guash, el mundo después de Auschwitz y del Holocausto, esta en relación indirectamente hacia el pasado.

El trabajo de archivo se asocia a la arqueología, puesto que se realiza una labor con fragmentos que dan cuenta de un panorama general, a partir de los cuales se reconstruye parte de la historia, con variaciones que distan de la original, pero que varían de acuerdo al “arqueólogo”, en este caso el artista y su discurso.

Walter Benjamin (1892-1940) identifica en la modernidad un cambio de paradigma en representación de espacio y tiempo, evidenciado en los cambios tanto materiales como conceptuales, la “simultaneidad visual” producto de la reproductibilidad técnica y la construcción de archivo, supusieron una superposición del tiempo. El traspaso de la memoria a través del relato, evoluciona a un banco de imágenes que trascienden en el tiempo y narran la historia desde diferentes tiempos en uno mismo. (lo pasado se vuelve presente y lo presente es parte del pasado, se conjuga el tiempo en uno solo).

El autor desarrolla en *Pasajes (1982)* lo anteriormente planteado, este texto implica el almacenamiento de textos autobiográficos, citas y fragmentos en general organizadas en fichas, que rompen con la noción de texto cíclico. Se clasifica en 36 categorías con títulos como “publicidad”, “fotografía”, “catacumbas”, “teoría del progreso”, etc. acompañado de imágenes. Esta acción ilustra de cierta forma su percepción de la historia como un “montaje”, cuyo tiempo no es lineal.

Aby Warburg (1866-1929), es para Guash, otro de los precursores en la noción de archivo en el arte contemporáneo. *Atlas Mnemosyne(1924-1929)*, consistió en paneles con imágenes recopiladas de diferentes áreas ensambladas o montadas de acuerdo a su relación visual, divididos por temáticas, técnicas y expresiones, la idea de construir un proyecto abierto, es decir, que se puede seguir desarrollando y que a su vez posee múltiples combinaciones, en la actualidad lo podríamos comparar con un base de datos como lo es internet.

En ambos casos, desarrollados a principios del siglo XX, el eje central es la construcción de un archivo a partir de la reconstrucción de una memoria cultural, abierta a las influencias del tiempo y a la disposición del material. Son una reacción a la visión rígida de la historia como disciplina, ya que rompen con la visión unilateral y lineal.



Figura N°8: Mnemosyne-Atlas, Nr. 45, 1924.

Fuente: mediaartnet.org



Figura N°9: Mnemosyne-Atlas, Nr.32, 1926.

Fuente: mediaartnet.org

En definitiva ambos autores contribuyeron a la visión contemporánea del arte y el uso de archivo, así como en el caso de Boltanski (1944), quien ha empleado diferentes metodologías en la construcción de obra.

Christian Boltanski (1944) ha desarrollado su lenguaje artístico en torno a la memoria, operando de la misma manera que los anteriores autores, realiza un cruce entre autobiografía y memoria colectiva, en este caso en particular, la memoria del pueblo judío. La problemática de su obra gira en torno al concepto de muerte, no como una muerte física, sino como una muerte de la memoria.

Las obras de Boltanski establecen una lucha contra la “amnesia” (no como represión, no como olvido), sino como mecanismo de “borrado” que deja huellas en el aparato psíquico. Y de la misma manera que con el psicoanálisis Freud intenta adentrarse en los intersticios de la ausencia de memoria, Boltanski saca también a la luz todos aquellos contenidos que el inconsciente declaró en su momento “ilegibles”. (Guash, s/f:176)

Retomando parte del capítulo “la memoria”, Freud plantea un sistema inmune de nuestra memoria, que para resguardar la psique, esta se fragmenta y “borronea” sucesos de alto impacto, como lo son traumas y shocks. No es que se olvide hechos relevantes que nos configuran posteriormente, sino un salto ante aspectos dañinos.

Boltanski a su vez utiliza su obra como reconstrucción de los sucesos “borroneados”, la tragedia de lo que significó la segunda guerra mundial y el Holocausto, no se pueden representar debido a su dimensión, no hay palabras, no hay fotografías, que den cuenta lo que significó. He aquí el arte como canalizador de estas instancias, la representación mediante la alegoría, el artista habla desde la poética para revivir estos hechos, la acción de revivir o reconstruir, permite sanar la psiquis colectiva.

La Réserve de Suisses Morts (1990-1991), es una serie de instalaciones que emplean fotografías de suizos publicadas en el periódico de ese país. Las reproduce a mayor escala y solamente mantiene la identidad, con esta acción trae a la vida a estos personajes muertos.

Poniendo en tensión los conceptos de muerte – destrucción y la conservación de la memoria.

En *Almas* (2014), otra de las instalaciones del artista, utiliza cientos de prendas de ropa, acumuladas en un gran montón, similar a una pirámide. Cada pieza hace referencia a un cuerpo ausente y el montaje a la acumulación de estos, tal como en los campos de concentración, ninguna imagen explícita podría dar cuenta de los hechos y es a través de la representación alegórica como se puede representar una aproximación metafórica a los hechos.



Figura N°10: *Almas* (2014) C. Boltanski, Museo Nacional de Bellas Artes, Chile.

Fuente: catalogodisenos.com

Podemos establecer la estrecha relación entre memoria y archivo, cuyo motor principal es la resistencia a la amnesia, al vernos limitados en nuestras capacidades para recordar sumado a los cambios de paradigma temporales pensados en la modernidad, es que se dio paso al estudio y al uso de archivo desde diferentes aristas, siendo el arte mi principal punto de investigación.

Al igual que los autores vistos en este capítulo y en el de “La memoria”, resulta imposible separar memoria colectiva y autobiográfica, ya que estamos inscritos en un contexto que nos influye en nuestra configuración tanto como personas y como sociedad. El impulso para trabajar con el álbum familiar, tiene relación con los cruces entre las historias biográficas de un colectivo, cuyas similitudes pueden ser representadas en los archivos.

Así como para Warburg, la relación entre el material estaba dada por las similitudes de imagen, no es de extrañar que veamos representada nuestra biografía en archivos de terceros, puesto lo que trasciende no es la individualidad de los personajes, sino el relato de toda una generación representada en fragmentos de imágenes.

Por otra parte, mi serie de pinturas que toman parte del archivo entre los años 1993-1998, no pretenden establecer una línea cronológica en la lectura del relato, sino dar cuenta de estas imágenes almacenadas de una memoria colectiva e individual sin un tiempo lineal, dejando abierta la obra a interpretaciones personales.

Recordar como una actividad vital humana define nuestros vínculos con el pasado, y las vías por las que nosotros recordamos nos definen el presente. Como individuos e integrantes de una sociedad, necesitamos el pasado para construir y ancorar nuestras identidades y alimentar una visión de futuro. (Guash cita a Andreas Hyussen, s/f:159).

2. Sobre la pintura y referentes:

2.1 Recursos pictóricos:

En cuanto al desarrollo pictórico de la obra, es posible identificar una tensión entre figuración y abstracción. Recursos que traducen desde el referente fotográfico hacia un encuentro, descontextualizando los personajes del archivo fotográfico hacia una nueva interpretación mediante un relato pictórico.

a) La tradición del retrato en la pintura y fotografía:

La tradición de la figuración pictórica se restringe al género del retrato, cuyo propósito era individualizar ciertos personajes, ya sea de relevancia política, social e histórica, enaltecíendolas mediante la pintura. Podríamos comparar el retrato de Felipe IV de Velázquez, con la publicidad actual para las campañas políticas o el retrato de Napoleón pintado por Ingres con la fotografía Stalin.

Sin duda, el registro fotográfico familiar proviene de la tradición retratista de la pintura, en donde la composición es creada; es decir la mayoría de nuestros registros no son tomas de eventos casuales, sino, una pose inscrita en un momento determinado que deseamos congelar y por ende hacer trascender.



Figura N°11: Philip IV in Brown and Silver (1635),
Diego Velázquez, Óleo sobre tela, 199 cm x 113 cm.

Fuente: en.wikipedia.org

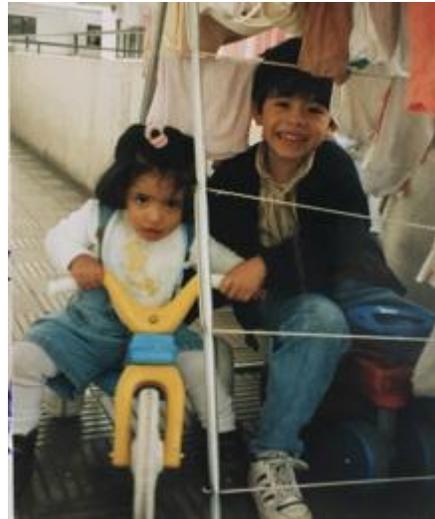


Figura N°12: Fotografía personal

En las dos imágenes a pesar de la distancia temporal y contextual evidente, poseen similitudes a nivel compositiva que demuestran que la fotografía proviene de la tradición pictórica. El encuadre es premeditado, es decir, las figuras se encuentran centradas y existe un equilibrio entre figura y fondo que otorgan un carácter a la narración.

Los personajes que componen se encuentran en una evidente pose, por lo tanto, no es el registro de un momento azaroso, sino una manipulación de la situación.

En mi caso cabe destacar que el archivo fotográfico no es un modelo, sino, un pretexto para pintar. Quien captura ese momento es un tercero, yo selecciono parte de esas fotografías y a través de la traducción pictórica desestructuro la imagen, entrelazando elementos del referente con mi imaginario o vivencias actuales.

b) La abstracción:

La abstracción nace históricamente como una negación a la figuración, puesto que ésta suponía una banalización de lo representado, es así como Kandinsky y Malevich suponían en la abstracción pictórica una simplificación de la imagen, que potenciaba el carácter trascendental de la pintura en sí. Ya la pintura no pretende representar “otra cosa”, sino representar las propias problemáticas de la pintura como materialidad.

Por otra parte, estos autores otorgan una condición espiritual a la pintura, que se refleja en el reduccionismo visual, ejemplo de ello es la obra *cuadrado negro sobre blanco* y *blanco sobre blanco* de Kazimir Malevich. En donde se considera el reduccionismo máximo de la pintura.

El artista, cuyo objetivo no es la imitación de la naturaleza, aunque sea artística, sino que lo que pretende es expresar su mundo interior, ve con envidia cómo hoy este objetivo se alcanza naturalmente y sin dificultad en la música, el arte más abstracto. Es lógico que se vuelva hacia ella e intente encontrar medios expresivos paralelos en su arte. Este es el origen, en la pintura actual, de la búsqueda del ritmo y la construcción matemática y abstracta, del valor dado a la repetición del color y a la dinamización de éste, etc. (Kandinsky, 1980:38)

Por mi parte el recurso de la abstracción pictórica se asocia a la descontextualización de la imagen y al generar una tensión visual entre figura y fondo, que establecen similitudes con el concepto de la memoria.

c) Un puente entre el archivo y lo pictórico:

El archivo fotográfico en este caso particular y tal como lo analizamos anteriormente, posee características figurativas que se basan en una narración específica, la pintura como recurso permite descontextualizar, o más bien generar nuevas lecturas a partir de una imagen cerrada (detallada y precisa), que da cuenta de las individualidades de cada personaje. Transformándola en una imagen de referencia colectiva, a esto me refiero a la libre

interpretación que pueda otorgar la falta de detalle, al ser una imagen difusa el espectador es quien se encarga de reconstruir la relación entre personaje y contexto, así mismo de otorgar una identidad a ellos.

La abstracción resulta un lenguaje determinante en la construcción de mi obra, que a pesar de mantener ciertos indicios en la imagen y no constituir una abstracción total, la simplificación de las formas y selección del detalle, permiten dar los elementos para la construcción de una historia.

2.2 Referentes:

2.2.1 Michaël Borremans (1963, Bélgica)

El artista sigue la línea de los antiguos maestros y es influenciado por Velázquez, Goya, Rembrandt, Manet, entre otros. Se interesa por la técnica barroca por su eficacia y economía. Por otro lado, se interesa en la fotografía y el cine. Sus primeras pinturas se reproducían a partir de fotografías de todo tipo de fuentes, internet, revistas, etc. Actualmente instala verdaderos escenarios que luego fotografía para traspararlo a sus pinturas.

Sus pinturas pueden generar una serie de sensaciones como soledad, confusión, melancolía, tragedia. Pero lo que caracteriza a Borremans es la ambigüedad a partir de estos escenarios extraños, una imagen inquietante pero a la vez tranquila, con contradicciones que van de la mano con un retrato pictórico en donde se destaca una maestría en su técnica, una luz especial y colores determinados para lograr esta atmósfera. Sin embargo, aquí no es importante el sujeto ni quienes son, ni qué están haciendo, son mas bien “arquetipos” y hay una intención de hacer a estos personajes universales, se pueden establecer relaciones, ya que hay elementos que conocemos, que se representan en un ambiente temporalidad indefinida.

Con las pinturas, al principio esperas una narrativa, porque las figuras son familiares. Pero entonces ves que algunas de las pinturas no encajan o no tienen sentido. Las obras no llegan a una conclusión tal y como esperamos. Las imágenes están inacabadas: quedan abiertas. Eso las hace duraderas. (amigosmuseomalaga.es, s/f)

Invita al espectador cuestionarse sobre la pintura en sí y su infinitas posibilidades, sobre lo que representa, al no saber lo que está pasando, como lo que simboliza. Nos invita a interpretar y cuestionarnos a partir de una imagen muy simple, pero a la vez se vuelve misteriosa y ambigua.



Figura N°13: Gone (2003), Michaël Borremans, Óleo sobre madera, 20,9 x 26,5 cm.

Fuente: margotvanderstraeten.com



Figura N°14: The Hare (2005), Michaël Borremans, Óleo sobre tela, 40 x 50 cm.

Fuente: thelast-magazine.com

Cuando le preguntan si es la fotografía su punto de partida, Borremans se refiere a la tradición que hay en ella desde su origen, los pintores ansiosamente hicieron uso de ella, y en su caso tempranamente solía trabajar con materiales que había encontrado o recuperado, pero a eso le agregaba o sacaba de ella, refiriéndose:

Nunca voy a copiar la fotografía, siempre manipulo las imágenes, así como en la luz, en colores, en la composición. Incluso si conscientemente no manipulas, cuando pintas, siempre estás manipulando, quieras o no [...] (youtube.com/watch?v=dhhUmwmlMtc, min 10:38)

Cuando estás haciendo una pintura, uno sabe que está haciendo una técnica con toda una historia; muchas cosas dependen de ella, y no las puedes desconectar. Creo que es precisamente interesante que la pintura tiene una historia que llevas contigo, que comunicas; yo lo hago de manera muy consciente. (idem, min: 10:58)

2.2.2 Christiane Pooley (1983, Chile)

Esta artista se distingue por la tensión entre la figuración y la abstracción en la construcción de sus obras, la figura humana es el eje central, a través del cual establece narrativas al incorporarlas en un contexto determinado que muchas veces poco tienen de real, es posible identificar ciertos elementos detallados, pero es más bien la atmósfera psicológica respaldada por la paleta y la pincelada suelta la que nos introduce en su mundo.

Tanto en las obras Paisaje e Historia, y Vulnerabilidad, los personajes se encuentran incompletos y borroneados, a pesar de esto el espectador es quien completa la escena, a través de nuestra acción se genera el relato.



Figura N°15: *Paisaje e Historia* (15), (2015),
Christiane Pooley, Óleo sobre tela, 30 x 30 cm

Fuente: christianepooley.net



Figura N°16: *Vulnerabilidad* (2014-15),
Christiane Pooley, Óleo sobre tela, 165 x 135 cm

Fuente: christianepooley.net

2.2.3 Peter Doig (Edimburgo, 1959)

Tiene una estrecha relación con la naturaleza y su entorno, con recurso de la cámara se inspiró de los paisajes y de los habitantes. Las fotografías, postales, recortes de periódico eran muy importantes a la hora de conservar en la memoria todo lo que veía y, a partir de estos, creaba sus pinturas, pero sin la intención de una creación realista, sino impresionista y abstracta.

Las pinturas de Doig mezclan figuración y abstracción, y estos paisajes que captura, son los que por medio de la pintura los lleva a un mundo alternativo, llenos de fantasía combinada con recuerdos e imágenes de su propia biografía.

En "One Hundred Years Ago" (2001) un personaje roquero tomado de la cubierta de un disco o de una revista de música, aparece sentado en una canoa que se extiende a lo ancho de la obra. Más allá de que se pueda intuir de quién se trata, la superficie envuelve un marcado sentido de melancolía. Doig crea imágenes en las que hay algo de realidad y fantasía, estas composiciones dejan a la vista un profundo sentimiento de nostalgia.



Figura N°17: Peter Doig, 100 Years ago, (2001)

90 X 141" 70,0 x 100,0 cm,
Óleo sobre tela.

Fuente: wikiart.org



Figura N°18: Peter Doig, Imaginary Boys (2013),
Impresiones de pigmentos,
33.9 x 25.2 in. (86.1 x 64.1 cm.)
Fuente: wengcontemporary.com

2.2.4 Ignacio Gumucio (1971, Chile)

Exiliado y culturizado en París, se adentró en el mundo de las artes y se especializó en Grabado en la Universidad de Chile y posteriormente realizó un Magíster en Artes Visuales en la misma institución. Se ha dedicado principalmente a la pintura en distintos soportes, planchas de acrílico, vidrio, madera, mica, etc.

Su obra se caracteriza en utilizar recursos técnicos que dan cuenta de una presencia mínima del color, hay cierta espacialidad en donde hay juegos de perspectiva y amplias zonas de vacío, además de ciertos toques irónicos que generan una sensación inquietante.



Figura N°19: Viejas ceremonias (2010), Ignacio Gumucio, Esmalte y látex sobre madera, 60 x 120 cm

Fuente: galeriaafa.com



Figura N°20: Guardian (2010), Ignacio Gumucio, Óleo, látex y esmalte sobre madera aglomerada,

60 x 120 cm.

Fuente: galeriaafa.com

2.2.5 Benjamin Bjorklund (Suecia, 1987)

Benjamin reside en Upsala, Suecia, en una casa rústica acompañado de una colección de animales domésticos. Inspirado en la vida cotidiana, a través de su pintura busca interpretar las emociones de los personajes y seres que lo rodean de composiciones y puntos focales simplistas, de manera que sus temas estén a su alcance. Estos son tanto animales salvajes, domésticos y, también, parte de sus familiares, usando como referencia fotografías y recuerdos.

Su trabajo figurativo y de retrato puede, a veces, representar escenas que bordean en el surrealismo con caracteres influenciados por quienes lo rodean y que existen en varias situaciones físicas o emocionales. Estos suelen ser enfatizados a través del uso de luz abstracta y focos de color. Esto se lleva a cabo con acciones espontáneas y que sirven para centrar la atención del espectador, mientras que a esto se suma al impacto emocional en el espectador.



Figura N°21: Cup (s/f), Benjamin Bjorklund, óleo sobre tela, 120 x 150 cm.

Fuente: benjaminbjorklund.com



Figura N°22: Couple (s/f), Benjamin Bjorklund, óleo sobre tela, 64 x 64 cm.

Fuente: benjaminbjorklund.com



Figura N°23: Thought I had some time here, left my watch at home (s/f), Benjamin Bjorklund,

Acuarela, 20 x 40 cm.

Fuente: benjaminbjorklund.com

Mi trabajo se relaciona con el de los artistas anteriormente nombrados, en primera instancia al relacionarse con algo que se ha vivido, que está guardado en nuestra memoria y que parece estar a punto de desaparecer. Existe el concepto de atemporalidad, un contexto de espacio y tiempo aislado. Otro de mis intereses que se conectan, es crear una especie de nebulosa en torno a la propia obra, esto es que se considere una distancia entre la obra y la percepción del espectador. Teniendo en cuenta que la totalidad de la obra tiende a ser cercana.

En el caso de Borremans el tratamiento de la figura a pesar de tener mayor detalle, posee una simplificación a partir de la técnica, el grosor del brochazo y el empaste. Mi interés por su obra tiene estrecha relación con la incidencia de la luz en los cuerpos retratados.

Christiane Pooley sería mi referente más cercano, porque reúne los aspectos pictóricos empleados en mi obra, como son el uso de la abstracción y la figuración en la construcción de la imagen, lo cual constituye las bases para generar un relato en la obra, si bien las diferencias cromáticas son evidentes, pues la paleta que empleo es la que aporta con la atmósfera melancólica, en su caso el inacabado de las figuras enviste a la obra de esa misma sensación y apoya la noción de memoria.

Por otra parte, el tratamiento de las locaciones en Ignacio Gumucio son de mi interés, a través de la técnica se establecen diferentes profundidades. El uso de las aguadas y los empastes, la evidencia de la superficie sobre la cual se pinta, utilizada como un color más.

La importancia de la imagen radica en la noción arquitectónica del paisaje, en el caso de estas obras en particular carentes de personajes; por mi parte las escenas que constituyen esta serie se distinguen porque las figuras se encuentran inscritas en un paisaje con características arquitectónicas, tensionando lo orgánico de los personajes, con las líneas limpias y la geometrización del fondo, estos dos últimos aspectos son parte fundamental de la obra de Gumucio.

Puntualmente me interesa de la obra de Bjorklund el tratamiento de la luz en las obras N°20, 21 como se ve focalizada y en la obra N°22 como se sintetiza la imagen con una simple aguada dejando espacios en blanco en gran parte de la obra.

En resumidas cuentas considero relevante ciertos aspectos discursivos y pictóricos de los referentes anteriormente mencionados, los cuales se pueden ver conectados con la construcción de mi obra.

3. Proceso de obra:

(...)Pero arriba, a la izquierda, a través de una ventanita, se veía una escena pequeña y remota: una playa solitaria y una mujer que miraba el mar. Era una mujer que miraba como esperando algo, quizás algún llamado apagado y distante.(...) Nadie se fijó en esta escena; pasaban la mirada por encima, como por algo secundario, probablemente decorativo. Con excepción de una sola persona, nadie pareció comprender que esa escena constituía algo esencial.(...) (Ernesto Sábato, *El Túnel*. 2006:6)

Cuando empecé a pensar en mi proyecto final, empecé a buscar en qué podía inspirarme, tratando de encontrar algo que verdaderamente me identificara. En esta búsqueda volvieron a aparecer aquellas imágenes que me iban inspirando en algún momento. Me conmovieron y decidí retomar la investigación, pero noté que ahora me afectan mucho más, intuyo que es por una situación por la que estoy pasando. Me fijé con detención en las fotografías referentes a mi infancia, éstas me causaron un encuentro de emociones desde alegría a la nostalgia, lo que llegó a transformarse en mi motivación.

Para llegar a lo que es el examen de grado, es necesario analizar los antecedentes, que se han desarrollado durante las tutorías I y II; para esto es que realicé una selección de tres obras que dan cuenta del proceso pictórico que desencadenaron en la obras que componen el examen de grado.

Partí retomando una pintura del semestre pasado, en la cual la principal intención fue destacar el comportamiento de la luz, de este cuadro surgieron ciertos cuestionamientos

sobre el tratamiento de la pintura, de aguadas a empaste, cómo en algunas partes hay detalles en el tratamiento y en otras la mano es más suelta, cómo tensionar una perspectiva, cómo establecer relaciones entre figura y fondo, creando un recorrido visual.



Figura N° 24: Sin título (2015), acrílico sobre tela, 80 x 100 cm.

Fuente: propia



Figura N°25: detalle figura N°24

Fuente: propia



Figura N°26: detalle figura N°24

Fuente: propia

Ciertos sectores de esta pintura fueron clave para mi proyecto de obra final, como se ve en el detalle de la imagen (Nº25), fue un indicio de lo que podía hacer con una intención de profundidad de acuerdo a un mayor tratamiento de aguada, cómo manejar las perspectivas con una acertada dirección y, también, cómo jugar con ellas al confundirse entre las formas geométricas que se van formando. Por otro lado, me llamó a ser más selectiva en cuanto a la paleta de color, a establecer relaciones de color entre el fondo y los personajes, y me di cuenta de que el tratamiento podría ser más trabajado sin necesidad de un empaste parejo, que podía ir de la mano con un ambiente nostálgico.

Por otro lado, en el detalle de la imagen (Nº26) hay una intención de recorrido visual, refiriéndome a dónde se dirige la mirada en primera instancia, y en este caso va desde la pierna, parte de la polera y se encamina al brazo y mano del niño, en donde se hace más matérico, se concentran los detalles y existe mayor variedad de color en esta pequeña sección.

En la siguiente imagen (figura Nº27), me interesó plantear el fondo como algo abstracto, refiriéndome a la insinuación de la forma y simplificación de ésta, proceso que se fue dando a través el trabajo de aguadas que se iban superponiendo hasta insinuar las formas que iban componiendo la geometría del fondo. Siendo fundamental también la selección de una paleta de colores específica que permitió articular la profundidad en la perspectiva. En cuanto al empaste, ahora se ve intencionado en ciertos sectores, dónde pretendo que sea el foco de atención y, por otro lado, un tratamiento de empaste leve y aguadas en el fondo, que no dejan ser intrigantes, ya que no queda claro el lugar ni se especifican objetos más allá de la niña y el triciclo.

Hay relaciones de color, en donde el fondo se comunica con el triciclo y el pantalón de la niña, como también en el piso; se refleja algo de él en la pared. O la rueda en donde se sacó el exceso de pintura relacionándose así con el fondo.

También hay relaciones entre la estructura establecida por la perspectiva y cómo se sitúa el personaje en ella, la perspectiva arma un punto de fuga hacia la izquierda que se ve tensionada por la posición de la niña que se dirige hacia el frente, en evidente movimiento. Acentuada esta acción a través de direcciones de brochazos con la pintura (en la parte

superior a la derecha) y, a su vez, situando como punto de interés la zona de la mano dirigiendo el triciclo, mediante un mayor tratamiento en los detalles.

Estos puntos de tensión y nitidez se vuelven “foco” y son tratados con mayor empaste en relación a la totalidad de la imagen, éstos van desde la mano de la niña en triciclo al pantalón; hacia abajo la pincelada es más suelta como se ve en el zapato.



Figura N° 27: Sin título (2016), óleo sobre tela, 80 x 100 cm.

Fuente: propia

En la siguiente imagen (N°28), con la misma intención, se pretende hacer presente la acción de la luz, como recorre ésta desde el pelo de la niña del lado izquierdo, bajando hacia su mano y llegando al vestido (N°29). Por otro lado, la niña del lado derecho, concentra la mayor luminosidad en la parte de la cabeza, hasta el punto que el pelo se torna blanco (N°30). Hacia abajo en la parte de los zapatos la pincelada es más suelta y simplemente un esbozo de zapatos (N°31).



Figura N°28: Sin título (2016), Óleo sobre tela, 90 x 120 cm. Fuente: propia



Figura N°29: Detalle figura N°28
Fuente: propia



Figura N° 30: Detalle figura N°28
Fuente: propia



Figura N°31: Detalle figura N°28. Fuente: propia

Con la intención de acentuar estas zonas de luminosidad posteriormente modifiqué parte del fondo (N°32) con un tratamiento de aguadas en donde éste se vuelve más oscuro, con el fin de generar mayor contraste. Hay diferencias en las densidades de acuerdo a la medida del empaste, siendo más denso en la parte de los brazos, piernas y cabeza, pero liviano de acuerdo al tratamiento de aguadas en el pelo de las niñas, en el perro y en los zapatos.

De este modo situé a los personajes en la parte frontal y dejo menos puntos de luz en relación a la imagen anterior. El propósito es tensionar la profundidad y perspectiva con la arquitectura del fondo, en la cual hay más definición en la forma rígida, el color tierra se relaciona con la profundidad y se comunica con el fondo. El punto de fuga se sitúa casi al centro, se forma un volumen de acuerdo a la posición de las niñas, y su tratamiento de mayor empaste.



Figura N°32: Sin título (2016), Óleo sobre tela, 90 x 120 cm.

Fuente: propia

A partir de esta serie de pinturas es que empecé a desarrollar el examen de grado, poniendo mayor énfasis en aspectos visuales que pudieran potenciar el relato que me interesa construir a partir de ciertas imágenes. El conjunto de obras arman un relato no cronológico, sino con un tiempo interno. La intención es transformar una narración biográfica en una narración colectiva.

Antes de cualquiera, la cosa realiza este milagro de la expresión: un interior que se revela al exterior, una significación que irrumpe en el mundo y se pone a existir, y que sólo se puede comprender completamente buscándola en su lugar con la mirada. (Merleau- Ponty, 1993:333-334).

A través de la pintura se concreta el discurso, pero no basta con que exista la obra, sino cómo ésta interactúa con el espectador, quien a través de la imaginación genere un nuevo relato. La imagen difusa puede ser reinterpretada a partir de la experiencia previa de quién la observa.

El argumento de que la pintura se trata sobre ella misma, de que no necesita tener que ocuparse ella misma de la descripción o aparición del mundo visible, descansa en la idea de que esto puede lograrse mucho mejor con la fotografía -que es como decir que sabemos lo que el mundo parece ser: parece una fotografía. Esto a mi parecer hace del mundo un lugar más aburrido. No creo que sepamos plenamente cómo es el mundo, porque creo que empiezas a darte cuenta lo que sea que estás mirando, lo que tú experimentas es, después de todo, a través de tu propia conciencia. Así que te das cuenta de que no es posible separar lo que estás viendo de ti mismo; En algún momento está conectado contigo cuando lo estás mirando. (Hockney, 1993:127)

Para esta serie mi referente visual, es mi álbum familiar, que comprende a los años 1993-1998, el periodo de mi infancia. La selección de estas imágenes tienen relación a que estén compuestas por niños, los cuales suelen ser mis hermanos y yo, o parientes.

Parte importante es que exista una relación con un espacio exterior y también la incidencia de la luz natural sobre los personajes y las construcciones. Incidiendo en la selección de imagen, que sean encuadres de cuerpo completo, inscritos en un paisaje urbano.

Dentro de la traducción del referente fotográfico a la obra pictórica existen decisiones en cuanto al formato que avalan la acción de transformar esa relación íntima del registro del álbum familiar hacia una relación colectiva.

A partir de la selección de este archivo traduzco mediante la pintura nuevas composiciones que mantienen ciertas características de la fotografía, como los personajes y sus poses, sin mayor tratamiento en los detalles generales a modo sintético, sino poniendo hincapié en ciertos puntos de interés visual, como objetos o partes del cuerpo. En cuanto al tratamiento de los rostros, existe una simplificación en la forma con el propósito de despersonalizar al individuo.

El paisaje que es visible en el archivo se ve alterado en esta traducción hacia la pintura, generando una ficción a partir de crear una nueva espacialidad, dándole un profundidad a los personajes en un atmósfera más bien psicológica. Genero una nueva composición, trasladando a los personajes en la totalidad del encuadre, se desplazan hacia los bordes pero manteniendo la pose original. El fondo se ve ampliado, creando un nuevo espacio que puede diferir del original mediante recursos pictóricos como aguadas, y simplificación de la forma, que se ven evidenciados en los tratamientos del fondo, en donde se insinúa la construcción a partir de veladuras que aluden a formas geométricas.

En la composición cromática es posible establecer ritmos y ecos pictóricos, con esto me refiero a los diálogos que se establecen de acuerdo a la relación entre colores que se conectan entre figura y fondo.

Según la Gestalt, en una imagen el cerebro no distingue entre figura y fondo, son uno mismo. En cuanto a la construcción de mi obra existe una tensión entre ambos, debido a los recursos anteriormente expuestos como lo son la abstracción de los fondos y la figuración de los personajes, ya con esto existe una diferenciación. A su vez, a través del cromatismo

se generan ciertos puntos de tensión, en donde se funden figura y fondo, debido al bajo contraste.

Las obras resultantes poseen un énfasis en la iluminación, que se ve determinada por una paleta específica, de grises, azules y amarillos, por ende es una paleta fría, jugando con los contrastes y saturaciones, se enfatiza en ciertos sectores a través del uso de una carga mayor de pintura y un tratamiento más detallado en las formas.



Figura N°33: Sin título (2016), óleo sobre tela, 100 x 120 cm.

Fuente: propia



Figura N°34: detalle figura N°33

Fuente: propia



Figura N°35: detalle figura N°33

Fuente: propia

La obra N°33 es la reinterpretación de la pintura de la imagen N°24, en la cual puntualicé en ciertos aspectos que no logré desarrollar con anterioridad. Podemos identificar en esta pintura un mayor trabajo en las aguadas que bajan la saturación en comparación con la imagen anterior, donde no hay una decisión en el tratamiento de la pintura, por lo que se ve “parejo” en comparación con las tensiones que se generan en la nueva obra, entre aguadas y empastes.

Como primera aproximación podemos identificar en la mano (detalle de la imagen N°34), un tratamiento más detallado que se tensionó, ahora haciéndose más evidente al dialogar con el total de la obra, se convierte en un foco visual debido al detalle que implica, en contraposición con el tratamiento atmosférico en general de la obra.

Esta obra fue la que dio pauta en decisiones como el borroneo de los rostros, con el fin de transformarlos en un personaje general, que diera cuenta de ciertos aspectos como la edad y el sexo.

En cuanto a la técnica hago alusión a lo difuso de la memoria y lo fragmentario que se vuelve la acción de recordar. El énfasis en la paleta respecto a los colores fríos fue una decisión que potencian la condición de melancolía de las imágenes, las cuales a partir de mis parámetros se cargan de emotividad, influenciando al espectador.

Estas decisiones técnicas desencadenaron en el planteamiento de las obras que se ven en las Figuras N°33 y N°36, que a mi parecer están mejor logradas en aspectos pictóricos y que tienen relación con mi búsqueda visual a lo largo de este proceso.

En estas obras se fueron repitiendo aspectos que finalmente se desarrollaron mediante una toma de decisiones en cuanto a cantidades de blanco en la pintura, de empaste y aguadas. Una selección de paleta fría y plantear puntos de tensión generados por la variedad de la técnica, como por ejemplo la mano que se ve en la imagen 36. También la idea de recorrido visual que puede hilarse desde la sección de la mano, luego hacia la dirección de la mirada del niño a la izquierda, que se tensiona con la perspectiva y punto de fuga casi central y, por último, llegando al fondo con insinuaciones de arquitectura y geometría.



Figura N°36: Sin título (2016), óleo sobre tela, 90 x 110 cm.

Fuente: propia

Conclusiones

En resumen la pintura es el mecanismo preponderante en la construcción de esta serie, en donde mi interés se basa en la despersonalización de un ideario personal, en la búsqueda de establecer un relato colectivo. Los recursos propios de la pintura me permiten transformar mi referente fotográfico a un nuevo imaginario que depende completamente en la acción del espectador y su relación con la obra y cómo este traduce una imagen ambigua y la integra.

A partir de mi investigación a través de la pintura desarrollé diferentes estrategias, como la despersonalización del personaje, definir una paleta que se relacione con una sensación de melancolía, la composición, la selección de las imágenes, acentuar la intención de la iluminación, encontrar un equilibrio en la representación; es decir, tanto abstracción como figuración no compitieran en la obra. La parte práctica del “hacer” me hizo comprender como llevar a cabo una idea a la visualidad.

A través de los empastes (que son leves) se generan puntos de enfoque que quiero hacer dialogar con otros puntos de la obra. Y, por medio de aguadas que van generando insinuaciones de geometría, establecer una idea de espacio.

El uso del blanco se volvió fundamental en mi paleta como representación de la luz y materia, se pueden diferenciar estas zonas, a través del empaste que da una noción distinta de volumen, a un blanco propio de la tela, balanceando en ciertos lugares empaste y, en otros, solo aguadas de blanco.

Ciertos colores y formas pueden verse concentrados en una zona particular, ya sea los brazos o partes del cuerpo, y se comunican con las aguadas que reiteran estos colores. Generándose un diálogo entre la figura y fondo mediante los colores y la forma. El tratamiento en la manera de pintar genera un punto de tensión entre la soltura de la brocha, en contraposición con las líneas rectas de las construcciones.

Lo atmosférico se evidencia a través de la técnica, haciendo referencia al capítulo de la abstracción, la forma en que abordo este recurso en mi obra. Sin referirme a una abstracción total, sino a una abstracción de los detalles, simplificando las formas,

construyendo una imagen difusa que tengan relación con una noción de nostalgia o melancolía. Apoyadas en la construcción de la paleta y la selección de colores, cargada hacia los colores fríos que a su vez se relacionan entre las pinturas.

Como se explicó en el capítulo de lo Melancólico, hay una estrecha relación con imágenes de la película *Melancholia* (2011) de Lars Von Tier. De ella tomo como referencia la paleta de color, una paleta de azules fríos y colores tierra, siendo esto lo que se relaciona con el concepto de lo melancólico.

Como técnica para dar profundidad creo una espacialidad determinada por la perspectiva, considerando un punto de fuga tensionado y, a su vez, acompañado de geometrificaciones que se van formando en este juego de aguadas. Por otro lado, incorporé a los personajes armando una composición que se enlaza con esas líneas de perspectiva, comunicando la figura con el fondo, de acuerdo a un recorrido visual que va detectando las relaciones de color y de empaste.

Aporto la noción de olvido y nostalgia con el uso de recursos pictóricos; la pintura es la que habla del tiempo. En ella está presente esa noción y, obviamente, da cuenta de un referente fotográfico.

Pese a que no se puedan separar la memoria colectiva y autobiográfica, lo que pasa en mis pinturas es que es muy difícil darse cuenta que se trata de mí propio álbum familiar, tampoco esto es relevante, porque eso es justamente lo que carga a la pintura de una sensación de nostalgia, soy yo la que está aportando eso, en los lugares y atmósferas que provoco.

En definitiva, se generan imágenes que invitan al espectador a identificarse mediante su experiencia personal y su memoria, generando nuevas y diversas lecturas.

Bibliografía

CAC Málaga, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. (2015) *Michaël Borremans-*

Fixture. Consultado el día 25 de Octubre de 2016 desde internet:

<http://www.amigosmuseomalaga.es/BorremanSala.pdf>

Freud, S. (s/f). *El Duelo y La Melancolía 1917*. Consultado el 22 de Octubre de 2016 de:

[http://www.alejandriadigital.com/wp-](http://www.alejandriadigital.com/wp-content/uploads/2016/01/Duelo%20y%20melanco1%C3%ADa%20(1915).pdf)

[content/uploads/2016/01/Duelo%20y%20melanco1%C3%ADa%20\(1915\).pdf](http://www.alejandriadigital.com/wp-content/uploads/2016/01/Duelo%20y%20melanco1%C3%ADa%20(1915).pdf)

Freud, S. (1986). 14. Sobre los recuerdos encubridores. En *Obras completas de Sigmund*

Freud. Volumen III - Primeras publicaciones psicoanalíticas (1893-1899). (2ª.ed. pp.

332). Buenos Aires: Amorrortu.

Guash, A. (2005). *Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar*. Consultado

el 5 de Octubre de 2016 de:

<http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/83233/112454>

Halbwachs, M. (2004). II La memoria colectiva y la memoria histórica. En *Memoria*

Colectiva. (pp. 66). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Hockney, D. (1993). *4 Memory and making it new. That is the way I see it*. London:

Chronicle Books.

Merleau- Ponty, M. (1993). III. *La cosa y el mundo natural. B) La cosa o lo real*.

Fenomenología de la percepción. Barcelona: Planeta- De Agostini, S.A.

Michael Borremans: A Knife in the Eye. Consultado el 15 de Octubre de 2016 de internet:

<https://www.youtube.com/watch?v=dhhUmwmlMtc>

Kandinsky, W. (1980). *Wassily Kandinsky de lo espiritual en el arte*. (2ª.ed.). México:

Premia editora S.A., Editorial La nave de los locos.

Sábato, E. (2006). *El Túnel*. Madrid: Cátedra

Imágenes

Figura N°1: Consultado el 29 de Octubre de 2016.

[http://www.edwardhopper.net/edward-hopper-paintings.jsp#prettyPhoto\[paintings\]/27/](http://www.edwardhopper.net/edward-hopper-paintings.jsp#prettyPhoto[paintings]/27/)

Figura N°2: Consultado el 29 de Octubre de 2016.

[http://www.edwardhopper.net/edward-hopper-paintings.jsp#prettyPhoto\[paintings\]/7/](http://www.edwardhopper.net/edward-hopper-paintings.jsp#prettyPhoto[paintings]/7/)

Figura N°3: Consultado el 29 de Octubre de 2016.

<http://nofilmschool.com/2016/04/cinematic-depression-lars-von-trier-melancholia>

Figura N°4: Consultado el 29 de Octubre de 2016.

<https://humbertgray.wordpress.com/2015/07/20/melancholia-earth-is-evil-no-one-will-miss-it/>

Figura N°5: Consultado el 25 de Noviembre de 2016.

<http://hyperallergic.com/233564/justine-a-prophet-blindness-and-vision-in-lars-von-triers-melancholia/>

Figura N°6: Consultado el 25 de Noviembre de 2016.

<http://www.spletnik.ru/kino/cinemanews/25297-melankholiya-larsa-fon-triera-treyler.html>

Figura N°7: Consultado el 25 de Noviembre de 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=ueAYUp4rHZI>

Figura N°8: Consultado el 30 de Octubre de 2016.

<http://www.mediaartnet.org/works/mnemosyne/images/5/>

Figura N°9: Consultado el 30 de Octubre de 2016.

<http://www.mediaartnet.org/works/mnemosyne/images/3/>

Figura N°10: Consultado el 30 de Octubre de 2016.

<http://www.catalogodiseno.com/2014/10/30/christian-boltanski-chile/>

Figura N°11: Consultado el 31 de Octubre de 2016.

https://en.wikipedia.org/wiki/Philip_IV_in_Brown_and_Silver consultado el 31 de Octubre de 2016.

Figura N°12: Fotografía personal

Figura N°13: Consultado el 25 de Octubre de 2016.

<http://www.margotvanderstraeten.com/wp-content/uploads/2009/05/Michaël-Borremans.pdf>

Figura N°14: Consultado el 25 de Octubre de 2016.

<https://thelast-magazine.com/michael-borremans-lush-paintings/>

Figura N°15: Consultado el 24 de Octubre de 2016.

<http://www.christianepooley.net/IMAGES-1>

Figura N°16: Consultado el 24 de Octubre de 2016.

<http://www.christianepooley.net/IMAGES-1>

Figura N°17: Consultado el 25 de Octubre de 2016.

<https://www.wikiart.org/en/peter-doig/100-years-ago-2001>

Figura N°18: Consultado el 25 de Octubre de 2016.

<https://www.wengcontemporary.com/shop/product/imaginary-boys>

Figura N°19: Consultado el 26 de Octubre de 2016.

<http://www.galeriaafa.com/?portfolio=viejas-ceremonias>

Figura N°20: Consultado el 26 de Octubre de 2016.

<http://www.galeriaafa.com/?portfolio=ignacio-gumucio>

Figura N°21: Consultado el 24 de Noviembre de 2016.

<http://www.benjaminbjorklund.com/paintings/3lw5c46ew4niad9e315a2bw6cve6ib>

Figura N°22: Consultado el 24 de Noviembre de 2016.

<http://www.benjaminbjorklund.com/paintings/62ydzelnvua682ea38zdgbbcfnuty>

Figura N°23: Consultado el 24 de Noviembre de 2016.

<http://www.benjaminbjorklund.com/watercolor/2015/7/2/20-x-40-cm>

Figura N°24: Fotografía personal

Figura N°25: Fotografía personal

Figura N°26: Fotografía personal

Figura N°27: Fotografía personal

Figura N°28: Fotografía personal

Figura N°29: Fotografía personal

Figura N°30: Fotografía personal

Figura N°31: Fotografía personal

Figura N°32: Fotografía personal

Figura N°33: Fotografía personal

Figura N°34: Fotografía personal

Figura N°35: Fotografía personal

Figura N°36: Fotografía personal