UNIVERSIDAD FINIS TERRAE

FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE ARTES VISUALES

OLVIDAR TODO, RECORDAR TODO: EXPLORACIÓN PICTÓRICA EN LOS ÁLBUMES FAMILIARES.

FERNANDA CONSTANZA VELÁSQUEZ CÁCERES

Ensayo crítico presentado a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae para optar al grado de Licenciada en Artes Visuales, Mención Pintura.

Profesor Guía Taller de Grado: Raimundo Edwards Alonso

Profesora Guía Ensayo Crítico: Amanda Salas Rossetti

Santiago, Chile

Diciembre, 2025

AGRADECIMIENTOS

Gracias

A mis papás por siempre creer en mí, entregarme miles de posibilidades para cumplir mis metas y siempre empujarme hacia adelante. Por darme el apoyo para cumplir todos mis proyectos, por alegrarse de mis logros, por los buenos cafés con mi papá y a mi mamá por recibirme con mi comida favorita después de estar trabajando el día completo en la u. Gracias por siempre estar sacando fotos, después de años siguen siendo importantes para mí.

A Lana y Lía por recibirme cada día con su colita después de estar todo el día en la u y por acompañarme cada vez que pinté con las telas estiradas en el suelo hasta las 3 de la mañana.

A Martín por ser un hermano increíble, por simplemente hacerme reír, aunque a veces hayamos peleado, al final siempre me terminas subiendo el ánimo bailando en la cocina.

A Julieta por traer paz, motivación y felicidad a mi vida, por acompañarme, escucharme, entenderme, ayudarme y celebrar cada logro conmigo. Por las veces que me subiste el ánimo después de una mala entrega, por todas las mandarinas y flippys compartidos en la u, gracias por ser mi asistente de montaje cuando no daba más del cansancio. Gracias por estar.

A mis profesores, a Mariana por ayudarme a descubrir mi proceso, a Raimundo y Amanda por guiarme en mis ideas.

A mis amigos, Anto, Ravera, Mila, Iva, Maite, Lecler y Cata por siempre estar conmigo en las buenas y en las malas, por motivarme a ser la persona que soy hoy, por verme llorar y escucharme cuando yo ni siquiera quería escucharme a mí misma, por estar conmigo durante todo este proceso y darme las mejores visiones de mi trabajo, por ayudarme con ideas cuando estuve en blanco. Gracias por ser los mejores amigos que he tenido en la vida.

ÍNDICE

RESUMEN.....5

INTRODUCCIÓN 6

1. DEL ÁLBUM INTIMÓ A LA PINTURA: MEMORIA AFECTIVA, NOSTALGIA Y OLVIDO. 8

1.1 El álbum que despierta la memoria.....8

1.2 Pintando el olvido: Antecedentes de un recuerdo visual 9

1.3 El azul y el gesto como activador de la memoria y el recuerdo. 11

2. DEL ÁLBUM FAMILIAR A LA MEMORIA COMPARTIDA.....14

2.1 El álbum fotográfico 14

2.2 La memoria a través de la fotografía 15

3. IDENTIDAD SUSPENDIDA: LO VELADO Y LO AUSENTE COMO FIGURA DE LA MEMORIA INESTABLE. 18

3.1 Ausencia y fragmentación de la memoria.....18

3.2 La veladura visual 19

4. EL CUERPO AUSENTE COMO GESTO DE RESISTENCIA AL OLVIDO 22

4.1 Las huellas de la infancia.....22

4.2 El olvido como laguna de memoria 23

5. METODOLOGÍA Y ANÁLISIS DE OBRA: OPERACIONES PARA DESPLAZARSE DE LA MEMORIA PERSONAL A LA COMPARTIDA.....25

5.1 La fotografía familiar: la elección, el encuadre, la escala y composición 25

5.2 Estrategias pictóricas: la veladura, pintura diluida cianotipias y bastidores serigráficos ..27

5.2.1 Estrategias cromáticas y atmosféricas: el azul y graduación 29

5.3 El montaje 30

5.4 Pedazos de memoria: afectos y encuentros.....31

CONCLUSIÓN 33

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....35

ÍNDICE DE IMÁGENES.....38

ANEXOS.....39

RESUMEN

Este ensayo crítico reflexiona sobre la resistencia al olvido dentro de mi práctica artística. Mi obra trabaja la memoria fragmentada desde una experiencia afectiva que se construye desde la nostalgia, el olvido y los restos de mi infancia. A partir del álbum familiar, investigo cómo revisitar los recuerdos no siempre vuelven por completo, sino como fragmentados por el pasar del tiempo, explicando que la memoria no funciona como un archivo fijo, sino que funciona a través de las huellas y vacíos. De esta manera, mi obra busca traducir esta inestabilidad representada dentro de la memoria debido al olvido, mediante un lenguaje pictórico a través de una paleta monocromática de azules, de veladuras, aguadas, omisiones de detalles y de rasgos identitarios para retener lo que la memoria ya no retiene con claridad, examinando también como lo íntimo y lo autobiográfico puede desplazarse a un espacio de memoria compartida.

Palabras clave: álbum familiar, memoria fragmentada, olvido, veladura, azul.

INTRODUCCIÓN

Este ensayo inicia con un gesto tan simple como abrir un álbum de fotos análogas, de mi familia y de mi infancia. Ese momento fue clave para empezar mi investigación, ya que al revisitar estas fotografías no era solamente reencontrarme con un archivo íntimo, sino que me reencontré con una memoria que estaba fragmentada, incompleta, en donde el olvido estaba empezando a hacer presencia en mi memoria, comprendiendo que las imágenes que estaba observando no retornaban como un registro fiel del pasado, sino que aparecían desde la fragilidad del olvido.

En este escrito, desarrollo como esta necesidad de plasmar aquello que se mezcla con la memoria, la nostalgia y el olvido se transforma en el eje principal de mi investigación artística. Comienzo relatando el proceso de cómo me adentré a trabajar con las imágenes de mi álbum familiar y cómo empecé a familiarizarme con mi paleta de azules y el por qué un uso monocromático de este, en donde no surge únicamente como una decisión visual, sino como una herramienta para traducir pictóricamente la distancia temporal, la afectividad y la inestabilidad del recuerdo.

Posteriormente explico definiciones que articulan mi proceso, especialmente lo que es la memoria fragmentada para poder entender el funcionamiento de los recuerdos y el olvido dentro de esta. También defino lo que es la huella, el vacío y las lagunas de memoria dentro de mi trabajo, las cuales me permitieron reconocer que la ausencia no es un espacio en blanco, sino que sigue operando desde lo que falta.

En este punto también presento la relevancia del azul en mi trabajo, investigando sobre su capacidad afectiva y el vínculo con la nostalgia según la definición de Eva Heller para así poder comprender este color con la profundidad emocional, la distancia temporal y la fragilidad del recuerdo. Expongo también los procesos y métodos para llevar las fotografías de mi álbum familiar a una traducción pictórica mediante veladuras, pintura diluida, recorte de imágenes y la omisión de detalles y rasgos identitarios, operaciones que funcionan como método de reconstruir recuerdos

que no están completos, permitiendo que cada imagen se configure desde lo que aparece y desde lo que falta.

Por último, el propósito de este ensayo es responder como estas operaciones pictóricas me permiten desplazar la memoria íntima a un espacio de memoria compartida, en donde el imaginario cumple el rol de completar los detalles que faltan dentro de mi obra. Mi foco dentro de mi obra de examen de grado es evidenciar que los recuerdos dentro de la memoria no funcionan siguiendo una línea temporal, sino que estos están bajo una fragilidad fragmentaria que puede ser activada y compartida desde la imagen.

1. DEL ÁLBUM INTIMÓ A LA PINTURA: MEMORIA AFECTIVA, NOSTALGIA Y OLVIDO.

1.1 El álbum que despierta la memoria

Los álbumes fotográficos de mi infancia despertaron mi interés por los procesos que se activan en la memoria, al evocar recuerdos vagos de momentos que impactaron en mi vida. Una noche mi mamá llegó con una caja llena de álbumes con fotografías análogas de momentos que, hasta entonces, recordaba de manera difusa. A través de las fotografías reconocí el departamento donde viví mis primeros años, los viajes a la playa y los cumpleaños familiares. Abrir esos álbumes me generó una sensación de *nostalgia* de las más grandes que he podido llegar a sentir. Como señala Freud (1899) en *Sobre los recuerdos encubridores* "Las vivencias de nuestros primeros años infantiles dejan unas huellas imborrables en nuestra interioridad anímica" (p. 297). Es esa interioridad la que fue activada por las fotografías, recuerdos que solo tengo en mi memoria, que son como una atmósfera, compuesta a la vez de un ambiente nítido y fragmentado.

La relación entre fotografía y nostalgia está anclada en el vínculo entre pérdida y permanencia. Según la RAE, "nostalgia" en su segunda acepción se define como "Tristeza melancólica originada por el recuerdo de dicha pérdida". La pérdida, en mi caso, se refiere a momentos del pasado. Esto se vuelve clave para comprender la nostalgia como camino de retorno efectivo a lo que viví, y como una resistencia al olvido. Las fotografías, en ese sentido, son un vehículo contra la pérdida de recuerdos y permiten que permanezcan las experiencias valiosas de mi pasado.

Desde estas experiencias, nace la necesidad de indagar, en mis álbumes fotográficos familiares, en la memoria, el olvido y el recuerdo. El haber estado frente a algo que existió y ya no está presente es lo que me ha llevado a trabajar, con el lenguaje de la pintura, sobre y desde la memoria

1.2 Pintando el olvido: Antecedentes de un recuerdo visual

Durante mi proceso de investigación pictórica, en el año 2024, realicé obras con una paleta de acuarelas monocromáticas, específicamente en *azul índigo, ultramar y prusia*. En ellas compuse imágenes reconocibles, pero deliberadamente desdibujadas a partir de pinceladas de acuarela difusa y expansiva. Lo que perseguí fue evocar los recuerdos que al pasar el tiempo se desvanecen. Por eso, la visualidad de la imagen pictórica se enfoca en la fragilidad del recuerdo que expresé como una imagen difusa. Además, trabajé con la tela en su manera natural, sin tensar ni imprimar, explorando así su capacidad de expandir las aguadas de pintura.

En el desarrollo de mis primeras obras, aparece la noción de *velocidad,* para tratar cómo el pasar del tiempo puede afectar a la memoria y los recuerdos. En ellas, la pintura se volvió un medio para evidenciar cómo los recuerdos se desdibujan en relación con la rapidez del tiempo. También abordé conceptos como la *interferencia* y la *artificialidad* de los recuerdos, que me permitieron estudiar cómo la nostalgia puede distorsionar e incluso crear nuevos recuerdos debido a la distancia temporal y el olvido. Estas exploraciones dieron paso al uso de la tela y a la experimentación con diversos tipos de textiles -algunos más transparentes que otros, sintéticos o naturales-.

Paralelamente, investigué cómo la paleta de azules puede generar en el espectador la sensación de nostalgia. Eva Heller en su libro *Psicología del Color* (2004) menciona que el color azul corresponde a ideas las cuales nos hablan sobre algo lejano, algo que se anhela “El azul es el color de aquellas ideas cuya realización se halla lejos. [...] Como el color de la lejanía y el anhelo, el azul es el color de lo irreal, incluso de la ilusión y el espejismo.” (p.26). Así, en la obra, los recuerdos plasmados persiguen referirse a dicha ilusión de volver al pasado, teniendo en cuenta de que este pasado nunca retornará. Por lo tanto, el azul se convierte en un espejismo que solo puede revisitarse a través de los álbumes fotográficos. Las cualidades de este color motivaron que continuara utilizándolo.

En esta línea, desarrollé la obra *Álbum Familiar* que se compone de un libro de tela a gran escala, dispuesto sobre una mesa también de tela. La pieza refuerza la relación entre soporte, gesto pictórico y recuerdo. En cada página se representan escenas tomadas de fotografías familiares. Esta obra al tener que manipularse e ir descubriendo página a página, se presenta de manera más íntima, abriéndose al espectador. Al final del libro está escrita la frase: “Guardo la nostalgia en las fibras de la tela”.



Figura 1: Velásquez, F. (2024). *Álbum familiar*. [Acuarela sobre tela cruda]. Universidad Finis Terrae. Fuente: Propia

Luego del *Álbum familiar*, realicé *Donde duerme el recuerdo*. Para esta obra construí una cama de 180 cm de largo, 110 cm de ancho y 40 cm de largo, concebida como espacio de vulnerabilidad. En el centro del colchón yace una pintura de mi cuerpo acuarela. El agua generó que en la tela se viera un cuerpo liso rodeado de dobleces y arrugas, dando la ilusión de sostener el peso de mi cuerpo. Por su parte, la mancha dejó una huella corporal, pero la representación del cuerpo da cuenta de su ausencia.



Figura 2: Velásquez, F. (2024). *Donde duerme el recuerdo.* [Cama de madera, acuarela en tela sobre colchón]. Universidad Finis Terrae. Fuente: Propia

1.3 El azul y el gesto como activador de la memoria y el recuerdo.



Figura 3: Velásquez, F. (2025). *Pedazos de memoria II* [Acrílico sobre bastidor de tela]. Universidad Finis Terrae. Fuente: Propia.

Las obras referidas están cruzadas por la experiencia personal, el análisis de mi álbum fotográfico, el lenguaje pictórico y los conceptos de memoria afectiva, nostalgia y olvido. Se evidencia visualmente cómo el gesto de las aguadas azules compone trazos que disuelven bordes

formando imágenes donde se omiten los rostros. De este modo se genera una visualidad que evoca la resistencia al olvido. La imagen velada, en este contexto, se constituye como un recurso para poder suspender la identidad de las figuras, permitiendo que otras memorias puedan identificarse con ellas.

La obra de examen de grado se compone de una serie de bastidores con pinturas de acrílico sobre la tela cruda, que traducen imágenes recuperadas de los álbumes fotográficos familiares. En cada composición, las figuras aparecen sin rostro, proponiendo un ejercicio de memoria: ¿quién es?, ¿qué recuerdo? La imagen, a través de los azules, se presenta velada.

Esta propuesta visual aborda la fragmentación de la memoria, olvido y la repetición de patrones de la nostalgia, para poder generar una experiencia sensible a través de la pintura, la tela y la visualidad con el álbum fotográfico. Aunque se construye a partir de mi álbum autobiográfico, su composición busca que el espectador pueda proyectarse en la obra. Es decir, que se pregunte por sus propias pérdidas del pasado y, aunque no del mismo modo que yo lo sentí, pueda experimentar sensaciones de nostalgia. El tipo de escenas retratadas facilita esta conexión con la memoria afectiva.

Por lo tanto, surge la inquietud por comprender ¿De qué manera la traducción pictórica de un álbum fotográfico familiar abre la posibilidad de desplazar la memoria personal hacia una experiencia de memoria afectiva y compartida?

La veladura azul y la omisión de rasgos identitarios en mi obra funcionan como estrategias pictóricas que evidencian el carácter fragmentario de la memoria. Estas operaciones, más que reconstruir recuerdos exactos, sugieren escenas abiertas que convierten lo autobiográfico en un espacio disponible para pensar la memoria afectiva compartida y para explorar formas de resistencia al olvido.

Desde esta perspectiva el objetivo es experimentar con la creación de atmósferas fragmentarias que aluden a la inestabilidad de la memoria, y analizar esta operación en relación con el desplazamiento de lo íntimo hacia una memoria afectiva compartida.

Este desplazamiento desde lo íntimo hacia lo compartido no implica una identificación literal con las escenas, sino que habilita la posibilidad de que otros reconozcan en ellas ecos de sus propias experiencias o afectos. FioRito y Routledge (2020) postulan que “Las personas comparten la nostalgia por dos propósitos: crear y mantener conexiones sociales. [...] quienes hablan sobre recuerdos nostálgicos con otros pueden “activar” una motivación social, incrementando el grado en que las personas se conectan.” (traducción propia).

No es necesario vivir el mismo momento para compartir vivencias pasadas. El arte permite procesos de identificación aun cuando el retratado no sea quién observa. Como señala Halbwachs (2004) en *La memoria colectiva* “La memoria individual puede respaldarse en la memoria colectiva, situarse en ella y confundirse momentáneamente con ella para confirmar determinados recuerdos, precisarlos, e incluso para completar algunas lagunas” (p.54).



Figura 4: Velásquez, F. (2025). *Pedazos de memoria I* [Acrílico sobre bastidor de tela]. Universidad Finis Terrae. Fuente: Propia.

2. DEL ÁLBUM FAMILIAR A LA MEMORIA COMPARTIDA

2.1 El álbum fotográfico

¿Qué es el álbum familiar? ¿Cómo se puede crear desde un archivo? El álbum familiar va más allá que una colección de imágenes. Este se configura de un archivo íntimo desde la cual se constituye una memoria almacenada en fotografías, que funcionan como detonante afectivo, siendo de los archivos más frágiles de la memoria. Desde el momento en que se decide realizar una fotografía, esta funciona como herramienta para narrar historias y compartir recuerdos.

¿Qué pasa dentro de esos álbumes? Si bien, el álbum familiar tiene como principal función documentar y conservar los momentos significativos de una familia. Dentro de ellos el tiempo se almacena bajo una estructura discontinua y fragmentaria (Pezzola, 2021), y generan narrativas que quedan entre lo vivido y representado en las imágenes. Debido a que los álbumes no siguen una línea temporal, sino que se compone de fragmentos de distintos momentos Respecto a la estructura temporal que Pezzola indica en *Preguntarle al archivo. Activar el álbum fotográfico familiar para generar otras narrativas de la memoria*, esta permite "detenernos en cualquiera de sus partes y cuestionarnos en torno a los sujetos y los entornos allí representados". (p. 6). La autora reflexiona sobre la potencialidad de los álbumes familiares de crear nuevos relatos, esto es que, de las imágenes registradas pueden surgir nuevas interpretaciones distintas a las que originalmente se pretendía mostrar. También, la naturaleza misma de los acontecimientos registrados tiene una dimensión que no siempre evidencia las tensiones, pérdidas o ausencias que atraviesan a las familias.

> Crear nuevos relatos, así como también evidenciar otros que en él se encuentran contenidos pero que no pueden ser leídos o recuperados por la propia lógica del acontecimiento y la celebración (cumpleaños, bautismos, vacaciones), características de este tipo de archivos reproducen el ideal de familia. (p. 6)

Esto permite entender al álbum familiar no solo como archivo de recuerdos, sino que nos demuestra las características que van definiendo la identidad de las familias y cómo es que

podemos identificarlas. Es por ello que se habla de álbum familiar, ya que reconocemos momentos, personas y características que van repitiéndose para generar la narrativa de una familia y de cómo ésta desea ser recordada.

Las fotografías dentro del álbum familiar tienen la capacidad documental de los hechos, en donde cada imagen se nos muestra como una forma de retener el pasado, fijando una escena, un espacio, personas y momentos significativos. Sin embargo, dentro de mis álbumes familiares, solamente se documentan esos momentos de alegría y estabilidad emocional, dejando de lado los conflictos, pérdidas o situaciones difíciles. Es justamente en esas ausencias en donde se abre otra dimensión de los archivos en donde se invita a interrogar lo que no se muestra. En relación a esto, Pezzola (2021) plantea que los vacíos o imágenes que faltan en el álbum confirman su carácter fragmentario y discontinuo, ya que es en esos mismos espacios en donde se abre la posibilidad de cuestionar lo que se recuerda y como se recuerda.

> Son esos espacios de ausencia el lugar en el que se abre la posibilidad al cuestionamiento, al interrogante sobre la construcción de nuestra propia historia y de la memoria. Cuando no hay representación ni imagen a la que aferrarnos no hay más que recordar con la experiencia y las narraciones contadas por otros" (p. 6)

Reconocer las ausencias como un hueco significativo del archivo fotográfico nos permite entender que la memoria no solamente se construye desde lo que se ve, sino que también de lo que falta. Es dentro de esos espacios vacíos en donde la evocación se activa, en donde emerge la necesidad de complementar o resignificar las cosas que fueron y lo que no fue registrado. Es así como nace la necesidad de reconstruir desde la afectividad lo que queda fuera de nuestra memoria.

2.2 La memoria a través de la fotografía

Las ausencias en los álbumes familiares, tal como plantea Pezzola anteriormente, nos revelan una discontinuidad en donde surgen las preguntas sobre cómo se construyó la historia y la memoria a partir de lo que no está representado. En este sentido, hablamos de una memoria que no viene de un archivo fijo, sino que viene de un proceso fragmentario. Astrid Erll (2012) explica

en *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio* que un recuerdo no puede entenderse como una reproducción fiel de lo vivido, sino como una construcción subjetiva que depende de cómo se evoca este recuerdo, volviéndose construcciones de nuestro imaginario. Las fotografías familiares y su traducción pictórica nos permiten pensar la memoria de manera que están en constante reconfiguración. Sobre esto, Erll nos señala que "El recordar es una operación que se lleva a cabo en el presente y consiste en reagrupar (re-member) los datos disponibles." (p. 10).

La condición fragmentaria de la memoria me lleva a reconocer, a través de mis álbumes fotográficos familiares, que lo que permanece en nuestra mente no es una totalidad de los recuerdos. Aquellos momentos, por más pequeños o insignificantes que sean, quedaron plasmados en mi memoria cargados de afecto. En este sentido, Pinilla (2010) en *Memoria y sensibilidad en Walter Benjamin* profundiza la idea de que el presente actúa como mediador del recuerdo, señalando que es desde el ahora donde se reactiva lo vivido. El autor describe como Walter Benjamin "revive escenas de su niñez que en su momento quedaron grabadas, como la de ese repartidor de propaganda en la calle al que nadie hacía caso y se deshacía de todos los folletos." (p. 73).

A partir de esta noción de memoria fragmentaria, en donde se nos plantea al presente como medio de reconstrucción de ellos, ya que no se puede acceder al pasado tal y como lo fue, permitimos que estos recuerdos se mantengan vivos gracias a la memoria *afectiva,* la cual se activa mediante los estímulos de los sentimientos gracias a los recuerdos.

Dentro de la memoria afectiva, se construye la memoria individual, en donde cada recuerdo se genera a base de la experiencia personal. Cada individuo permite, gracias a la memoria afectiva, darle sentido a sus recuerdos en función de quien lo evoca. Esto me lleva a hablar de la memoria individual como una memoria colectiva dentro de cierto contexto, ya que ambos tipos de recuerdos no pueden funcionar de forma independiente. En este sentido, Erll (2012) plantea "Nuestra percepción es propia de un grupo específico, nuestros recuerdos individuales están determinados socialmente y ambas formas de relación con el mundo y creación de significado no se pueden pensar sin la existencia de una memoria colectiva." (p.21).

Podemos encontrar un ejemplo claro de cómo la memoria individual se proyecta hacia la memoria colectiva en la obra *"Buena memoria"* (1997) del artista argentino Marcelo Brodsky, dedicado a los derechos humanos y la construcción del recuerdo, en donde su narrativa nos ofrece fotografías que actúan como memoria. En su obra, el artista utiliza fotografías de su archivo escolar, tomadas previamente a la dictadura argentina, en donde ocurrieron hechos de persecución y desaparición. Estas fotografías son intervenidas para detallar y señalar los destinos de sus compañeros, muchos de ellos desaparecidos o exiliados.



Figura 5: Brodsky, M. (1997) *Buena memoria: 1. Los compañeros.* [Fotografía intervenida] Fuente: https://marcelobrodsky.com/buena-memoria-1-los-companeros/

La intervención de estas fotografías permite llevar una imagen íntima a una experiencia colectiva en donde la ausencia y el valor toman protagonismo. Así, la fotografía deja de ser un documento escolar, transformándose en un espacio de duelo compartido, permitiendo la identificación para generar una experiencia afectiva y colectiva, tal como describe la Fundación Foto Colectania (2023) "Su trabajo se basa en la refiguración de la imagen**:** tomando imágenes de archivo de eventos históricos como punto de partida, Brodsky las revisa incorporando texto y color, ampliando así su significado". Además, la obra busca deliberadamente la transmisión de la experiencia entre generaciones, como lo hace el del mismo modo el álbum familiar, aferrándose al poder de la resistencia al olvido.

Tanto en la obra de Brodsky como en mi obra de examen, la intervención de imágenes personales se desprende de lo autobiográfico. Lo ausente se transforma en una presencia activa, en donde la intervención de señalar en la fotografía, o en mi caso, la omisión de rasgos y detalles no pretende eliminar, sino que evocar a esta memoria y fragilidad para hacer visible precisamente lo que en ella falta.

3. IDENTIDAD SUSPENDIDA: LO VELADO Y LO AUSENTE COMO FIGURA DE LA MEMORIA INESTABLE.

3.1 Ausencia y fragmentación de la memoria

La memoria no se manifiesta como un archivo cerrado, sino que esta funciona discontinuamente y con cierta fragilidad, debido a su constante exposición al olvido. Cuando los recuerdos se activan a través de las imágenes, no siempre se nos muestra una representación exacta de lo que fue el pasado. En este contexto de inestabilidad, las fotografías funcionan como espacios donde la presencia y la ausencia coexisten.

Esta tensión entre lo visible y lo velado es central en la forma en que se representan los recuerdos, abriendo el paso a la evocación de la ausencia. En este sentido, Walter Benjamin (1989) en *Discursos Interrumpidos I* plantea **“**Queda algo que no se consume en el testimonio del arte del fotógrafo Hill, algo que no puede silenciarse, que es indomable y reclama el nombre de la que vivió aquí y está aquí todavía realmente.” (p. 66). Es decir, hablamos de una presencia que se sostiene desde una ausencia y desde la omisión y la incompletitud. Una ausencia activa en donde no se puede borrar por más que no esté presente.

En esta misma línea, Paul Ricoeur en su libro *La memoria, la historia, el olvido* nos habla de la memoria de manera que esta funciona a base de lagunas que nos permiten entender la fragmentación de la memoria como una parte esencial. Ricoeur nos plantea un estudio en el cual las ausencias de momentos en la memoria para así abrir el paso a la imaginación de los recuerdos y rellenar esos fragmentos de recuerdos perdidos. Al respecto, Ricoeur (2004) afirma:

> “Mientras que la imaginación puede actuar con entidades de ficción, cuando no pinta, pero se aleja de lo real, el recuerdo presenta las cosas del pasado; mientras que lo pintado tiene todavía un pie en la presentación en cuanto presentación indirecta, la ficción y lo fingido se sitúan radicalmente fuera de presentación”. (p. 71)

Este carácter fragmentario de la memoria nos permite comprender que sin la ausencia no existirían las formas de resistencia al olvido. La esencia de lo incompleto abre las posibilidades del imaginario por querer completar visualmente un recuerdo que ya no puede ser recuperado por su totalidad, pero que persisten como huellas ante el olvido.

Por lo tanto, si ahora hablamos de memoria como una operación visual, surge la pregunta ¿Es el recuerdo una especie de imagen? A lo que abro paso al siguiente punto para abordar las veladuras tanto en lo visual como en el imaginario del recuerdo.

3.2 La veladura visual

El cruce entre el recuerdo y la imagen me lleva a poder representar, en base a una construcción visual para dar cuenta de la inestabilidad de la memoria, donde la veladura pictórica se vuelve una estrategia clave para trabajar la incompletitud de los recuerdos. Desde esta perspectiva, la traducción pictórica del álbum familiar funciona como una imagen-recuerdo: no se reproduce exactamente el pasado, sino que evoca de forma fragmentada y suspendida.

La veladura visual nos permite hacer visible la ausencia fragmentaria de los recuerdos, así mismo, se mantiene en la misma línea con la funcionalidad de ser una forma de activar la memoria afectiva, donde lo que no está presente del todo es precisamente lo que más habla. Sobre esto, María del Carmen Gimeno en *El álbum fotográfico familiar, Reflexiones sobre la relación entre fotografía y memoria* sostiene que: “Una presencia que se evidencia mediante la ausencia no solo en la realidad, sino también en la propia narrativa del álbum fotográfico, cuando esas personas dejan de aparecer entre las imágenes.” (p. 130).

Esta observación se vincula con lo mencionado en el punto anterior, en donde la imaginación empieza a ser participe al momento de hacer memoria de los recuerdos. Ya no se reconoce la identidad de la persona por más que se nos narra entre generaciones el recuerdo de alguien que ya no aparece dentro de los álbumes familiares.

De esta manera, trabajar con la veladura visual de forma en la que se omiten rostros, cuerpos que desaparecen y sin identidad propia, permite que la veladura actúe no como una imagen cerrada, sino que remite a un espacio afectivo donde la ausencia se hace visible. Sobre esto, Gimeno sostiene:

> "Son imágenes incompletas, fragmentos de la familia. Un teatro abierto que cambia conforme se añaden (o se quitan) imágenes. Los vacíos, la composición y la edición del álbum generan una narración concreta que pretende cumplir las expectativas de la familia y crear una narración autorreferencial de sí misma" (p.130)

Entre los referentes que trabajan con la evocación afectiva a través de la veladura de las imágenes, se encuentra el trabajo de Gerhard Richter. Este artista alemán, reconocido por explorar los límites entre la fotografía y la pintura, traslada imágenes de su archivo fotográfico personal a una traducción pictórica con gestos de desenfoque, de manera en la que resulta complejo reconocer la imagen con nitidez y los rasgos identitarios generan una distancia emocional. La autora Hawker (2006) describe el trabajo de Richter de manera que la técnica del desenfoque "no muestra nada, pero a la vez genera un juego entre lo visible y lo que no se puede mostrar, sino solo conocer a través de la sensación" (abstracto). De esta manera, la técnica del desenfoque se convierte en un espacio en donde la imagen genera una estrategia de resistencia, en donde la identidad no puede quedar plasmada con claridad dentro de la memoria.

La veladura con la que trabaja plantea una forma de resistencia ambigua, en donde la imagen suspende la identidad de forma en representar la fragmentación de la memoria y el olvido.



Figura 6: Richter, G. (1965) *Frau Niepenberg.* [Óleo sobre tela]
Fuente:https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/women-27/mrs-niepenberg-4950

Por otra parte, el artista escoses Paul Chiappe, realiza una operación pictórica similar en la que opero las traducciones pictóricas en mi obra de examen. Además de utilizar las fotografías de archivo, en este caso, archivos católicos, realiza dibujos en pequeña escala en donde los rasgos identitarios son omitidos y suspendidos como procedimientos sensibles, es decir, la veladura visual no encubre, sino que activa. La desaparición de los rostros en las obras de Chiappe no borra la memoria, sino que emerge el imaginario. Según la galería que expuso sus obras en Nueva York, Bienvenu Steinberg & C (2014) "Las imágenes funcionan como recuerdos, las recreaciones defectuosas de una época pasada". Del mismo modo que en mi obra de examen, la imprecisión se vuelve en un modo de evocación, lo borroso, falta de detalles, huellas y omisiones constituyen maneras de reconstruir la memoria desde la sensibilidad.



Figura 7: Chiappe, P. (2014) *Untitled 51:2.* [Dibujo] Fuente: http://paulchiappe.com

4. EL CUERPO AUSENTE COMO GESTO DE RESISTENCIA AL OLVIDO

4.1 Las huellas de la infancia

Se vuelve evidente que las huellas que nos deja el olvido no son solamente registros de lo vivido, sino que luego de reflexionar sobre la memoria fragmentaria, estas huellas se vuelven marcas que resisten del desgaste del tiempo y olvido.

Muchas veces, los orígenes de estos recuerdos vienen desde nuestra infancia. Esta etapa configura los primeros recuerdos fragmentarios y afectivos, ya que, como señala Freud (1899) "Reproducir la vida en la memoria como una cadena coherente de episodios es cosa que no sucede antes del sexto o séptimo año, y en muchas personas sólo después del décimo." (p. 297). Como he mencionado anteriormente, los recuerdos no se almacenan de manera lineal en nuestra memoria, mucho menos los que vienen de una infancia en donde muchos de estos se desvanecen y desplazan, conservando solamente los que han sido significativos para la memoria.

Es precisamente en estos fragmentos donde en las pequeñas escenas que la memoria logra conservar, las que dan el paso a las primeras huellas del cuerpo. Aunque la memoria no sea capaz de retener en su totalidad los acontecimientos de la infancia, permiten que estos fragmentos de memoria sobrevivan al paso del tiempo.

Incluso cuando estas huellas de la infancia han quedado borradas y desplazadas, son exactamente esas las que abren el poder de la huella afectiva que permite reconstruir el pasado y que la memoria resista y no desaparezca por completo.

Estos fragmentos de infancia que quedan trasladados de nuestra memoria se evidencian dentro de la obra a través de la omisión deliberada de las figuras, instalando una forma específica de resistencia visual. La ausencia corporal no elimina la posibilidad de rehacer memoria, sino que abre un espacio de proyección e imaginación sobre lo que ya no está presente. Esta posibilidad de

reconstrucción imaginaria es la que permite que la memoria continúe actuando incluso desde los vacíos, Con relación a esto, Florencia Larralde (2015) señala que:

> Toda imagen despierta la imaginación y nos permite ver más allá, tratando de ampliar el horizonte de lo mostrado En estas imágenes hay una obsesión por encontrar lo que no se pudo ver en ese momento. Y en ese sentido ¿Qué proyectan estas imágenes? (p.11)

De este modo, la omisión de rostros y de figuras completas, más que generar un vacío, se transforma en una estrategia de resistencia al olvido a través la posibilidad de búsqueda y resignificación de un recuerdo. En este sentido, la resistencia visual no se limita a lo que se muestra, sino también a lo que se decide no mostrar. Borrar los cuerpos e impedir su identificación se convierte en una propuesta visual de huellas deliberadas, donde el vacío pide ser leído, interpelando al deseo de recordar.

4.2 El olvido como laguna de memoria

Si entendemos la memoria como un proceso fragmentario, la huella puede leerse como un rastro que sobrevive al olvido, una marca que se mantiene a pesar de que la experiencia completa ya no es como lo era antes. En este sentido, Paul Ricoeur (2004) plantea “El olvido es percibido primero y masivamente como un atentado contra la fiabilidad de la memoria. Un golpe, una debilidad, una laguna. La memoria, a este respecto, se define, al menos en primera instancia, como lucha contra el olvido.” (p. 540). De esta manera, es aquí donde la huella toma relevancia, ya que esta se mantiene visualmente activa demostrando que esas marcas siguen presentes, aquello que el olvido no logra eliminar del todo.

Aunque el olvido atraviese toda forma de memoria, con el también existe la amenaza de que estas huellas desaparezcan, así como advierte Ricoeur (2004): “Puede ser alterada psíquicamente, borrada, destruida; se crea el archivo, entre otras finalidades, precisamente para conjurar esta amenaza de borrado y destrucción de la huella” Con este me refiero a que el olvido puede hacerse cargo de eliminar completamente un recuerdo, sin dejar rastro de las huellas que van quedando en un principio.

En este marco, el trabajo de la artista argentina, Lucila Quieto *"Arqueología de la ausencia"* (1991-2001), se vuelve referente esencial para pensar la ausencia como huella y vacío. Quieto trabaja con la recuperación de la memoria, realiza una serie de fotografías en las cuales proyecta una imagen de su padre desaparecido debido a la dictadura argentina, insertándose frente a la proyección para luego tomar la fotografía. De este modo, la artista no trata de restablecer un recuerdo fiel, sino de operar en los fragmentos perdidos de la memoria que oscilan entre la imaginación y la resistencia al olvido de la figura paterna.

Por otro lado, *Arqueología de la ausencia*, se compone de fotografías que construyen escenas familiares a través de veladuras fotográficas, pero esta vez, lo que se ve es tanto lo que falta, intensificando la huella de una figura que no está presente, de la figura ausente que no puede ser borrada y al mismo tiempo evidenciando la pérdida. Sobre esta dimensión temporal de la huella, la autora Mónica Alonso Rivero habla de esta huella en el trabajo de Quieto "Tras cada huella, incluso tras las que consideramos auténticas, se esconde un enigma que nos habla, si sabemos leerlo, directamente del tiempo." (p. 178). La veladura en este caso se encarga de resistir al olvido en donde la ausencia activa permite reconstruir esta identidad que no está clara a través de la memoria afectiva.



Figura 8: Quieto, L. (1991-2001) *Arqueología de la ausencia.* [Fotografía] Fuente: https://www.researchgate.net/publication/303976713_Arqueologia_de_la_ausencia_de_Lucila_Quieto_Un_viaje_hacia_la_imagen_imposible_Archaeology_of_absence_of_Lucila_Quieto_a_trip_to_the_impossible_image

De este modo, tanto en mi obra como en la de Quieto, el gesto de velar, fragmentar o reencuadrar, se convierte en un acto afectivo que resiste al olvido. Trabajar con imágenes incompletas no representa una renuncia a la memoria, sino una forma de insistencia.

Lo trabajado hasta ahora, permite comprender la memoria como un proceso frágil de fragmentación y permanente tensión hacia el olvido. Es precisamente lo que la convierte en un proceso vulnerable. En el siguiente capítulo hablaré sobre como las veladuras y omisiones pictóricas, permiten proyectar esa vulnerabilidad en un campo común, traspasando lo autobiográfico a una experiencia de memoria compartida.

5. METODOLOGÍA Y ANÁLISIS DE OBRA: OPERACIONES PARA DESPLAZARSE DE LA MEMORIA PERSONAL A LA COMPARTIDA

5.1 La fotografía familiar: la elección, el encuadre, la escala y composición

Este trabajo comienza con la recopilación y selección de imágenes de mi álbum familiar. La elección de las fotografías está dada principalmente por tres factores. El primero es que representan escenas cotidianas de mi infancia: cumpleaños, juegos, abrazos, navidades. Fotografías que selecciono ya que funcionan como detonante afectivo en la memoria, capaces de activar recuerdos de mi infancia.

El segundo factor de selección es por la espontaneidad del momento, es decir, que las imágenes no hayan sido posadas ni preparadas, sino que sean capturadas mediante gestos naturales. En este factor de selección, busco que la composición de poses al momento de fotografiar demuestre la naturalidad de las personas sin estar preocupadas de estar mirando a una cámara.

Por último, el tercer factor de selección de las imágenes es dada por las sombras proyectadas dentro de la composición. Este factor de selección es debido al contexto de la atmósfera del lugar, sin necesidad de pintar por completamente el espacio y fondo donde se sitúa

el momento donde fue tomada la fotografía. Por otro lado, este factor me permite también generar un contraste de claros y oscuros en la composición de mi pintura, ya que como mencioné anteriormente, al no pintar el espació en donde ocurrió la fotografía, quedan espacios completamente vacíos.

Luego de seleccionar las imágenes, realizo un nuevo encuadre de la fotografía, la cual originalmente es rectangular, traspasándolo a un formato cuadrado. En este proceso, realizo un recorte de la fotografía original para dejar dentro de esta composición únicamente los fragmentos del recuerdo que me interesa conservar. Este formato surge como una estrategia visual para reorganizar el recuerdo ya que al recortar la imagen me permite centrar el foco de atención en ciertos cuerpos y detalles que el encuadre rectangular no me permitiría abordar debido a la mayor cantidad de espacio y contexto que contiene. A su vez, el formato cuadrado funciona como un gesto de seleccionar solo lo que la memoria logra retener, como una manera de simplificar el momento únicamente al recuerdo.

Siguiente al proceso de elección y recorte de fotografías es la escala de la traducción de estas a la pintura. Esta operación surge principalmente por llevar estos recuerdos íntimos a un espacio de memoria colectiva. Las fotografías análogas tienen un formato de tamaño 15, 2 x 10,5 centímetros, este tipo de fotografía se almacenan dentro de un archivo como lo es el álbum familiar, el cual surge dentro la memoria íntima.

En mi obra, las imágenes son trasladadas a un formato de gran escala, alcanzando dimensiones de 160 x 160 centímetros. La elección de un formato a gran escala me permite llevar estos recuerdos de una memoria propia a un espacio en donde la gente puede compartir estos recuerdos y hacerlos propios. La escala deja de ser un testimonio familiar para convertirse en un espacio de memoria común.

Cuando hablo un encuadre a mayor escala como método de activación de la memoria colectiva, me refiero a que el álbum familiar, es un archivo pequeño, que está guardado dentro de álbumes que, por lo general es un archivo íntimo, doméstico, de formato pequeño, guardado y

reservado. Es por esto que, al ampliar la escala de estos álbumes, la exposición de estos recuerdos genera una apertura a que el espectador pueda hacerlos propios, generando una memoria colectiva.

Por último, después de realizar el encuadre a gran escala, realizo en un bastidor más pequeño un detalle de la composición mayor, es decir, un fragmento dentro del fragmento. He utilizado escalas de 50 x 50 centímetros para estos detalles de las pinturas, como también formatos de 90 x 90 centímetros. A través de esta operación, defino una composición más específica y de la fotografía inicial, como elementos principales, sombras y contrastes de luz y detalles cruciales de los recuerdos que permiten activar la memoria afectiva.

5.2 Estrategias pictóricas: la veladura, pintura diluida cianotipias y bastidores serigráficos

Posteriormente a la selección de fotografías desde el álbum familiar, comienzo a trabajar con ellas desde estrategias pictóricas como la veladura y el uso de la pintura diluida, cianotipias y técnicas serigráficas, explorando estos medios para traducir visualmente los recuerdos.

En capítulos anteriores he mencionado el uso de la veladura en mi trabajo. Esta forma de traducción pictórica constituye una operación fundamental en mi trabajo. La pintura en ese sentido, se vuelve un medio para volver a construir los recuerdos. La veladura me permite trabajar los recuerdos de manera que, a través de capas finas y translúcidas, es como si la imagen fuera revelándose lentamente, en donde esta superposición de transparencias empieza a aparecer poco a poco, del mismo modo en que los recuerdos se van presentando en nuestra memoria. Es decir, la veladura opera de manera en que se vuelve esencial para el proceso en donde comienzo a omitir detalles. Una forma de construcción de la imagen a través de capas, en donde no todo está preciso, otorgando una construcción de detalles con poca definición y así evidenciar el recuerdo como fragmento en constante construcción.

El uso de las veladuras implica trabajar con la pintura diluida. Esta parte del proceso requiere preparar diferentes tonos de color a través de las aguadas de pintura para así obtener distintos niveles de opacidad e intensidad. Estas mezclas de aguadas funcionan como gradientes que voy aplicando por capas que, al superponerlas entre ellas, la imagen empieza a aparecer,

permitiendo que unas zonas queden más expuestas que otras, permitiéndole velar la imagen a través de diferentes capas de tonalidades, generando zonas de luz que aparecen a través de cada capa.

Para poder generar las técnicas mencionadas anteriormente, el soporte que utilizo como base es la tela crea. En ella utilizo un imprimante a base de gelatina, ya que su materialidad me permite absorber de mejor manera las aguadas de pintura y las veladuras. A diferencia de un bastidor tradicional, el cual la tela viene imprimada previamente con gesso, este tipo de imprimante no absorbe las aguadas que mi trabajo busca generar, ya que escurren sobre la superficie. Esta absorción controlada que me otorga la tela preparada solamente con gelatina me permite suponer varias capas sin que el color pierda su transparencia.

De esta manera, el uso de la tela imprimada con gelatina me permite que las aguadas de pintura azul generen un contraste con el color crudo de la tela. Este contraste produce una diferencia visual entre las zonas intervenidas y aquellas que permanecen sin pintar. La gelatina actúa como un medio que regula la absorción del pigmento, permitiéndome también generar pinceladas más gestuales y marcadas por el trazo.

Por otro lado, últimamente he ido integrando nuevas formas de traducción pictórica a los álbumes familiares, en donde realicé con otros medios, como la cianotipia, formas de narrar recuerdos a través del azul, buscando técnicas que me permitan generar un contraste con mis obras realizadas en pintura. En este caso, las cianotipias aparecen como una nueva forma de acercarme a la fragmentación de los recuerdos, ya que esta al ser un proceso fotográfico, mantiene un proceso químico que se activa mediante la luz, permitiéndome tener un control del tiempo al momento de velar la imagen. En este proceso, tomé la decisión de trabajar con la imagen de manera en que, al momento de imprimirla, el resultado final sea un negativo de la fotografía original. Esta decisión es dada por la capacidad de la cianotipia de generar azules más profundos producidos por la emulsión fotográfica, introduciendo una densidad distinta de azules. Por último, realicé 5 impresiones, las cuales mantienen una escala reducida, todas de 20 x 20 centímetros. Este formato pequeño me permite generar un equilibrio con los encuadres de mayor tamaño, que a la vez invita al espectador a mantener un acercamiento mayor con las cianotipias, resonando con la intimidad del álbum familiar.

Por último, en la misma línea de investigar nuevas formas de hablar de memoria, trabaje con emulsiones serigráficas. En este caso, no utilizo la matriz serigráfica para realizar impresiones, sino que este mismo bastidor con la emulsión es el soporte final de la obra. La imagen, al quedar traducida entre tramas de líneas, se borra de una manera diferente a la pintura, de manera en que no es una imagen que aparece entre capas de veladura, sino que aparece entre intervalos de líneas que simplifican la figura, reduciéndose en dos tonos, azul de la emulsión y el blanco de la tela. Este procedimiento, me permite agrandar mi paleta de azules, introduciendo el azul cian, con una tonalidad más verde, funcionando de manera más uniforme y opaca, que diferenciándose de las aguadas y el azul químico de las cianotipias. Al igual que en la pintura diluida, lo que aparece en la fotografía es una huella, un vacío, de modo que la imagen en tramas me da una traducción la cual vemos la imagen, pero a la vez se simplifica al igual que con mis pinturas en veladuras.

5.2.1 Estrategias cromáticas y atmosféricas: el azul y graduación

El uso del color azul está en constante presencia en mi trabajo. Más que una presencia constante, es un uso exclusivo de este color. Inicialmente comencé mi investigación sobre la nostalgia sin saber el por qué me resultaba tan interesante usar una paleta monocromática de azules. A medida que fui avanzando en el proceso, me adentré en el por qué utilizaba este color, fue así como comprendí que el azul no respondía solamente a una elección estética, sino a una búsqueda hacia lo afectivo y simbólico.

Eva Heller en su libro *Psicología del color* nos explica que este color produce ciertas sensaciones, como ser el color de lo infinito, hablando principalmente de la perspectiva de la ilusión del espacio, asociado con las distancias ópticas que producen los colores ya que estos cambian con la distancia, lo que se encuentra más lejano tiende a adquirir tonalidades azuladas, donde la distancia se traduce en una veladura azul. En este caso, busco resignificar este concepto de *infinito* que Heller le da al azul, trasladando esta lejanía espacial a un terreno emocional, a un terreno de memoria y afectividad. Hablo de una lejanía de manera en que esos recuerdos están en la distancia del pasado, desvaneciéndose con esta veladura azul. Eva nos plantea “La experiencia continuada ha convertido al azul en el color de todo lo que deseamos que permanezca, de todo lo que debe durar eternamente” (p.23). De esta manera, la presencia del azul en mi trabajo se manifiesta como un símbolo de permanencia frente al paso del tiempo y al olvido.

5.3 El montaje

En mi examen de grado, el montaje se transforma en una operación fundamental en la metodología de trabajo, esto debido a ser una serie de pinturas en donde, cada pintura se compone de un encuadre desde una fotografía, las cuales se traducen a gran escala. Dentro de este encuadre realizado a gran escala (110 x 110 cm o 160 x 160 cm), se hace un re-encuadre de la pintura realizada. Este consiste en un encuadre de un detalle de la fotografía para ser pintado en una escala más pequeña (30 x 30 cm o 50 x 50 cm).

Entendiendo la selección de los encuadres de las pinturas, el montaje está formulado de manera en que se utilizan tres murallas de la sala, exceptuando la muralla por donde se ingresa a esta. La disposición de las pinturas a través de la sala está pensada para que, al momento de ingresar a la sala, el espectador esté rodeado de las pinturas, de recuerdos, como si estuviera dentro de mi memoria.

Esta disposición no relaciona los encuadres de la versión ampliada con el encuadre del detalle en menor escala, tampoco es que estén dispuestas al azar, sino que el montaje se relaciona con los vacíos de memoria, o que a veces los recuerdos ya no están por completo en nuestra memoria. Por otro lado, el montaje también se relaciona con los fragmentos que aparecen de manera discontinua, en donde no siempre se ofrece una visión completa del recuerdo.



Figura 9: Velásquez, F. (2025). *Pedazos de memoria [*Acrílico sobre bastidor de tela, cianotipia y serigrafía]. Universidad Finis Terrae. Fuente: Propia.

Mi objetivo con este montaje es propiciar un recorrido a través de pinturas que invitan al espectador a reconstruir la memoria a partir de la disposición dispersa de las pinturas. Estas no se disponen en un orden lineal ni cronológico, sino que la traducción pictórica de un recuerdo se encuentra en un punto de la sala, mientras que el detalle de este se encuentra en un punto diferente de esta. La distancia entre ambos encuadres busca reflejar la forma en que se van fragmentando los recuerdos, para así generar una experiencia de búsqueda y conexión.

5.4 Pedazos de memoria: afectos y encuentros

Mi obra de examen, titulada *Pedazos de memoria,* se compone de una serie de 8 pinturas, 5 cianotipias y 3 matrices de serigrafías que surgen como fragmentos de recuerdos. Cada una de ellas remite a una imagen que construye un encuadre sobre escenas de mi infancia, en donde estos restos, pedazos de algo que ya fue, buscan reconstruir mediante los vacíos y huellas los fragmentos que han quedado incompletos. Cada encuadre es una manera de intentar retener lo que el olvido empieza a fragmentar poco a poco, manteniendo esos recuerdos que en algún momento fueron vividos, a solamente sobrevivir en un pedazo de memoria.

Luego del proceso de selección de fotografías y definición del encuadre, estas imágenes en conjunto funcionan como reconstrucciones de los vacíos de memoria. Cada fragmento pictórico conserva una carga afectiva que permite al espectador apropiarse de ese recuerdo, hacerlo suyo. Hablo de carga afectiva de forma en el sentido de que cada encuadre contiene elementos los cuales permiten al espectador situarse dentro de mi propia memoria: la falta de rasgos identitarios, momentos que todos hemos vivido como familia, como los cumpleaños y vacaciones.

Reconstruidas desde la distancia del tiempo y desde la afectividad, esta serie de obras funcionan como una manera de resistir al olvido y de recuperar los recuerdos que la memoria no puede retener por completo. Como mencioné en capítulos anteriores, mi obra de examen se compone de diferentes traducciones pictóricas, en donde cada encuadre es un pedazo de mi memoria, reconstruido con una huella que se activa con el encuentro de otros encuadres. De esta manera, el cuerpo ausente y la imagen incompleta retoman la huella como forma de representar la

memoria fragmentaria y el vacío como la discontinuidad temporal de los recuerdos. Ninguna de mis composiciones se encuentra con una imagen completa, todas remiten a algo que falta, a lo que se recuerda y a lo que es olvidado.

Es así como los recortes de detalles y la operación de encuadre del encuadre, profundizan la lógica sobre lo fragmentario de la memoria, en donde cada detalle del encuadre principal funciona como una laguna de memoria la cual resiste al olvido. Es en estos fragmentos en donde se busca intensificar lo que persiste y ha quedado en la memoria, concentrando detalles que permiten activar la memoria afectiva.

De esta manera, la obra se convierte en un espacio de encuentro entre mi memoria y la del espectador. El espectador al recorrer las pinturas, conectando los encuadres a través de la sala y enfrentándose a estos fragmentos que le permiten evocar a sus propios recuerdos, reconstruyendo con su imaginación los rasgos identitarios y detalles que están ausentes, se genera un intercambio entre mi memoria y lo colectivo

Si bien cada composición se entiende y funciona por sí sola, pero es a través del montaje en donde se hace visible la condición fragmentaria de la memoria. Como mencioné anteriormente, el recorrido del montaje a través de la sala propone conectar las diferentes piezas, activando los fragmentos entre sí demostrando que los recuerdos funcionan de manera discontinua. La atmósfera generada por estos encuadres, la escala, el color, omisión de rasgos identitarios, da cuenta de esta condición inestable y fragmentaria de la memoria.

CONCLUSIÓN

A lo largo de mi investigación y a través de este ensayo, me di cuenta de que revisar fotografías del pasado no es solamente revisitar un archivo íntimo, sino que todos estos recuerdos vuelven a construirse poco a poco, en donde cada una de las fotografías dentro de los álbumes son un pequeño fragmento dentro de mi memoria.

Es así como este proceso me permitió descubrir el funcionar de los recuerdos más allá de un sentimiento de nostalgia, en donde logré comprender el por qué al revisitar los archivos siento una afección por las fotografías, no solo por lo que se muestra en ellas, sino por lo que queda suspendido dentro de un encuadre. Un encuadre que a medida que pasa el tiempo, va desvaneciéndose en la memoria, dejando huellas y vacíos en los recuerdos. Descubrí que lo afectivo emerge precisamente en ese momento, en lo que se pierde, en lo que no se ve, lo que se omite, en lo que nuestra memoria intenta completar sin recordar muy bien del todo lo que estamos observando en la imagen. Las imágenes dentro de la fotografía no son solamente una forma de registro visual, sino también una forma de activar lo que ya no se recuerda del todo.

Comprendí también algo que nació meramente por intuición, mis pinturas azules. Algo que siempre estuvo presente independiente de mi manera de traducir una fotografía a lo pictórico. Entendí por qué la paleta de azules de azules resonaba tanto en lo que quería transmitir con mis pinturas, que al momento de investigar lo que produce psicológicamente, hizo un “clic” en mi cabeza, abriéndome a una dimensión mayor al trabajar con y desde la nostalgia. El azul me permitió anhelar y reconstruir, con él pude hacer que los recuerdos se mantuvieran en el infinito a pesar de la lejanía en la que se encuentran. Me permitió reencontrarme con un pasado lleno de recuerdos hermosos que quise transformarlos en una memoria compartida, y que la gente pudiera sentirlos igual de nostálgicos que yo al momento de plasmarlos en azul.

De la misma manera en la que trabajé el azul, trabajar con las veladuras, omisiones de rostros y encuadres fragmentados, me abrió una nueva forma de ver el pasado, de forma en que las lagunas de memorias no es un problema, sino un medio de abrir un espacio a lo afectivo, abrir paso a lo que puede ser imaginado.

Finalizando, personalmente siento que he cerrado este proceso de la manera en la que siempre quise. Siempre he sido una persona que mira mucho hacia atrás, cuestionándome en lo que pudo haber sido y lo que no. Y a veces tirándome hacia abajo por sentir mucho o por no querer sentir. Para mi esta investigación fue también algo personal, en donde más allá de descubrir un lenguaje propio dentro de mis obras, descubrí que ser una persona en constante nostalgia me permitió reencontrarme con mis recuerdos desde la sensibilidad, la fragilidad y el deseo de mantener viva esa memoria, incluso en sus silencios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, R. M. (2016). *Arqueología de la ausencia de Lucila Quieto: Un viaje hacia la imagen imposible.* Espacio, Tiempo y Forma, n°4, 171 – 192. https://www.researchgate.net/publication/303976713_Arqueologia_de_la_ausencia_de_Lucila_Quieto_Un_viaje_hacia_la_imagen_imposible_Archaeology_of_absence_of_Lucila_Quieto_a_trip_to_the_impossible_image

- Armas, F. L. (2015). *Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición (Marcel Brodsky, Gerardo Dell´Oro, Lucila Quieto)* Amérique Latine Histoire et Mémoire, 30. https://journals.openedition.org/alhim/5374

- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos: Filosofía del arte y de la historia. 1.* Argentina: Taurus. https://monoskop.org/images/2/20/Benjamin_Walter_Discursos_Interrumpidos_I_Filosofia_del_arte_y_de_la_historia.pdf

- Bienvenu Steinberg & C. (2014). *Paul Chiappe.* Recuperado el 10 de noviembre de 2025. https://www.bsandcgallery.com/exhibitions/paul-chiappe

- Erll, A. (2012). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio.* Colombia: Universidad de los Andes. https://www.academia.edu/42814412/Erll_A_Memoria_colectiva_y_culturas_del_recuerdo

- FioRito TA and Routledge C (2020) *Is Nostalgia a Past or Future-Oriented Experience? Affective, Behavioral, Social Cognitive, and Neuroscientific Evidence. Front. Psychol.* 11:1133. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.01133

- Freud, S. (1986). *Obras completas. Volumen III: Primeras publicaciones psicoanalíticas (1893-1899)*, Argentina: Amorrortu editores. https://www.psicopsi.com/wp-content/uploads/2021/05/Freud-Amorrortu-3.pdf

- Fundación Foto Colectania. (2023). *Marcelo Brodsky. Resistencia poética.* Recuperado el 10 de noviembre de 2025. https://fotocolectania.org/en/exhibition/156/marcelo-brodsky-poetic-resistance

- Gimeno Casas, M. del C. (2020). *El álbum fotográfico familiar. Reflexiones sobre la relación entre fotografía y memoria.* Artilugio, n°6, 126 – 139. https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/30048

- Halbwachs, M (2004). *La memoria colectiva.* España: Prensas Universitaria de Zaragoza. https://ia601509.us.archive.org/17/items/MemoriaColectivaHalbwachs./Memoria%20Colectiva-Halbwachs.-.pdf

- Hawker, R. (2006). *Blur: Gerhard Richter and the photographic in painting.* ResearchGate. https://www.researchgate.net/publication/43495525_Blur_Gerhard_Richter_and_the_photographic_in_painting

- Heller, E. (2004). *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, España: Editorial Gustavo Gili, SL https://www.guiadisc.com/wp-content/pdfs/la-psicologia-del-color.pdf

- Pezzola, L. A. (2021). *Preguntarle al archivo. Activar el álbum fotográfico familiar para generar otras narrativas de la memoria* (Tesis de maestría producción artística, Universidad Nacional de La Plata). Repositorio Institucional de la Universidad Nacional de La Plata. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/123456

- Pinilla, R. (2010). *Memoria y sensibilidad en Walter Benjamin.* Madrid: Universidad Pontifica Comillas. https://www.researchgate.net/publication/51013588_Memoria_y_sensibilidad_en_Walter_Benjamin

- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido.* Argentina: Fondo de cultura económica. https://circulosemiotico.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/11/paul-ricoeur-la-memoria-del-olvido-de-paul-ricoeur.pdf

ÍNDICE DE IMÁGENES

- Figura 5: Brodsky, M. (1997) *Buena memoria: 1. Los compañeros.* [Fotografía intervenida]
  https://marcelobrodsky.com/buena-memoria-1-los-companeros/

- Figura 6: Richter, G. (1965) *Frau Niepenberg.* [Óleo sobre tela]
  https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/women-27/mrs-niepenberg-4950

- Figura 7: Chiappe, P. (2014) *Untitled 51:2.* [Dibujo]
  http://paulchiappe.com

- Figura 8: Quieto, L. (1991-2001) *Arqueología de la ausencia.* [Fotografía]
  https://www.researchgate.net/publication/303976713_Arqueologia_de_la_ausencia_de_Lucila_Quieto_Un_viaje_hacia_la_imagen_imposible_Archaeology_of_absence_of_Lucila_Quieto_a_trip_to_the_impossible_image

ANEXOS

[1]https://www.researchgate.net/publication/303976713_Arqueologia_de_la_ausencia_de_Lucila_Quieto_Un_viaje_hacia_la_imagen_imposible_Archaeology_of_absence_of_Lucila_Quieto_a_trip_to_the_impossible_image

[2]https://journals.openedition.org/alhim/5374

[3]https://monoskop.org/images/2/20/Benjamin_Walter_Discursos_Interrumpidos_I_Filosofia_del_arte_y_de_la_historia.pdf

[4] https://www.bsandcgallery.com/exhibitions/paul-chiappe

[5] https://www.academia.edu/42814412/Erll_A_Memoria_colectiva_y_culturas_del_recuerdo

[6] https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.01133

[7] https://www.psicopsi.com/wp-content/uploads/2021/05/Freud-Amorrortu-3.pdf

[8] https://fotocolectania.org/en/exhibition/156/marcelo-brodsky-poetic-resistance

[9] https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/30048

[10]https://ia601509.us.archive.org/17/items/MemoriaColectivaHalbwachs./Memoria%20Colectiva-Halbwachs.-.pdf

[11]https://www.researchgate.net/publication/43495525_Blur_Gerhard_Richter_and_the_photographic_in_painting

[12] https://www.guiadisc.com/wp-content/pdfs/la-psicologia-del-color.pdf

[13] http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/123456

[14]https://www.researchgate.net/publication/51013588_Memoria_y_sensibilidad_en_Walter_Benjamin

[15] https://circulosemiotico.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/11/paul-ricoeur-la-memoria-del-olvido-de-paul-ricoeur.pdf

[16] https://marcelobrodsky.com/buena-memoria-1-los-companeros/

[17]https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/women-27/mrs-niepenberg-4950

[18] http://paulchiappe.com

[19]https://www.researchgate.net/publication/303976713_Arqueologia_de_la_ausencia_de_Lucila_Quieto_Un_viaje_hacia_la_imagen_imposible_Archaeology_of_absence_of_Lucila_Quieto_a_trip_to_the_impossible_image