



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTE
ESCUELA DE ARTES VISUALES

LOS NIÑOS SILENTES

MARÍA CONSTANZA ROSMANICH KEMP

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

Profesor Guía Preparación Tesis: Nathalie Goffard Bascuñan
Profesor Guía Taller de Grado: Cristián Silva Soura
Profesor Guía Taller de Grado: Natasha Pons Majmut

Santiago, Chile

2014

« Nous avons tous un enfant mort en nous que nous transportons, qui est ce que nous étions et ce que nous ne sommes plus. »

Todos transportamos un niño muerto en nosotros, que es lo que somos y lo que dejamos de ser.

Christian Boltanski

Agradecimientos a:

Tomás Rosmanich

Javiera Epple

Nicolás Postiglione

Ivette Urrestarazu

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1. CAPÍTULO UNO: EL RETRATO Y LA FOTOGRAFÍA FAMILIAR.	
1.1 Breve historia del retrato.	3
1.2 La fotografía familiar actual.	10
1.3 La fotografía apropiada por el arte contemporáneo.	13
2. CAPÍTULO DOS: LOS PERSONAJES.	
2.1 La infancia y su representación pictórica.	17
2.2 La pose.	23
3. CAPÍTULO TRES: LA OBRA DESDE LA BIOGRAFÍA.	
3.1 La Autoficción.	25
3.2 La Materialidad.	31
CONCLUSIÓN	34
BIBLIOGRAFÍA	35

INTRODUCCIÓN

Durante un encuentro con el artista Cristián Boltanski, capturó mi atención en su discurso una frase: "Siempre debes crear a partir de lo que conoces". Mi proyecto nace de esta misma reflexión, que había comprendido anteriormente sin dimensionar la magnitud de la idea.

Se debe crear a partir de lo que se conoce. Si, por ejemplo, un escritor habla sobre sus aventuras en La Habana, sin jamás haber pisado la tierra de Fidel, no podrá explicarle al lector cómo se siente el calor de las cuatro de la tarde, o el sonido de un saxo al anochecer. Si este mismo lector, sin embargo, hablara sobre su tierra natal, podría rescatar lo propio del espacio y lograría crear un pacto con el lector, afirmando su historia en lo vivido, según lo que se conoce. Con el artista visual ocurre algo similar.

En mi caso, tras mucho tiempo de reflexión, logré encontrar una respuesta: lo más real que puedo plasmar en mi trabajo como artista, es mi verdad. Una obra que refleje mi propia historia que es también la historia de muchos, una pieza lo más sincera posible, a través de la cual el espectador pueda realmente encontrarse conmigo y consigo mismo. Mirar a los ojos de mi obra y verse reflejado. El hombre tiene la necesidad de encontrarse con la verdad, busca ver su propia verdad plasmada en una obra de tal manera de crear un vínculo, un lazo que una la historia del artista con la del espectador. La conexión se logra a través de lo vivido, de la verdad. Entonces, encontré un camino más firme sobre el cual trabajar mi proyecto y emprendí una retrospectiva hacia mi propia historia; mi verdad más cercana. Todo artista, a mi parecer, tiende a seguir este camino en algún punto de su trayectoria. Por mi parte comencé con el familiar, que incluye principalmente las fotografías y un personaje muy relevante en mi formación personal.

Al ir pasando etapas en la vida, a veces se tiende a volver a la fuente de recuerdos pasados, quizás de infancia, que te ayudan a resolver o a entender los pasos que sigues y el camino que se va formando en la vida adulta. En un principio me interesó la típica foto del álbum familiar, hasta que mi apetito por la complejidad que la compone comenzó a buscar parámetros más estrictos sobre estética, grados de solemnidad, etc. Por ende también, me interesé en ciertas épocas de elaboración y así seguí indagando, hasta llegar a otros álbumes más lejanos. Sentí una profunda atracción hacia la fotografía de principios del siglo pasado, partiendo por las más cercanas vinculadas a la historia de mi familia y continuando mi búsqueda hacia la tradición europea, la llegada de inmigrantes a tierras nuevas, hombres y mujeres sacados de contexto, importados y dejados a la deriva, empezando de cero en un lugar desconocido. A pesar de ser personajes extraños de tiempos antiguos, seguían manteniendo una verdad en la que encontré un parentesco. Fue así como comencé a apropiarme de sus verdades.

1. CAPÍTULO UNO: EL RETRATO Y LA FOTOGRAFÍA FAMILIAR.

1.1 Breve historia del retrato.

Es en Francia a mediados del siglo XVII que la burguesía se vuelve próspera bajo el reinado de Louis XVI. La clase en el poder era la nobleza, y el rostro más suntuoso era el del burgués que cambiaba la espada por el bastón. Dada esta noble condición, la expresión artística era de carácter realista y perfeccionista en la pintura. La clase social demostraba su ascenso a través de un retrato, lo que era considerado como una especie de acto simbólico para lograr consideración social. Entre más poder adquiría la aristocracia, más era la



Retrato de Louis XVI
por Joseph Duplessis

necesidad de hacerse valer. El pintor retratista se encargaba de esta noble tarea, bajo la exigencia del gusto burgués que buscaba la apariencia de “príncipe”, por lo cual se generaba la tendencia a falsear la imagen del rostro retratado para lograr una figura idealizada que pareciera de una belleza humana dominante y perfecta.

Dominique Ingres fue uno de los pintores franceses más conocidos que realizó retratos durante este periodo, entre sus numerosas obras se encuentran: La familia Rivière, Granet, La hermosa Celia y Napoleón entronizado.

La pintura flamenca, de la zona de Borgoñón, fue la cuna de los pintores mas destacados del Norte de Europa. Eran altamente valorados y se demandaba su presencia como pintores de corte por toda Europa, lo que amplió su influencia pictórica por todo el continente. Tuvieron una gran relación con la Corona de Castilla, España, creando el estilo hispano-flamenco. Estos pintores eran conocidos como “los primitivos flamencos”. Uno de los más destacados y célebres fue Jan van Eyck.



Retrato de Madame Rivière
por Dominique Ingres.



Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa
por Jan van Eyck.

Ser retratado, anteriormente era privilegio de ciertas clases sociales altas, para luego comenzar a extenderse entre los medios burgueses. Nace una moda de representarse a sí mismo, por lo que se comenzaron a generar nuevas maneras de retratar que estuvieran al alcance de clases sociales más bajas.

Una de las formas utilizadas por las clases ascendentes a la burguesía era la del retrato miniatura. Estos eran llevados en forma de dijes, polveras u otras, con el fin de tener al alcance el retrato propio o de un ser amado. Este objeto se podía obtener por precios módicos en comparación a retratos de mayor formato, por lo que se popularizó en gran medida pero durante un corto plazo. Ya que, la aparición de nuevas formas de retrato asegurarían su desaparición.



Otra forma de retratar que apareció de manera paralela a la anterior, fueron las *silhouettes*, que constituía recortar en papel de charol negro el perfil del individuo. No obstante, el denominador de esta técnica no proviene directamente de su inventor. Sino, fue el ministro de Finanzas, el señor de Silhouette, a quien se



atribuyó el título de este formato. Este señor, en cierto período, llevó a la bancarrota su país, debido a esto, todo lo que se refiriese a algo fantástico, falso o que sólo era la imagen de una sombra, era acuñado por el término *silhouette*. Así, se originó el término utilizado para esta forma abstracta de representación artística, que era practicado como un oficio habilidoso, y visto como atracción o entretenimiento en grandes fiestas.

A partir de las *silhouettes* nació una nueva técnica que era la mezcla de la silueta y el retrato; la que se llamó fisionotrazo. Su creador fue Gilles-Louis Chrétien, grabador quien creó este invento como solución a una forma más económica y fácil para retratar. Funcionaba a partir del principio del pantógrafo, que consiste de un sistema de paralelogramos de dos lápices; con el primero, se calcaba la imagen de la sombra que generaba la persona, y el segundo a su vez, entintado y a cierta medida de separación, seguía los movimientos del primero, reproduciendo el retrato a la escala que se estimara conveniente. Este oficio, que demoraba nada más que una sesión y que además era fácil de aprender, fue rápidamente adoptado por los demás retratistas de miniaturas y grabadores, quienes se estaban quedando sin trabajo.



Poco tiempo después de su invención, todo París estaba posando para los fisionotracistas, que copiaban el perfil con una exactitud matemática. Su práctica fue muy popular y bien remunerada en Francia. Este oficio fue incluso llevado como exposición al Salón de 1793, donde fueron expuestos cien retratos hechos por fisionotrazo. Llegó a ser una técnica de reproducción mecanizada por el hombre de carácter documental. Esta manera proporcionó retratos a gran parte de la nobleza alta y media, sin embargo, debido a su exclusividad, que aún era demasiado costosa para las clases ascendentes, no llegó a ser una adquisición capital. La democratización del retrato solo se conseguiría a través de la fotografía, la que, si bien no se logra gracias a la invención del fisionotrazo, bien se le podría considerar como sucesor de la idea.

“El hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, y ninguna máquina humana puede fijar la imagen divina.”¹

En 1824, Joseph Niépce inventó la fotografía. En un inicio, se buscaba fijar la imagen mediante la “camera obscura”, un instrumento óptico que consistía en una caja cerrada y un pequeño agujero por el que entraba una ínfima cantidad de luz que proyectaba sobre la pared contraria la imagen del exterior. En la siguiente imagen podemos ver la primera fotografía, reconocida y registrada como tal, que

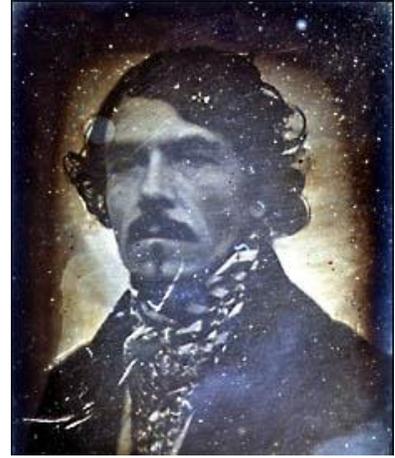


Punto de vista desde la ventana de Gras,
Joseph Niépce, 1826

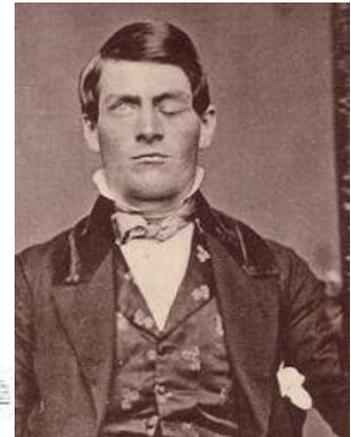
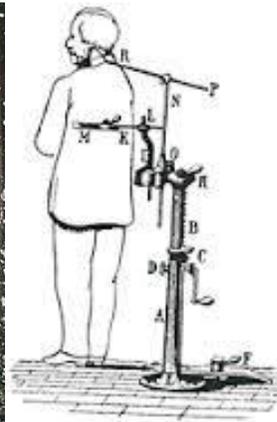
captura la vista del patio de Niepce. Inspirado en la litografía, técnica para realizar grabado en piedra, Niépce sustituyó la piedra por la plancha de metal, y el lápiz por la luz solar, obteniendo resultados decisivos, pero aun así muy primarios. Corresponde el mérito al pintor Daguerre, el perfeccionamiento del descubrimiento de Niépce, y el volverlo accesible a la

sociedad. El invento se llamó *daguerrotipo*.

¹ Walter Benjamin, Pequeña historia de la fotografía, 1931.



En su primer decenio de vida, la fotografía tendió a industrializarse. Esta nueva técnica se volvió un afán de lucro, ya que muchos buscaban retratarse de manera fiel a su semejanza. Poseer una fotografía era un lujo y, al mismo tiempo, una costosa y rara novedad, en parte, porque el procedimiento aún era tedioso y dificultoso. Se disponían de aparatos para que el retratado permaneciera totalmente quieto al momento de exponer (instancias de obturación que duraba alrededor de media hora). Durante este lapsus, el retratado debía intentar pestañear lo mínimo posible para que sus ojos se vieran abiertos en el retrato.



El retrato del rostro, se volvió una adquisición necesaria. A medida que el daguerrotipo fue haciéndose más popular en la sociedad, fueron al mismo tiempo incrementándose la cantidad de fotógrafos, logrando la masificación de esta técnica. En cualquier caso, la fotografía tenía la misma finalidad: inmortalizar mediante una imagen el retratado. Así, en cierto sentido, la imagen real de la

persona trascendía aún después de su muerte, y su rostro no sólo quedaba plasmado en la memoria de los cercanos, sino que por medio de este producto tangible, además lograba eternizarse para las generaciones posteriores. Avocándose así, a una misión de infinidad y, por ende, inmortalidad. Mediante su perfección en el registro, la fotografía terminó por reemplazar el propósito que antes cumplía la pintura en relación al retrato, pero a la vez, permitió la posibilidad de una expansión creativa en el campo de la pintura.



Retrato de Julio Verne,
por Gaspard-Félix Tournachon

En el año 1839, la fotografía pasa a ser de dominio público, casi al mismo tiempo en que surge una nueva clase social en Paris, el proletariado intelectual; la bohemia. Dentro de la que se encuentran muchos de los primeros fotógrafos reconocidos. Uno de los más importantes fotógrafos de esta época fue Gaspard-Félix Tournachon, conocido como Nadar. Este adquiere una cámara de segunda mano impulsado por la necesidad de generar ingresos, pero rápidamente se hace célebre y retrata a la gente más conocida de la bohemia parisina y a otros grandes personajes que acuden a su casa a posar. Esto explica cómo la fotografía comienza a adquirir su cualidad artística, donde la visión del fotógrafo podía acentuar características del retratado.

En 1925 aparece en los periódicos un nuevo tipo de cámara fotográfica llamada ERMANOX. Esta permitía realizar fotos en interiores sin flash y además era pequeña y ligera. A medida que el mecanismo iba evolucionando, la fotografía popular, que había llegado al alcance de todos, abrió espacio para fotógrafos amateur. El alemán Erich Salomon fue el primero que, gracias a la ayuda de esta cámara, exploró la tentativa de fotografiar a la gente sin darse cuenta. De esta manera las imágenes serían más vivas dada la carencia de pose. Esto le permitía

capturar las imágenes más novedosas sobre eventos políticos y sociales que estaban pasando en aquella época. Inventa el término de la “fotografía cándida”, que se refiere a la fotografía que es sacada de manera desapercibida, sin que los fotografiados se percaten. Dado este giro en el propósito de la fotografía, los resultados comenzaron a mostrar más variantes.



Marlene Dietrich phones her little daughter in Berlin from Hollywood Erich Salomon, Berlin, 1931
Reception at the Reich Chancellery Erich Salomon, Berlin, 1931

1.2 La fotografía familiar actual.

En el año 1888, la marca Kodak inventó una cámara que poseía un rollo que permitía hacer hasta 100 exposiciones, creada por George Eastman. Fue un modelo creado para aficionados. Una vez terminado el rollo, era mandado a revelar a la misma fabrica de las cámaras. Fue la primera firma que promovió las cámaras fotográficas al mercado de masas. Es aquí cuando nace el fenómeno del “álbum familiar”, dado que las cámaras fotográficas comienzan a ser una adquisición que podían poseer las familias, y que en su estricto rigor el ser fotógrafo no requería el apadrinamiento de la profesión. Cada familia utilizaba este mecanismo como almacenamiento de fotos que contenían momentos memorables u cotidianos, los que se buscaba preservar en el tiempo, casi de manera vanidosa. Los álbumes contenían principalmente imágenes de los miembros del núcleo familiar, quienes más tarde los utilizaban como recurso para revivir instantes valiosos.

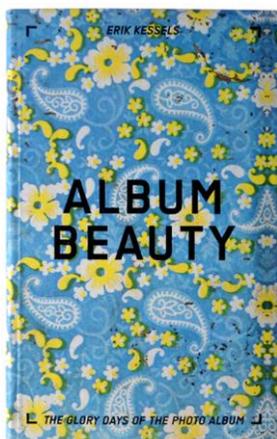


El álbum familiar comprende una selección de fotos ordenadas en forma de archivo. Estos archivos lograban inmortalizar la evolución de cada familia desde el punto de vista de quién tomaba la fotografía, que solía ser un adulto, miembro de la familia, comúnmente el jefe o jefa de hogar. Esto dio como resultado una puesta en escena de lo cotidiano, un fragmento de su micro mundo.

Casi cien años duró el pasatiempos de crear archivos referentes a la familia. En la actualidad, con la rápidamente ascendente aparición de la era digital, los álbumes familiares como objeto han sido reemplazados por la acumulación de fotos digitales, que residen en la red o en discos de almacenamiento, perdiendo así su materialidad.

En la exposición "Álbum Beauty", que realizó Erik Kessels y que se inauguró en Les Rencontres d'Artes 2013, vemos la intención de rescatar del pasado, de manera física, la vanidosa tradición del álbum familiar. Estas imágenes pertenecen a numerosas familias anónimas en las cuales se plasman conceptos como: el nacimiento, la muerte, la belleza, la sexualidad, el orgullo, la felicidad, la juventud, la competencia, la exploración, la complicidad y la amistad.

En algunas de las piezas particulares podemos observar que las páginas de los álbumes no se ven intervenidas; en cambio, se mantiene el pliego original y se exhibe como tal. Las imágenes se muestran pegoteadas, amarillentas, con varias fotografías sobrepuestas que conforman composiciones de carácter amateur sobre un soporte que realza la inevitable huella de la vejez. También encontramos dentro de estos archivos, fotos específicas que el artista decidió llevar a gran escala para conservar como objeto-obra por sí mismo.



(izquierda)
Libro "Album Beauty"
Erik Kessels, 2012

(inferior)
Exposición "Album Beauty"
Erik Kessels, 2012



...del registro de fotografías familiares para hablar de la realidad social en la que viven, mostrando su intimidad y en ocasiones exponiendo imágenes que eran

temas de miradas prejuiciosas. Al sacar a la luz estas fotografías, se logra un resultado impactante, donde el espectador puede llegar a asimilar frecuentemente con su propia historia. Este tipo de mirada fotográfica rompe con los esquemas que se presentaban en los álbumes familiares tradicionales, para exponer temas como la violencia familiar, drogas, prostitución, homosexualidad, etc. Dependiendo de la realidad que el artista deba afrontar. Las obras autorreferenciales adquieren entonces nuevos matices y significados. Algunos de los artistas que trabajaron la fotografía de esta manera fueron Nan Goldin y Richard Billingham.



Ray's a laugh
Richard Billingham, 1996



Nan after being battered
Nan Goldin, 1984

1.3 La fotografía apropiada por el arte contemporáneo.

Los dadaístas solían utilizar la fotografía para hacer collages, mezclándolas con pedazos de dibujos con el propósito de atacar al arte convencional, a través del cambio de contexto de ambas áreas. Por otro lado, existe el fotomontaje, que guardaba otro significado. Su inventor fue John Heartfield y con esta técnica tenía como propósito rebajar la imagen de la clase social alta o del poder, a través de una ironía mordaz que se formaba al yuxtaponer imágenes preseleccionadas que formaban un nuevo lenguaje visual al dejar expuestos los defectos de cada personaje.



Adolf the Superman
John Heartfield, 1932

Más adelante, surgen artistas que se esmeran en reconstruir momentos de su propia historia a través de imágenes u objetos que aluden a recuerdos del pasado. Cristián Boltanski, artista judío-francés, recurre al archivo de la memoria a través de obras hechas con materiales frágiles, tales como ropa, objetos personales y cotidianos, etc. Tocando temas como la muerte, la identidad y la memoria. Al principio, utilizó fotografías propias para reconstruir su pasado, y luego, a mediados de los 80, comenzó a usar fotografías

anónimas que vinculaba con su propia historia. Esto refleja en cierta medida el procedimiento que prima en un principio dentro de mi obra, que es el empleo de fotografías de diversas fuentes, de carácter desconocido, encontradas para moldearlas de tal manera que aludan a la historia propia. Lo que me interesa de Boltanski, es cómo logra traducir de manera objetual su propia biografía a través de una suerte de lucha contra la amnesia de la memoria en la que siempre van a prevalecer extractos de imágenes y sentimientos que se van borrando, contados como historias.



Autel Lycée Chases
Cristián Boltanski, 1989

Por otro lado, el pintor alemán Gerhard Richter, paralelamente a la evolución de su carrera, ha trabajado durante toda su vida en una obra a la que llamó *Atlas*, la que desde sus inicios está en un constante crecimiento. Esta pieza consta de una increíble y numerosa cantidad de fotografías que el artista ha recolectado y encontrado con el paso de los años, estas contienen diversas temáticas, las cuales tenían como objetivo ser parte de una gran composición. En un comienzo, el artista tenía esta gran cantidad de material, al que decide dar forma y orden para crear los que fueron los primeros paneles del Atlas.



(Izquierda y derecha)
Atlas
Gerhard Richter, 1970

La fotografía, por lógica, ha sufrido cambios y transformaciones desde sus inicios hasta la actualidad. Vemos este oficio como una técnica sobreexplotada, producto de la facilidad con que podemos acceder a tomar una fotografía. En la actualidad, se puede ser fotógrafo tanto en el área profesional, como amateur o como simple pasatiempo, por lo que, inevitablemente, pasa a perder su valor tanto objetual como ritual.

“...Ya no hace falta mirar, la cámara ve por vosotros...”²

² Gisele Freund, *La fotografía como documento social*, 2011.

En la vida contemporánea existen pocas disciplinas que no usen la fotografía de uno u otro modo. Se ha vuelto indispensable para la sociedad, tanto como para la industria y la ciencia, como para el arte. Es el punto de impulso de los medios de comunicación masivos y se desarrolla diariamente a través de la prensa, periódicos, sitios web y revistas.

Una de las características de la fotografía es que forma parte de la vida cotidiana, por lo tanto recibe igual aceptación de parte de todas las clases sociales. Por lo tanto, es un medio de expresión típico de una sociedad que se establece mediante conocimientos de la tecnología. Se ha vuelto un instrumento de primer orden que constituye una herramienta de carácter documental que refleja de manera imparcial y fiel la realidad. Está absolutamente gobernada por quien mire a través del lente, teniendo este la posibilidad de deformar o dar orden y priorizar en la imagen el contexto social que se quiera retratar, siendo capaz de expresar deseos y necesidades. Sin embargo, en la sociedad actual, se muestra un nuevo fenómeno que se ha generado y expresa un deseo de las masas por exteriorizar los sentimientos y las experiencias propias. Es por esto que la cantidad de fotógrafos aficionados va en incremento.



24 HRS of Photos
Erik Kessels, 2014

El coleccionista y fotógrafo holandés Erik Kessels, previamente mencionado, realizó una instalación llamada “24 HRS of Photos”, en donde el artista junta todas las fotografías que son subidas a la página y red social –Flickr.com– durante un día. El resultado de esto fueron 950.000 fotografías, las cuales luego son dispuestas en desorden en el piso de una sala de exposición componiendo una avalancha de fotos por la cual se puede incluso caminar. Las imágenes que contienen estas fotografías son de temática mundial aleatoria. La muestra habla por sí sola al evidenciar la cantidad de fotos desechables que son tomadas día a día.

En conclusión, si analizamos la evolución de la fotografía, podemos apreciar que tanto su exclusividad como su valor sentimental se pierde con el crecimiento de la tecnología y la masificación de la fotografía digital. En esta desventura se afirma mi propuesta artística, mediante la cual opto por rescatar algunos de los valores primordiales que le dan a la fotografía la emblemática característica de objetopreciado. Con esto, me refiero a la fotografía como un objeto de valor, donde se reflejan diversas características preconcebidas, sea una pose particular o simplemente la vestimenta de los retratados que otorgan al producto fotográfico una solemnidad y el carácter de objeto único. La costosa operación de fotografiar, que ha perdido su laboriosidad mediante la facilidad que nos permite la tecnología, en cierta medida ha dejado de lado el ritual que antes significaba retratar e inmortalizar un rostro o un momento.

2. CAPÍTULO DOS: LOS PERSONAJES.

2.1 La Infancia y su representación pictórica

El personaje del niño o infante se ve implícitamente presente dentro de todo mi trabajo. Esto se debe a que gran parte de las temáticas presentes en mis obras nacen desde episodios de mi propia infancia, que se relatan de manera autobiográfica mediante una conversión de mi memoria a lo objetual o pictórico. Me interesa cómo la imagen del niño se comporta como personaje principal, su postura y la manera en que se desenvuelve entre los otros elementos presentes. Esta condición se muestra en mi obra, sensorialmente, sin caer hacia el lado naif, sino como un quiebre inquietante entre el niño y el adulto, representado a través de un texto en forma de orden (de parte del adulto), el que condiciona al niño y, a la vez, lo aleja y coloca en un espacio fantasmagórico, mudo y sombrío.



No salgas de noche que me da miedo
30x50cms.
Acuarela sobre cartón, 2014



Hijita querida, ¿Hijita comiste?
30x50cms.
Acuarela sobre cartón, 2014

Loretta Lux, artista Alemana, combina fotografía, pintura y técnicas digitales para ofrecer la visión de inquietantes niños, que permanecen “capturados” en el tiempo. Para lograr su obra, utiliza registros fotográficos de niños actuales y al mismo tiempo de fotografías antiguas, que luego son retocadas y reintegradas a una imagen del presente a través de un software de edición digital (Por ej: Photoshop). Su proceso en cierto sentido es



The rose garden
Loretta Lux, 2001

semejante al mío, viéndolo desde el lado de archivo, pero se desenvuelve de una manera plástica diferente, además de conformar en su finalidad otra búsqueda.

En la historia, la representación de la infancia como imagen gráfica varía según la época en la que nos fijemos. Desde las pinturas rupestres, los elementos comúnmente dibujados eran los animales que cazaban, los cazadores y hombres realizando diferentes actividades, etc. Pero en el caso de los niños, la mayor representación de su existencia en este periodo fueron unas pequeñas manos rojas que se encontraron en Ecuador.

En sus inicios, el hombre no valorizaba tanto a su cría mucho más allá de su instinto animal.

En el período Greco–Romano, los niños no conformaban parte alguna que fuese importante en el rol de la Polis. Estos eran vistos como pequeños humanos débiles, que debían primero sobrevivir para pasar a contar como persona viviente e importante. La muerte prematura, ya sea por descuido o enfermedad, era algo recurrente y normal. Por lo tanto, el niño podía ser reemplazado. Es debido a esto la causa de las familias numerosas. Aquel modo de pensar nos hace entender el porqué en aquella época no existían representaciones de niños en el arte, salvo la de la mitología del Sático, que habla de un personaje mitad cabra y mitad humano con actitudes infantiles que aluden a un niño pero con las intenciones pervertidas y pícaras de un adulto. Además de esto, el arte griego da cabida a motivos idílicos

sobre la Infancia que luego encamina a la aparición de representaciones en el arte Egipcio, que eran más que nada, de motivos místicos–religiosos.

En el arte Egipcio podemos ver casi siempre la trascendencia a la muerte y los procedimientos mortuorios como algo religioso, pero además de esta temática, se podían observar otras observaciones en sus pinturas, tales como las escenas cotidianas o domésticas, como cosechar o trabajar. Dentro de toda esta temática nos encontramos con la figura del niño como la de un hombre miniatura, que se encuentra casi siempre desnudo y realizando alguna acción menos importante. A pesar de que en este período ya se comienza a seguir más la pista de la presencia de la infancia, esta constituía una etapa de transición sin realidad propia.

El niño de la Edad Media era comprendido desde el punto de vista crítico y reformatorio de la iglesia como un pecador innato desde su nacimiento y la misión de los adultos sobre estos consistía en corregirlos durante su periodo de crecimiento para así llegar a convertirlos en personas que optaran por el bien y se alejasen del mal. La Iglesia fue un factor importante para la concepción de la niñez en esta época, tanto en aspectos negativos como positivos. La educación estaba sujeta a la religión católica y ejercida por monjes. Se pensaba que no había necesidad de amar al niño para su buen desarrollo.

"Sólo el tiempo puede curar de la niñez, y de sus imperfecciones".³

La tradición judeo-cristiana gira en torno al concepto de "pecado original" que adopta la idea del niño como ser perverso y corrupto que debe ser socializado y redimido mediante la disciplina y el castigo.

*"No hay peor estado, más vil y abyecto,
después del de la muerte, que la infancia".⁴*

³ Tommaso D'Aquino, siglo XIV.

⁴ Abad Bérulle, siglo XVII.

A finales de la Edad media se producen algunos cambios, surge la imagen de niño ángel que conforma parte de la iconografía cristiana, y más importante aún, la imagen del niño Jesús, que trasciende a la figuración de lo infante a lo largo del mundo del arte. Con el tiempo estas figuras religiosas irán tomando una sensación más amorosa a partir del contexto de la Santa Infancia de Jesús, y se verán representaciones más de piel, donde el niño de pecho establece relación con su madre, la virgen Maria.

“Dejad que los niños vengan a mí, porque de ellos es el reino de los cielos”.⁵

A partir del siglo XVI la representación del niño, que aún guarda problemas proporcionales, se ve como un acompañante del adulto y constituyen a personajes secundarios de relleno. También surgen los retratos de familia con niños.



Antes del siglo XVII, los niños fueron representados en el Arte como homúnculo, ósea, adultos en miniaturas, sin respetar las proporciones infantiles como la de la cabeza mas grande que el cuerpo, entre otros. Básicamente solo cambiaba la estatura. Sin embargo, durante esa misma época surge avances en los cuales se ven pinturas de niños como personajes principales en el eje central y, además, solos. Curiosamente, llama la atención que sean puramente varones los que contaban con aquella suerte de ser pintados. Paralelo a esto, se empieza a hacer común que los reyes se retratasen junto a sus reales descendientes. El primero en guardar las relaciones entre el cuerpo de un adulto y el del niño fue Leonardo Da Vinci.

“La naturaleza forma el lugar de tamaño apropiado para habitación del entendimiento antes de formar el lugar para los elementos vitales”.⁶

Estudios Infantiles
Leonardo da Vinci, 1510



⁵ Mateo, XIX, v.14

⁶ Leonardo da Vinci, Cuaderno de notas, siglo XVI.

A mediados del siglo XVII, Diego Velázquez pinta su famoso cuadro “Las Meninas”, donde se ven retratados a niños de la realeza y, en el centro, la Infanta Margarita, dándole el protagonismo a pesar de ser niña. Como dato aproximado se puede decir que la apreciación de la infancia como etapa relevante del desarrollo de la persona, fue a partir del siglo XVIII en Europa. Caso distinto al de las zonas rurales, donde esto se retrasó hasta el siglo XIX, debido a la tasa de mortalidad de los infantes, donde persistía la creencia de procrear la mayor cantidad posible de niños, para que sea mayor la probabilidad de que lleguen a la adultez. La esclavitud de menores es entonces casi erradicada, o por lo menos mal vista, la iglesia decreta que no podrían ser vendidos los menores de 7 años y que tampoco serían forzados a trabajar. A partir de este siglo se hace conciencia de una infancia más real, en la que los adultos los toman más en consideración. Los niños eran representados proporcionalmente en escenas tanto importantes como cotidianas, incluso convirtiéndose a veces en el centro de la composición. El uso del retrato familiar se convirtió en una costumbre obligatoria y honrosa dentro de la alta sociedad. La figura del niño ya adoptaba las proporciones reales que le correspondía y su integración social avanza a la par de este procedimiento.



Niños inflando una vejiga
Francisco de Goya, 1778

Con las primeras fotografías aparece la figura del “tutti” que surge en Italia, la cual corresponde a la representación del típico niño desnudo y sonriente gozando de su mas tierna infancia que luego continuara apareciendo en álbumes familiares.

La vida familiar comenzó a conformar un vínculo mas apegado y regido por nuevos valores enfocados hacia la familia como clan, además un creciente afecto que aparece como resultado debido al aumento de la presencia parental en el hogar, debido al efecto que causó la revolución industrial. Así, se da paso a la importancia de la etapa infantil como se conoce hoy en día.



2.2 La pose

*"La pose es la que fundamenta la naturaleza de la foto"*⁷

Según la RAE, la palabra 'pose' se define como: "Posición o postura inmóvil o poco natural"; "Comportamiento, actitud o modo de expresarse estudiado o fingido".

El acto de posar en sí exige al individuo la adopción de una postura corporal no habitual dentro de sus movimientos naturales, lo que lo lleva a guiar su cuerpo por la elección de la pose, como demostración de nobleza, educación u otros. Este actuar determinaba también en muchos casos la importancia de los personajes dentro de la fotografía, ya sean los más nobles en posiciones solemnes y erguidas, representando personajes principales dispuestos de manera central en la composición. Por otro lado, está la disposición de orden en las familias, donde los padres se ubicaban atrás y los niños de mayor a menor delante de estos, también se podían organizar los padres sentados y los niños alineados de pie, etc.



El retratado posa con una intención: causar una impresión en el espectador que se verá determinada tanto por la pose es en sí, como por otros elementos que se conjugan en la fotografía. Sea o no una pose que muestre respeto o aluda a cierta clase social, siempre estará pensada en función de la impresión que se quiere generar al espectador.

⁷ Roland Barthes, La cámara lúcida, 1980.

Dentro de esta intención aspiracional de generar una impresión a través del retrato, quienes se mantienen al margen son los niños, ya que no sienten la necesidad de aparentar. En las fotografías, los menores eran forzados a mantenerse quietos, en poses incómodas y con vestimentas impuestas por los padres para la ocasión.



El procedimiento era tedioso para los niños, debido a las razones antes mencionadas. Mientras más engorrosa y demorosa era la fotografía, más incómodas eran las expresiones de los niños retratados.

Casi siempre el resultado fotográfico obtenido al retratar a un niño, era el de la presencia de movimiento en la foto. Un ejemplo común es el de los ojos borrosos por la larga exposición y las veces que este no se aguantó pestañear. Estas pequeñas fallas eran retocadas encima con lápiz o pintura que aplicaba el fotógrafo para hacer parecer los ojos abiertos y una figura más estática.

3. CAPÍTULO TRES: LA OBRA DESDE LA BIOGRAFÍA.

3.1 La Autoficción

La autoficción es un término que se utiliza para referirse a la alianza entre la autobiografía y la ficción. Dentro de sus características, el narrador, el protagonista y el autor se identifican como un mismo individuo. Desde el campo de la literatura se entiende como un pacto entre lo novelesco y lo autobiográfico para lograr un relato de naturaleza ficticia en el sentido de que no se conoce bien su origen, lo que pone a prueba al lector.

Visto desde el arte, este método se relaciona con la identidad del artista, puesta como pieza elemental que se mueve a veces de manera mas o menos oculta dentro de su obra. Este proceso comienza cuando la identidad del artista se ve en crisis y a continuación se desata una especie de búsqueda de identidad o del "yo", una búsqueda de la verdad sumida por un caos interior. La herramienta común para poder encontrarle un sentido representativo, es la de la apropiación, la que se entiende como el proceso de adueñarse de situaciones o imágenes que no siempre le corresponden biográficamente al artista, pero sin embargo, al apropiárselas las hace suyas, para poder así traducir de una manera menos directa sus propias experiencias

Una obra conocida que refleja esta búsqueda es *Untitled Film Stills 3*, de Cindy Sherman, obra en la que la artista se va apropiando de diferentes poses tomadas de películas para tratar temas sobre los roles de la mujer en el cine, los clichés generados a partir de ellos y cómo éstos han afectado –o afectan– tanto a la identidad femenina en particular como en general.



Untitled Film Still #21
Cindy Sherman, 1978



Untitled Film Still #10
Cindy Sherman, 1978

Siendo así, en el arte, la autoficción comprende también un relato, el que puede ser tanto una representación de una acción obvia, como una frase acotada o bien extensa, pero nunca llegando al extremo de lo novelístico.

Henry Darger, con su obra de vida “La Historia de las Vivians”, la cual comprende acuarelas, manuscritos y composiciones musicales, es un buen ejemplo para referirse a la autoficción en el campo de la traducción pictórica.



Ilustración, *The Vivian Girls*
Henry Darger, 1950–1970

La obra de Darger está implícitamente relacionada con su propia historia, dentro de la que se funden episodios reales con historias ficticias, que narraba en una suerte de comics, donde sus personajes principales "las Vivians", lograban vivir las experiencias del artista de una manera más fantástica, darle un giro a los eventos o incluso lograr venganzas a las injusticias que lo marcaron toda su vida.

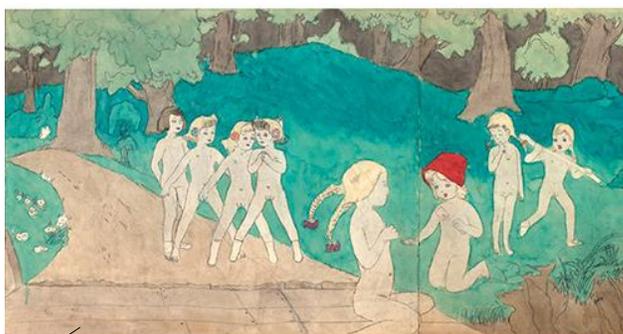
La biografía de Darger comienza de una manera trágica en Chicago a la edad de cuatro años, cuando su madre muere al dar a luz a su hermana que sería dada en adopción instantáneamente. Es por esto, que a lo largo de toda su vida el artista no fue capaz de mantener ningún tipo de relación con una mujer, ya que la idea de acoplarse con su propia hermana, que nunca conocería, le acechaba. Luego, unos años más tarde, su padre siendo ya muy anciano lo internó en un orfanato católico, pues no podía hacerse cargo de él. Nunca más lo volvió a ver. Fue en el orfanato donde un doctor declaró que Darger tenía el corazón puesto en el sitio equivocado, y dado esta condición fue llevado a un hospital psiquiátrico. Tras repetidos intentos de fuga, logró por fin escapar a la edad de los dieciséis años y volvió a Chicago.

Solo en el mundo, decidió pasar desapercibido y su vida se basó en dedicarse a la limpieza de lugares públicos, ir a misa y trabajar secretamente en su obra la que al final se transformaría en su vida. Con pocas amistades y viviendo

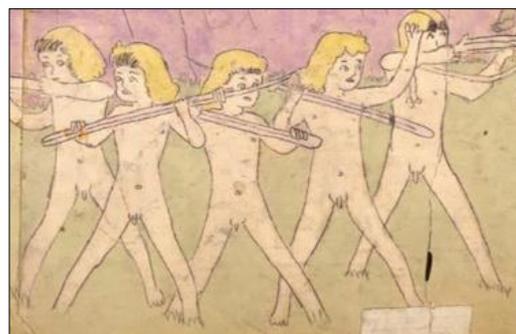
como ermitaño, pasaba mucho tiempo encerrado desarrollando su obra maestra con completa devoción, como si se tratara de una realidad paralela. Incluso algunos vecinos lo escucharon, más de una vez, hablar solo y hasta pensaban que tenía deficiencia mental o una especie de autismo. Todo el dinero que ganaba lo invertía en su creación. Nunca nadie conoció su obra mientras vivía, fue solo después de haber muerto cuando una pareja de arrendatarios tuvo que desalojar su pequeña habitación y se encontraron con ella.

Henry Darger, sin ningún estudio relativo a las artes o a la Ilustración, pasa a ser uno de los referentes más importantes del Art Brut o arte marginal. Dentro de lo que narra su obra, vemos estos personajes llamados "Las Vivians", siete niñas protagonistas, que juntas vivían una suerte de guerra contra los adultos, en la que luchaban por la libertad y la justicia de los niños esclavos.

Esto se vincula a los pesares que vivió el propio Darger siendo niño y la mirada de injusticia con que veía la situación desfavorecida en la que los adultos decidían su destino. Luego vemos en las ilustraciones a las niñas con genitales masculinos, debido a que Darger nunca conoció bien el cuerpo desnudo de una mujer.



masculinos, debido a que Darger nunca conoció bien el cuerpo desnudo de una mujer.



La mezcla entre su historia y las aventuras ilustradas en "Las Vivians" consumieron toda una vida de ejecución y

conforman una autoficción relacionada con la presente búsqueda



(Superior a la izquierda)
Ilustración, *The Vivian Girls*
Henry Darger, 1950-1970

(Inferior a la izquierda)
Ilustración, *The Vivian Girls*
Henry Darger, 1950-1970

del yo. El artista buscaba plasmar en su obra la mixtura entre su biografía y su necesidad de justicia.

La autoficción se vincula a mi obra al utilizar referentes a partir de imágenes apropiadas, que no tienen relación con mi propia biografía, pero que conforman parte de mi historia, porque me relaciono con ellas en un sentido sensorial. Fotografías que no tienen necesariamente que ver con mi vida, pero que logro sentir las como propias. El poder que tiene este amplio archivo, es que poseen un lenguaje universal.

Mi búsqueda se inclina hacia los retratos de niños europeos en los años 30, representados a través de una paleta de colores desteñidos, suaves y efímeros que los hacen ver desconocidos y fantasmagóricos, quitándole su temporalidad. Este interés se debe en parte a mi admiración por el concepto original de la fotografía como evento y ritual, que en esa época aún mantenía la laboriosidad en su oficio, lo que dejaba un producto muy distinto a las fotografías que se ven hoy en día. Me inquieta la imagen de estos niños retratados, que con el paso de los años han perdido su identidad.

“Uno muere dos veces, primero, cuando muere físicamente, y segundo, cuando nadie te reconoce en las fotografías.”⁸

Entonces, la pura visión fotográfica que nos queda, desamparada y carente de historia, pasa a ser patrimonio de todos y de nadie. Es así, que me apropio de estas imágenes, sacándolas de su contexto original, logrando dirigir las hacia un espacio atemporal con un sentido referente a mi autobiografía. Manifestando con esto una obra de perfil autoficticio.

⁸ Cristián Boltanski, Entrevista por María Elena Ramos, 1998.

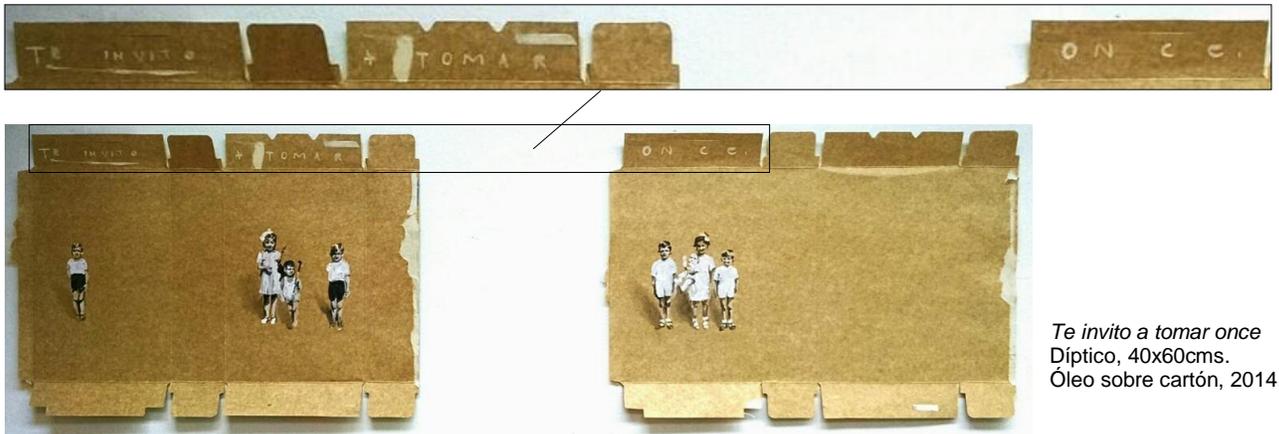


Los niños llamados a tomar once (Extracto)
25x70cms.
Óleo y acuarela sobre trupán, 2014.

Las frases que en algunas ocasiones están presentes en mis obras, se originan de un lenguaje coloquial propio de la región de Los Lagos, y tienen un aspecto de jerga que logra conectar con el espectador. Son claves culturales en las que el receptor puede ver reflejada su propia experiencia, ya sea a través del texto o la imagen pictórica.

Al combinar la fuente de imágenes aleatorias con los textos biográficos se produce la acción de ficción, ya que el espectador no tiene la seguridad de que lo narrado sea proveniente de la fiel realidad del artista.

Un ejemplo de esto es la obra llamada "Te invito a tomar once". Esta expresión utilizada en la X región, hoy es entendida y empleada comúnmente, pero podría ser confusa para un extranjero.



Te invito a tomar once
Díptico, 40x60cms.
Óleo sobre cartón, 2014.

Las frases presentes en mis obras, en su totalidad, vienen de mi abuela materna, llamada Ivette Urrestarazu. Inmigrante vasca-francesa, criada desde su niñez en el sur de Chile, fue educada de manera conservadora y católica, con un temor constante hacia la opinión ajena, cuidando siempre su imagen y

comportamiento. Aprendió la jerga campestre, que con el tiempo fue interiorizando hasta hacerla propia. Vive hasta hoy en el campo y mantiene una conexión con la actualidad mermada por la televisión, la que le genera aprehensiones y temores exaltados producto de su lejanía con estas realidades. Temores que aumentaron tras la partida de sus hijos a la ciudad. En un ánimo de proteger, mi abuela aspiró a condicionarme, igual como condicionó a mi madre, y tal como la condicionaron a ella, con un tinte retrógrado y a ratos machista. Si bien, mi crecimiento en la ciudad, a diferencia de su propia historia, me ha dado perspectiva moderna y globalizada, aún causa gran impresión en mí sus palabras e intenciones, que chocan constantemente contra mi voluntad. Procedí entonces a registrarlas, con la intención de guardarlas como archivo y a continuación poder utilizarlas dentro de mi obra.

Algunas de las frases:

- Hijita querida, hijita, ¿Comiste?
- Hijita, mejor pasar desapercibida para que la gente no se fije en ti.
- Te voy a aburrir, pero es que yo quiero verte gordita.
- Tienes que atender a tu hombre para que te quiera.
- No salgas de noche que me da miedo.



Retrato fotográfico
de Ivette Urrestarazu
2008

3.2 La Materialidad

El primer procedimiento fue de traducir la imagen del referente al papel. Entonces me di cuenta de que la forma en que yo trataba la imagen quizás no era realista y exacta, lo cual tampoco quería lograr, sino que de esta manera yo podía capturar, por así decirlo “el alma de la imagen” y procedía a destacar o suprimir elementos, logrando así la creación de una visión propia (hablando de forma muy sentimental) sobre lo representado.

El referente es el archivo fotográfico sacado de diversas fuentes que va siendo recolectando, pero que datan de un denominar en común que vendría siendo la época en la cual fueron tomadas. Esto, sumado a las frases que conforman parte de mi biografía logran el efecto de autoficción que quiero proporcionar para narrar una suerte de historia (propia) sin hacerlo de una manera tan directa, para así generar espacio entre el espectador y su imaginario que produce su propio vínculo con la obra. Es así como esta propuesta conjuga diferentes elementos, la fotografía, imágenes que me hacen sentido, mezclado con frases autobiográficas que van conjugando y camuflando lo propio con lo ajeno.

Para lograr mejor la traducción de esto hacia lo objetual, utilizo como materialidad pictórica la técnica de la acuarela. Esta le proporciona a mi obra una atmósfera pictórica efímera, dada a su condición acuosa. Los personajes son reproducidos desde el archivo fotográfico de una manera a veces poco nítida o exacta, con una paleta de colores tenues que juega con una escala de negros, grises y blancos, los que les proporciona una condición fantasmagórica. Refiriéndose a la vez a la condición borrosa, particulares de la imágenes de la memoria (uno no tiene recuerdos nítidos).

El soporte que utilizo es el cartón, sin hacer referencias al reciclaje, sino más bien a la materialidad visto como elemento simbólico. Donald Woods Winnicott, 1896 – 1971, fue un célebre pediatra y psicoanalista inglés, quien descubre que ciertos objetos transicionales son factores substitutivos, que en un principio reemplazan de una manera metafórica a la madre para así lograr

paulatinamente la independencia de un niño entre dos y seis años. Un ejemplo de estos objetos son los juguetes, entre ellos, la caja de cartón que genera el juego simbólico, que se caracteriza por usarla como medio de imitación. La caja pasa a convertirse en un camión, una casa, etc. Imitando así los roles de la vida real. Winnicott le da un carácter de símbolo a la caja de cartón respecto a la infancia, ya que el uso de esta como juego trasciende en los años con el mismo propósito que surge de forma innata en la niñez.

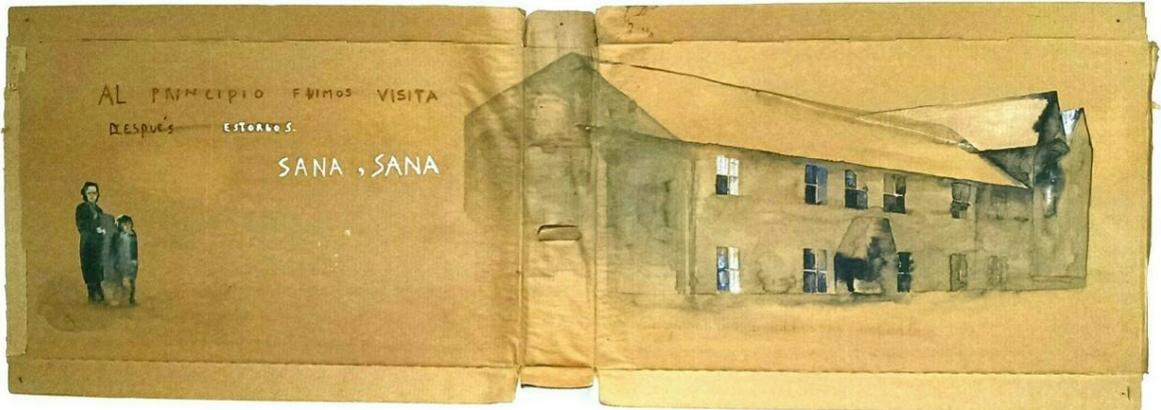
La caja, como soporte, alude a la infancia. Pero este varía según las necesidades temáticas que constituyan el relato dentro de mi trabajo. Por ejemplo, en el cuadro “Estos fueron los niños y los vistieron de blanco” tenemos una acuarela hecha sobre un papel fabriano común y corriente que tiene la cualidad de estar adornado por un marco dorado de estilo rococó. Esta característica es elemental para realzar la condición de ganadores que se narra dentro de la misma obra.



Estos fueron los niños y los vistieron de blanco
50x70cms.
Acuarela sobre papel, 2014.

La materialidad se acomoda al uso que requiera darle, según el contexto, dependiendo de la narrativa. Las frases elegidas a veces suelen ser reemplazadas por objetos como tales, que también sigan como referencia, la ficción que voy abarcando. Estos objetos suelen ser de carácter simbólico, algunos de estos suelen ser: dientes, bolsas antiguas de maní, tarros de leche, etc. Todos, de alguna

manera, vinculados con mi infancia. El objeto material se pone al servicio de estas sensaciones. Mi propuesta se basa en una historia que se narra a través de un carácter pictórico ficticio que es construida a partir de relatos, memorias o historias en forma de objetos o frases acotadas que involucran a mi biografía. Unidos, estos elementos que la constituyen, entregan un mapa que ayuda al espectador a conectarse con la obra.



Sana, sana
100x230cms.
Acuarela y lápiz sobre cartón, 2014.



Hermanas
30x30cms.
Acuarela sobre papel fotográfico, 2014.

CONCLUSIÓN

La síntesis en si, vendría siendo lo que se entiende a través de los elementos ya mencionados, como la fotografía que evoca el pasado sumada a los elementos biográficos que conforman una historia de carácter ficticio y que desembocan en una materialidad que logra traducir esta unión de conceptos. Y se es capaz de construir un relato hoy nuevo con la carga de la dimensión de lo de todos y lo de nadie, porque la gran diferencia entre una foto que se tomó en el momento y lo que yo hago como relato, es que estoy en el presente, poniéndole una carga a una foto del pasado, apropiándome para reivindicarla con un nuevo sentido en el presente. De alguna manera, se juega con una máquina del tiempo, en el sentido de que la fotografía antes tomada se validaba universalmente por el tiempo, que hace que se olviden muchos de sus aspectos históricos y de contexto, para finalmente lograr su desaparición. Revivo matices y colores del pasado con técnicas contemporáneas que pueden evidenciar como efecto la carga del paso del tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

-
- Barthes, Roland. (1992) . La Cámara Lúcida. 2ª ed. España. Paidós Ibérica
- Enesco, Ileana. (2001). El concepto de infancia a lo largo de la historia. Facultad de Psicología. Universidad Complutense de Madrid. Buenos Aires. Grupo editorial Lumen. Fecha de consulta: 27/12/15 desde:
http://pendientedemigracion.ucm.es/info/psicoevo/Profes/IleanaEnesco/Desarrollo/La_infancia_en_la_historia.pdf
- Freund, Gisele. (1976). La fotografía como documento social. España. Gustavo Gili.
- Guasch, Anna María. (1953). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. 5ª ed. Barcelona. Revista d'art
- Pardo, Rebeca. (2012). El otro yo de la auto ficción al turismo identitario en el arte contemporáneo. España. Revista Sans Soleil
- Pardo, Rebeca. (2013). La familia en el arte y la antropología del parentesco . España. Revista Sans Soleil
- Ramírez Alvarado Sevilla, María del Mar. (2005). La imagen de la infancia: aspectos iconográficos. España. Revista Comunicar
- Walter, Benjamin. (1931). Pequeña historia de la fotografía. Madrid. Casimiro libros
- Zambudio, María Estefanía. 2009. Una mirada hacia el desarrollo temprano del niño (tesina de grado). Mendoza, Universidad del Aconcagua. Facultad de Psicología. Fecha de consulta: 27/12/15 desde:
<http://bibliotecadigital.uda.edu.ar/53>