



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Artes Visuales

Rosa Isaura

Victoria Palma Vargas

Memoria para optar al Título profesional de Orfebre

Profesor Guía: Jaime León

Santiago, Enero 2016.

“La imagen, en su simplicidad no necesita un saber.

Es propiedad de una conciencia ingenua.

En su expresión es lenguaje joven”

Gaston Bachelard. La poética del espacio.

Dedicado a mi familia por darme alas y enseñarme a volar.

A mi novio que me alienta a no rendirme.

Y a mi querida Rosa Isaura por legarnos su valor y carácter.

Índice

| | |
|--|----|
| 1. Introducción | 7 |
| 2. Motivaciones..... | 8 |
| 3. Vínculo con la orfebrería..... | 10 |
| 3.1. Joyería..... | 11 |
| ○ Camafeo..... | 11 |
| ○ Portarretrato..... | 13 |
| ○ Guardapelo..... | 17 |
| 3.2. Objetos de culto..... | 19 |
| ○ Reliquia..... | 19 |
| 4. Antecedentes visuales..... | 21 |
| 4.1. Escultura..... | 21 |
| ○ Máscaras mortuorias..... | 21 |
| 4.2. Dibujo..... | 23 |
| 4.3. Fotografía..... | 26 |
| ○ Fotografía post mortem | 28 |
| ○ Fotografía digital..... | 30 |
| 5. Trabajos previos..... | 32 |
| 5.1. Grabados de la memoria..... | 32 |
| 5.2. Percepciones del Ser..... | 37 |
| 6. Proyecto de título..... | 40 |
| 6.1. Motivaciones..... | 40 |
| 6.2. Descripción: el retrato como huella de ser..... | 42 |
| 6.3. Series y procesos..... | 42 |
| 7. Ideas determinantes..... | 50 |
| 7.1. Walter Benjamín..... | 50 |
| 7.2. Philippe Dubois..... | 51 |
| 7.3. Gastón Bachelard..... | 53 |
| 8. Agradecimientos..... | 55 |
| 9. Bibliografía..... | 56 |

1. Introducción

La presente memoria nace como una síntesis de las inquietudes que fueron surgiendo a medida que formulaba mis proyectos como estudiante de pregrado, los que se gestaron como manifestaciones espontáneas de un eje común: el retrato como “inmortalización” del individuo, y cómo en este instante se captura nuestra eterna soledad.

Estando consciente de la importancia de mantener la claridad ante el lector-espectador para facilitar la comprensión del presente proyecto de creación visual, es que he formulado el desarrollo de esta memoria en dos ejes centrales: uno teórico y otro visual; para ello he intentado ser lo más rigurosa posible y sintetizar de forma clara el proceso de aprendizaje personal que ha conllevado al descubrimiento de mi quehacer como artista visual, específicamente ligado al campo de la orfebrería y el dibujo.

2. Motivaciones.

Existen diversas motivaciones que se conjugan y dan paso a la creación de este proyecto de título, el cual he retomado luego de dos años ausente de la Facultad de Artes. He considerado necesario tomar este tiempo para analizar los aprendizajes adquiridos en estos años de formación académica, y junto con esto, descubrir las herramientas necesarias para finalizar mi proceso de aprendizaje de pregrado, no como una obligación académica, sino como una necesidad personal de completar un ciclo.

Mi segunda motivación proviene de los tres años en los que me especialicé en el campo de la orfebrería, donde por medio de la realización de ejercicios pude adquirir conocimientos de técnica y composición que ampliaron mi visión del trabajo visual. Lo que en un principio comenzó como una decisión azarosa terminó transformándose en una de mis grandes pasiones, y es gracias a este interés por seguir formándome como orfebre que he decidido concluir mi actual proceso de aprendizaje para dar paso a otras instancias de estudio.

La tercera motivación viene de la mano con el trabajo realizado en los cuatro años de taller de dibujo, y como en éste fui desarrollando interés por la figura humana, específicamente por el rostro que nos individualiza. Esa traducción de líneas, planos y sombras donde decimos tanto.

Finalmente la última motivación responde a una necesidad personal de reconectarme con un eslabón perdido de mi historia. La misteriosa Rosa Isaura, mi abuela materna de la que solo poseo un retrato. A partir de esa precariedad de recursos visuales busco reconectarme con la mujer que desapareció y reconstruirla a partir de su ausencia.

Es por esto que, luego de este tiempo de profundo análisis he decidido centrar mi proyecto de título en la enigmática Rosa Isaura, es intentar construir un discurso en

torno a ella a partir de un único retrato, y para ello lo abordaré desde mis campos de interés: orfebrería y dibujo.

3. Vínculo con la orfebrería.

Orfebrería.¹

1. f. Arte del orfebre.

Orfebre.²

Del fr. orfèvre.

1. m. y f. Persona que labra objetos artísticos de oro, plata y otros metales preciosos, o aleaciones de ellos.

2. m. y f. Col. Persona que labra objetos artísticos de cobre u otros metales.

Al remitirnos al significado de la palabra orfebrería, esta nos hace alusión al manejo de técnicas específicas que en su conjunto posibilitan la creación de piezas de delicada confección y gran valor.

Al comenzar a abordar el presente proyecto de memoria es imprescindible hacer las conexiones necesarias para comprender el vínculo que existe entre éste y el campo de la orfebrería, para ello he decidido abordarlo en dos grandes ejes: joyería y objetos de culto. En ambos la potencia de la imagen es su principal característica y junto con ello la carga simbólica que los vuelven objetos venerados.

Es fundamental establecer con anterioridad la importancia de la imagen y el objeto, características centrales del trabajo del orfebre. Lo significativo de la imagen llevada a la creación del objeto son los que dotan a la pieza de orfebrería, ya sea de joyería u objeto de culto, en una experiencia significativa que trasciende de la mera utilidad para dotarlo de significado.

¹ Definición extraída de la Real Academia Española <http://dle.rae.es/?id=RBBYRaA>

² Definición extraída de la Real Academia Española <http://dle.rae.es/?id=RBBp5zV>

3.1 Joyería.

La historia de la joyería surge a la par de la evolución humana. Del mismo modo que el hombre consiguió fabricar herramientas y representar mediante ilustraciones su vida cotidiana y espiritual, buscó la ornamentación personal (utilizando conchas y piedras en una primera etapa y posteriormente la implementación de metales) para rituales y ceremonias, es por ello que la joyería es una de las artes más antiguas del mundo.

Desde sus orígenes la joyería ha estado vinculada al hombre en comunidad, y como todo proceso creativo ha estado sujeto a cambios, pero lo que se ha mantenido como una eterna constante es la carga simbólica de la joya como objeto. Es precisamente este valor simbólico de dos piezas de joyería: el camafeo y el guardapelo, los que procederé a explicar.

Camafeo

Joyas utilizadas como broches o dijes obtenidos a partir relieves en una piedra preciosa, de preferencia ónix o ágata. Fueron piezas talladas a mano por medio de una técnica de desbaste conocida como glíptica que surgieron en la antigüedad, específicamente en la cultura romana y persa. En sus orígenes los camafeos se dividían entre ornamentos y utilitarios; los primeros correspondían a adornos utilizados a modo de broches como símbolo de estatus y poder adquisitivo, mientras que los segundos se empleaban como anillos para sellos y marcas familiares.

Los camafeos en sus orígenes cumplían una función conmemorativa, ya que en ellos se retrataba el rostro de gobernantes como estrategia de difusión del poder político-militar y como símbolo de gobernabilidad. Esta utilización de objetos de pequeña escala y delicada elaboración con propósitos conmemorativos también se puede apreciar en la creación de medallones, monedas y medallas.

A partir del siglo XIV se masificó el uso de camafeos en Europa y en su fabricación se integró el uso de nácar, conchas y marfil.

Los camafeos comenzaron a ser utilizados como regalos preciados entre parejas, siendo una prueba de amor que los hombres entregaban a sus amadas. Generalmente llevaban una inscripción grabada con los nombres de los enamorados y eran llevados por las mujeres como símbolo de amor, todo esto con el propósito de conservar en la memoria al ser amado y preservarlo del paso del tiempo.

Posteriormente, esta necesidad de retratar en pequeña escala una imagen significativa se encausa en la creación de portarretratos donde convergen, en una primera etapa la pintura y posteriormente la fotografía.



Camafeo Ptolomeo II

Portarretrato

La aparición del portarretrato en el campo de la orfebrería viene de la mano con el nacimiento de la técnica pictórica de la miniatura. Esta técnica debe su nombre y origen a los manuscritos medievales y su ornamentación, específicamente a los pigmentos que utilizaban; el miniare (palabra latina que hace alusión a los pigmentos minerales extraídos del río Minium, España).

Con la aparición de la imprenta se masificó la producción de textos impresos, lo que significó la democratización de estos. Paralelamente, como una estrategia de diferenciación del trabajo artesanal, las altas esferas de poder económico comenzaron a encargar textos escritos manualmente como una muestra de exclusividad, estatus y poder adquisitivo. Es en este momento cuando la representación pictórica de los benefactores que financiaban dicha producción, comienza a quedar inmortalizada en el inicio de los textos o entre sus capítulos. De esta manera, alrededor del siglo XVI nace la representación en miniatura de personajes importantes, quienes no tardaron en comenzar a encargar sus propias reproducciones en pequeño formato, las que no superaban los 10 a 12 cm aproximadamente, lo que permitía su portabilidad a diferencia de los retratos de caballete.

Al igual que el uso de camafeos, las miniaturas tienen un valor sentimental significativo a causa de sus temáticas que escapan del mero registro visual, ya que estas imágenes están dotadas de una relación de cercanía (eran objetos que se conservaban y también regalaban), lo que las dota de valores vinculados a lo íntimo y lo simbólico como el amor, la lealtad y la fraternidad. Es por ello que de la mano con la técnica pictórica surgen los portarretratos de fina elaboración que permitían conservar y preservar del paso del tiempo el vínculo establecido con lo significativo de la imagen.

Con la masificación del retrato en pequeña escala, y la posterior irrupción de la fotografía en el siglo XIX, los encargos irán enfocados a mejorar su portabilidad con el propósito de formar parte de la vestimenta cotidiana ampliando el soporte original del

portarretrato a la utilización de joyas como es el caso de collares, prendedores, pulseras, anillos, medallones, entre otros.



RETRATO DE MARIANO EGAÑA

Autor desconocido. 1827

Gouache sobre marfil

5,5 x 4,5 cm

Colección Museo de Historia Nacional.



PORTARRETRATO

Autor desconocido. 1864

Cubierta de oro y cordón trenzado de cabello humano

Fotografía coloreada

23 cm largo del colgante 3 x 2 cm retrato

Colección Museo de Historia Nacional.



Prendedor. S. XIX.

6,5 x 5,5 cm

Metal y Fotografía.

Colección Museo de Historia Nacional

Guardapelo

Los guardapelos son joyas con forma de cajas pequeñas de delicada confección que se utilizaban colgadas al cuello por medio de una cadena, en cuyo interior se guardaban mechones de cabello, posteriormente se incluyeron retratos en miniatura y fotografías.

Tuvieron su auge en la época Victoriana dónde se inició la costumbre de regalarlos a la persona amada con el propósito de ser un constante recuerdo del sentimiento existente, aunque también se usó llevarlos luego de los funerales como recordatorio del ser querido fallecido. El vínculo sentimental existente entre las personas al intercambiar estos objetos los dotan de un profundo significado, es por ello que los convierten en símbolos muy preciados.



Guardapelo confeccionado en plata

6,0 x 5,5 cm.



Guardapelo con pelos del Sargento Juan de Dios Aldea.

Metal y vidrio.

6 x 5 cm

Colección Museo de Historia Nacional.

3.2 Objetos de culto

Paralelo al nacimiento de la joyería en la historia de la humanidad se encuentra la elaboración de objetos de culto, los que han jugado un rol fundamental en la vida espiritual de las sociedades alrededor del mundo. Desde sus orígenes el hombre ha buscado satisfacer los cuestionamientos de su origen y sentido de existencia, es por ello que al ir creando la forma en que conciben su mundo (cosmovisión) han utilizado diversas representaciones plásticas para sus divinidades y creencias.

El vínculo con lo sagrado es el eje central de toda creencia, independiente de su origen, la constante búsqueda por establecer un vínculo de veneración y devoción hacia lo que se cree ha convergido en la necesidad de generar un puente entre la idea de lo divino y su representación, lo que juega un rol fundamental en su veneración y la difusión masiva del mensaje divino.

Relicario

En la cultura occidental, específicamente en la religión católica, una importante manifestación de los objetos de culto son los relicarios, los que eran contenedores bellamente adornados donde guardaban objetos de gran valor espiritual. En su mayoría consistían en huesos de algún santo o pertenencias personales de estos en vida.

El origen de esta tradición radica en la época de la persecución cristiana, cuando dicha religión estaba en sus inicios. Este período se caracterizó por la muerte trágica de los primeros seguidores, los que posteriormente se convirtieron en santos mártires, es por ello que sus restos eran guardados en relicarios y posteriormente venerados.

En la Edad Media, la masificación de la religión católica no se caracterizó por la utilización de textos ni la oración de plegarias (acciones correspondientes a las altas esferas del clero), sino que popularmente tuvo como eje central las manifestaciones de devoción por medio de las prácticas piadosas, donde la peregrinación ocupó un lugar privilegiado. Es en esta búsqueda de establecer un vínculo con la divinidad que las

personas realizan viajes de forma personal o colectiva hacia algún lugar sagrado donde podían establecer un vínculo con una presencia espiritual. Asisten a estos lugares para venerar a las reliquias y sentir a Dios más cerca, ya que éste actúa por medio de ellas. El poder espiritual de las reliquias es infinito, debido a que se les atribuían poderes sobrenaturales de sanación y de obtención de gracia divina.

Hasta el día de hoy se mantiene un vínculo espiritual en torno a los relicarios que se encuentran en diversas iglesias y catedrales alrededor del mundo.



Relicario con oro y gemas de San Pedro, tesoro catedral de Limburg an der Lahn, Alemania. Año 988

4. Antecedentes visuales.

Al momento de definir el presente proyecto de memoria surgieron otras áreas visuales que fueron determinantes al momento de plantear mi propuesta.

En primer lugar se encuentra la influencia de la orfebrería, específicamente lo relacionado con la joyería: camafeos, portarretratos y guardapelos, y el relicario como objeto de culto (conceptos abordados en los capítulos 3.1 y 3.2 páginas 10 a 19).

En segundo lugar se encuentra la escultura y la creación de máscaras mortuorias como registro de existencia, el dibujo como lenguaje y traducción de un imaginario y, finalmente, el retrato post mortem y la posterior aparición de la fotografía digital.

4.1. Escultura

Máscaras mortuorias

La más grande certeza que tenemos en esta vida es que nos afrontamos a nuestra inevitable muerte. La caducidad de nuestra existencia ha llevado a las personas a asumir su más pura esencia de seres finitos donde vivimos añorando a los que ya han muerto y asumiendo nuestro innegable final.

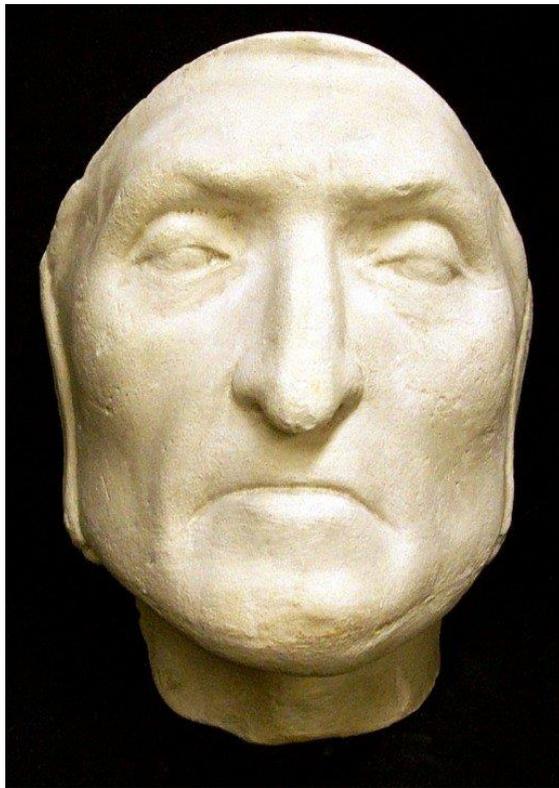
A lo largo de la historia del hombre en comunidad la muerte ha sido una constante a afrontar, y para ello ha basado parte de sus ritos a honrar a sus muertos con la esperanza de no afrontar la tan temida soledad, y para cumplir tal propósito las imágenes y los objetos juegan un rol determinante al momento de glorificar su memoria.

Esta costumbre se observó en la antigua Roma (*maiorum imagines*) y en el Egipto de los faraones. En Europa, la costumbre de obtener un retrato fiel del fallecido se intensificó en los siglos XVIII y XIX. Durante la Edad Media se propagó esta moda fúnebre en la altas esferas sociales de obtener una copia fiel del rostro de personajes

importantes de la sociedad de aquel entonces, como era el caso de nobles, clérigos de alto rango, papas, escritores, entre otros.

Esta práctica de conservación de la memoria física y táctil de los difuntos consistía en obtener un molde de yeso o cera de abeja del rostro de la persona a los pocos minutos de morir con el propósito de conservar su imagen lo más similar a como fue en vida. La realización de estas máscaras consistió en la primera conservación “real” de la imagen del individuo, quedando como muestra innegable de su existencia y paso por este mundo.

Actualmente, la policía forense utiliza esta técnica para reconstruir rostros de víctimas y victimarios usando avanzadas técnicas informáticas. También es usada para hacer copias vivas de rostros de personas en vida usando polímeros tales como resinas, poliuretanos, etc.



Máscara mortuoria Dante Alighieri (1265-1321)

4.2. Dibujo

Dibujo.³

1. m. Arte de dibujar.
2. m. Proporción que debe tener en sus partes y medidas la figura del objeto que se dibuja o pinta.
3. m. Delineación o imagen dibujada.

El dibujo es por esencia la primera manifestación plástica natural que realizamos. Lo que en un comienzo parte como líneas azarosas, con el paso del tiempo se convierte en una de las formas de comunicación recurrentes en la primera infancia.

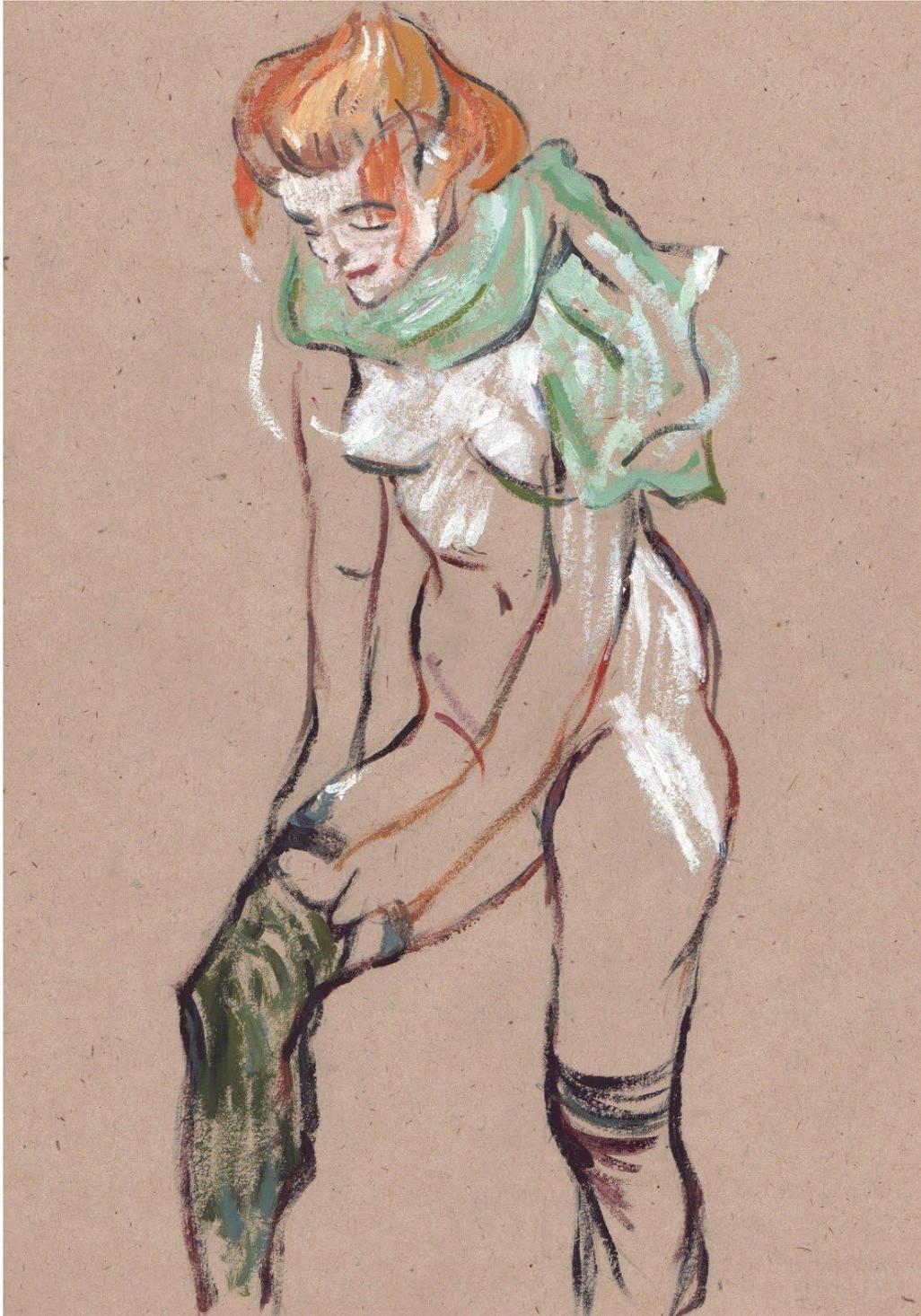
Al ingresar a la carrera de Licenciatura en Artes Plásticas me abrió un mundo de posibilidades en torno al dibujo. De ser una actividad que espontáneamente realizaba dio paso a la experiencia del modelo en su espacialidad como referente, el cual debía traducir en líneas, planos, luces, sombras y texturas. Estos ejercicios fueron instancias de aprendizaje tanto académico como personal que me permitieron descubrir un mundo tras la figura humana, la que en un principio estaba constituida de líneas y colores vivos, dio paso a una serie de estructuras donde aprendí a sintetizar extractos, texturas, cuerpos. Comprendí que si traducía una parte del todo, podría dibujar el total, como cual abecedario entendí que debía partir desde lo particular para luego poder aprender a escribir y esta enseñanza me permitió abarcar mis estudios no desde la ansiedad, sino desde la contemplación y el trabajo metódico.

Dentro de la búsqueda de referentes como parte del proceso de enriquecimiento del aprendizaje del taller de dibujo di con el artista Egon Schiele (Austria 1890-1918) y Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901). Sus obras vinieron a reafirmar el camino instintivo que iba siguiendo en cuanto a la forma en que abordaba los cuerpos y cómo la línea se toma el protagonismo, entregándoles humanidad y delicadeza.

³ Definición extraída de la Real Academia Española <http://dle.rae.es/?id=DgED6Zj>



Boceto de Egon Schiele "Modelo descansando en camisa y medias"



Boceto de Henri Toulouse-Lautrec.

4.3. Fotografía

Fotografía.⁴

De foto- y -grafía.

1. f. Procedimiento o técnica que permite obtener imágenes fijas de la realidad mediante la acción de la luz sobre una superficie sensible o sobre un sensor.
2. f. Imagen obtenida por medio de la fotografía. Reveló las fotografías del viaje. Una fotografía digital.
3. f. Estudio de fotografía.
4. f. Representación o descripción de gran exactitud.

Al hablar de fotografía es inevitable separar la idea de la imagen como representación física de la “realidad” que se obtiene por medio de una sucesión de procesos mecánicos como consecuencia de la acción de la luz sobre una superficie especial.

Dejando de lado los mecanismos físicos necesarios para la obtención de la imagen me parece de gran importancia para el desarrollo del presente proyecto la idea del proceso como una representación subjetiva y dispuesta a su modificación, que guarda relación con el ser fotografiado (en el caso del retrato), pero que a partir de su obtención, ya sea el negativo o el archivo digital, nos permita la transformación de éste para dar paso a una nueva construcción de la imagen, pero que conserva un lenguaje en común: el lenguaje de la fotografía y su capacidad de “inmortalización”.

⁴ Definición extraída de la Real Academia Española <http://dle.rae.es/?id=IK5nbBo>

Los conceptos teóricos en los que me baso para abordar la fotografía se encuentran en el capítulo 7 Ideas determinantes, subcapítulo 7.2: Philippe Dubois “El acto fotográfico”. Página.

Retrato

Retrato⁵

Del it. ritratto.

1. m. Pintura o efigie principalmente de una persona.
2. m. Fotografía de una persona.
3. m. Descripción de la figura o carácter, o sea, de las cualidades físicas o morales de una persona.
4. m. Aquello que se asemeja mucho a una persona o cosa.
5. m. Der. retracto.
6. m. Ret. Combinación de la descripción de los rasgos externos e internos de una persona.

Retratar⁶

Del lat. retractāre 'retocar, revisar', 'corregir'.

1. tr. Copiar, dibujar o fotografiar la figura de una persona o de una cosa.
2. tr. Hacer la descripción de la figura o del carácter de una persona. U. t. c. prnl.
3. tr. imitar (parecerse).

⁵ Definición extraída de la Real Academia Española <http://dle.rae.es/?id=WK0XDqy>

⁶ Definición extraída de la Real Academia Española <http://dle.rae.es/?id=WJxuerO>

4. tr. Describir con exacta fidelidad algo.

Fotografía post mortem

Se conoce como retrato post mortem a las fotografías sacadas a personas cuando han muerto como una forma de conservar el recuerdo del ser querido. Esta práctica desarrollada en Europa alrededor del siglo XIX tiene sus orígenes en una época anterior a la invención de la fotografía, específicamente en el Renacimiento donde a través de la pintura de retratos a los difuntos conocidos como *memento mori* (frase de origen latín que significa “recuerda que eres mortal”).

El retrato post mortem se dividió en tres tipos: en primer lugar donde el difunto era retratado junto a sus familiares simulando estar vivo, en segundo lugar estaban las fotografías en las que parecía estar dormido y finalmente en aquellas que aparecía en su propio funeral. El propósito de estas fotografías era dejar un registro por medio de una imagen de la presencia del ser querido en este mundo, como una forma de validar su existencia y perpetuarla en el tiempo.



Simulando estar dormido. 1850



Padres posando con su hija muerta simulando vida.

Fotografía digital

Con el surgimiento de esta etapa de la fotografía se ampliaron las posibilidades de creación, y por ende los resultados obtenidos de la producción fotográfica. Una de las características principales de este tipo de fotografía es la ausencia del negativo, donde el símil de éste es la digitalización de la imagen, y la explotación de esta, al igual que en el caso del trabajo con el negativo, es de carácter inacabable y pertenece a la estética del trazado, por ende, sigue siendo en cierta medida una manifestación de la huella, y por otro lado una variación del dibujo. Es por ello que cuando hablamos de la fotografía digital nos referimos a una estética de la hibridación (mezclas entre lo fotográfico, pictórico, dibujo, que dan paso a nuevas posibilidades de creación), con un nuevo orden visual y en su forma de producción, comunicación y de percepción de las imágenes.

Cuando hablamos de fotografías digitales debemos partir de la base de que la imagen es a su vez matriz, capaz de crearse a sí misma. La unidad mínima es el pixel que componen una red de puntos que conforman la imagen. Junto con esto puedo decir que el trabajo de la fotografía corresponde al orden de lo inacabable, ya que al estar digitalizada la imagen se pueden obtener infinitas copias y variaciones de la misma.

Con las nuevas posibilidades de creación surgen las re-emergencias mediales que consisten en rescatar elementos pictóricos y llevarlos al campo de la fotografía a través de la manipulación de ésta, donde las imágenes son modificadas con el objetivo de asemejarse a un cuadro y generar la idea de hibridación entre lo fotográfico y lo pictórico. Un ejemplo de esto son los retratos ficticios de Desiree Dolron, en cuyas fotografías los modelos no posaron tal y como aparecen. Las fotografías están cargadas con un aire fantasmagórico que las vuelve atractivas, pero al mismo tiempo remite a la sensación de misterio característico de los retratos post mortem.

El trabajo de esta artista que elegí como referente visual para mi propuesta de memoria aborda el retrato fotográfico de forma directa, mezclando el trabajo pulcro de la imagen y dotándola de misterio, haciéndonos sentir observados por los seres que

están ahí para ser contemplados, convirtiendo a los espectadores en el foco de atención de las imágenes “inmortalizadas”



Desiree Dolron – Xteriors XIII

5. Trabajos previos

5.1 Grabados de la memoria

Este trabajo surgió dentro del taller de orfebrería como una propuesta personal donde comencé a investigar sobre la historia de la fotografía y su importancia dentro de la sociedad chilena de principios del siglo XIX, para ello realicé una selección de seis retratos del libro *“Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX”*⁷, donde la elección estuvo determinada por la predominancia de retratos individuales masculinos como medio para trascender, mediante una imagen, al paso del tiempo con el propósito de perpetuar su imagen del olvido. Es allí donde tengo los primeros acercamientos a la fotografía de retrato como medio de “inmortalización” de la existencia del individuo, lo que más tarde se convertirá en el eje central de mi proyecto de memoria.

La serie “Grabados de la memoria” es un proyecto que se centra en la pérdida del registro como resultado del paso del tiempo. Busca retratar la temática de la muerte y cómo ésta anula la compleja construcción del individuo, convirtiéndolo con el paso de los años, en un cuerpo sin nombre ni historia: es solo una imagen vacía y borrosa que se pierde en el tiempo. Una reducción de líneas, planos, luces y sombras despojadas de su humanidad, pero que a su vez ha quedado “inmortalizada” en una representación corpórea post mortem: una imagen del individuo al que solo tenemos acceso a través de un trozo de papel impreso para dejar constancia de su existencia en este mundo.

La serie está compuesta por seis piezas de distintas dimensiones. Realizadas con la técnica de grabado al agua tinta en placas de bronce posteriormente envejecidas. La motivación que me llevó a usar este material para el desarrollo de este trabajo es un juego con la idea de lo imperecedero del metal versus la fragilidad de la imagen

⁷ “Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX” Autor: Rodríguez Villegas, Hernán. Año: 2001. Chile.

fotográfica que debe ser resguardada en marcos a modo de protección de la vida misma, y al mismo tiempo otorgándole un sitio de reliquia.

Es en este punto cuando comienzo a hacer la conexión entre el valor de la imagen desde un punto de vista afectivo, el concepto de reliquia como objeto venerado y la reproducción fotográfica, su resguardo del tiempo y el olvido la continuación de la idea del objeto de culto que debe ser conservado con devoción.



Retrato n°1

Óvalo de bronce grabado al agua tinta y posteriormente envejecido.

14x10 centímetros.



Retrato n° 2

Óvalo de bronce grabado al agua tinta y posteriormente envejecido.

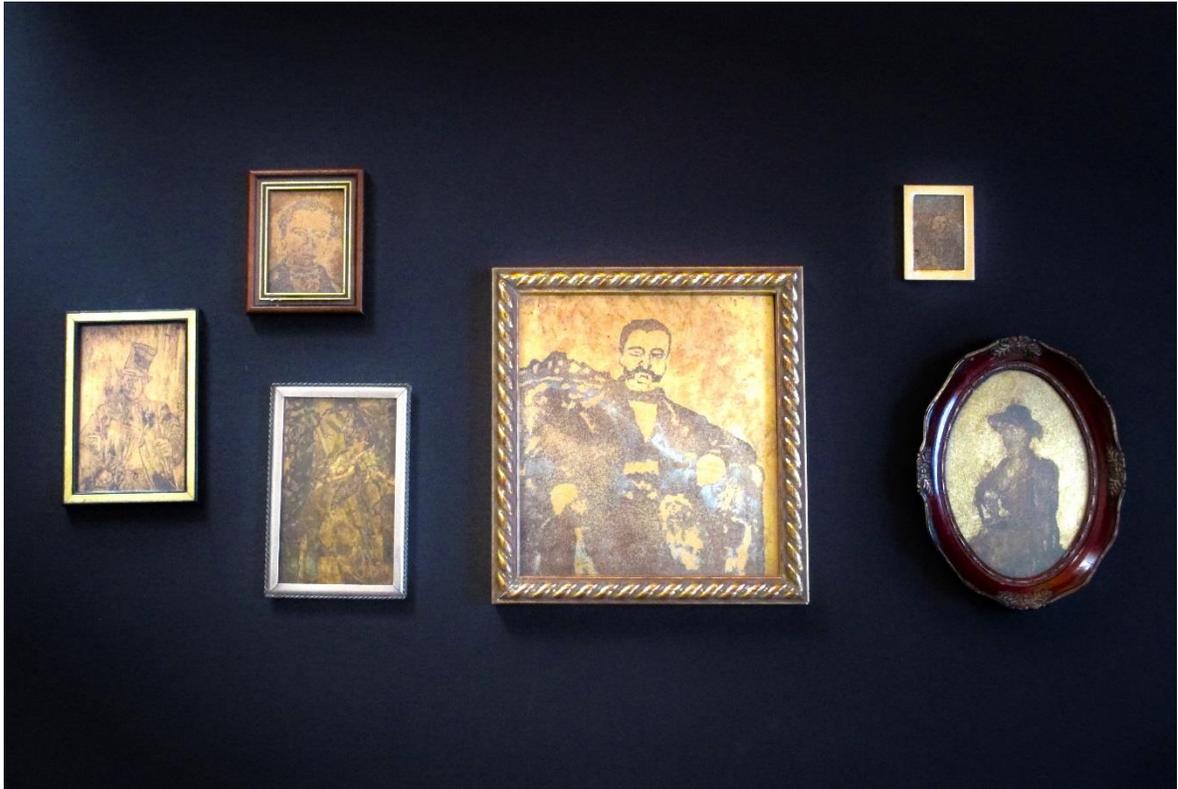
16x16 centímetros.



Retrato n° 3

Óvalo de bronce grabado al agua tinta y posteriormente envejecido.

14x 10 centímetros.



Grabados de la Memoria.

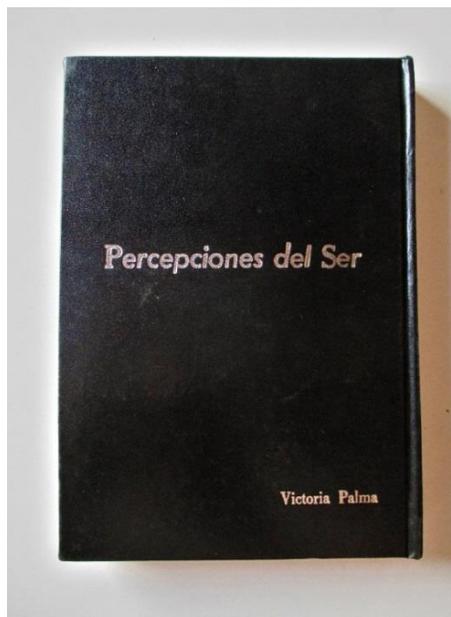
Placas de bronce grabadas al agua tinta y envejecidas.

2010

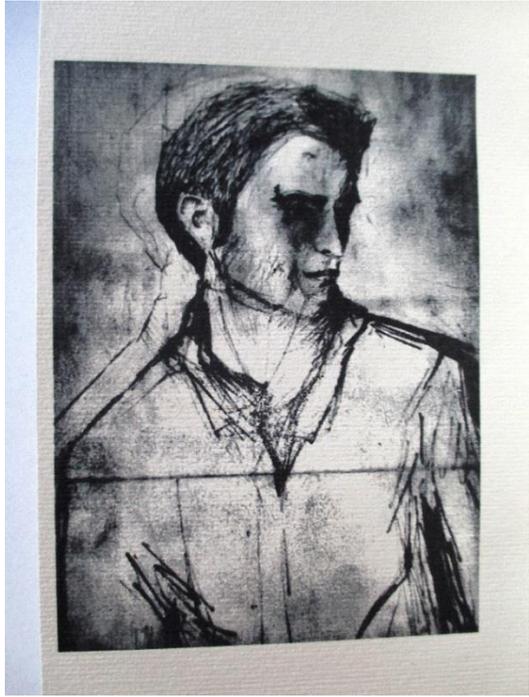
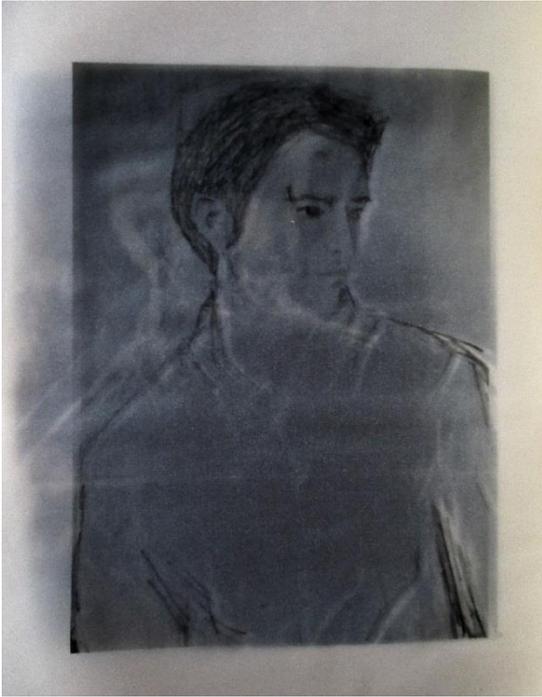
5.2 Percepciones del Ser

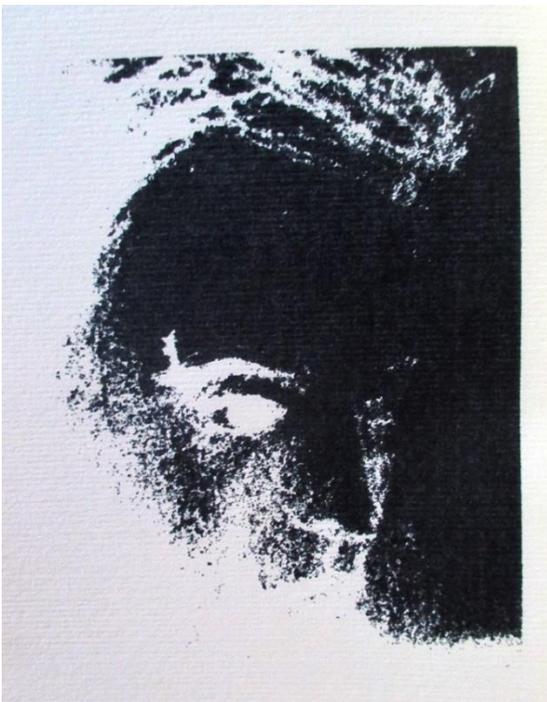
Este trabajo nace a partir de un encargo realizado en el taller de dibujo, el cual comenzó con un pie forzado: recibí información por escrito de una persona que no conocía y en torno al cual debía construir un imaginario. Para desarrollarlo trabajé con un primer retrato hecho en dos superficies distintas: papel vegetal y lámina de aluminio tallada con un punto, a las que posteriormente fotografíe e intervine digitalmente con el propósito de conseguir diversas imágenes a partir de la superposición de éstas.

Al momento de definir la forma de presentar las imágenes obtenidas opté por la creación de un libro-objeto, dicha decisión no fue azarosa, ya que el formato permitía conseguir el efecto deseado para comprender la progresión de la transformación de las imágenes, donde en sus primeras hojas se aprecia el retrato completo y a medida que van avanzando las páginas las imágenes van aproximándose cada vez más, con el propósito de llegar a la unidad mínima e irreconocible que es el pixel. De esta manera pude construir una propuesta visual en la que el espectador se convierte en protagonista al momento de interactuar con el libro



Portada libro-objeto. Año 2011





6. Proyecto de título.

Motivaciones

“Rosa Isaura” surge a partir de la necesidad de reconectarme con mi abuela materna, a la cual no conocí ya que murió muy joven, cuando mi madre era solo una niña. Esta enigmática mujer ha estado presente en mi historia familiar a partir de su ausencia, y es a raíz de esta carencia que quiero reivindicarla en su sitio de matriarca perdida, más nunca olvidada.

La Isaura, como le decían todos, fue una mujer independiente e innovadora para su época. Tuvo aptitudes artísticas desde niña, pero como hija mayor de una familia campesina y evangélica no pudo desarrollarse en plenitud. Sus deseos de independencia la llevaron a autoexiliarse en la capital donde conoció amores tormentosos. Pero esta mujer de carácter fuerte no se dio por vencida hasta que finalmente muere sola en Santiago de un cáncer terminal. Mi madre no supo hasta meses más tarde, cuando solo tenía ocho años que su madre había muerto. El silencio familiar fue tan profundo que no contó con un funeral acompañada de sus seres queridos y sus restos fueron abandonados en la fosa común del cementerio general.

Desde niña llamó mi atención que no tuviéramos fotografías de mi abuela, ya que como toda familia numerosa solemos registrar todos los momentos importantes. Pero de la abuela Rosa no hay más que recuerdos vagos y un retrato pintado... Por años insistí en mi búsqueda hasta que dio resultados y logré rescatar una fotografía olvidada y al fin pude tener una imagen real de la desaparecida Rosa Isaura.

Es por todo lo que he mencionado anteriormente que he sentido la necesidad de honrar a mi abuela y realizar un acto de sanación familiar al dedicarle este proyecto de título, donde trabajo con el único registro fotográfico que hay de ella.



Digitalización de la fotografía original.

Descripción: el retrato como huella de ser.

El retrato fotográfico de la “Isaura” se convirtió en el único medio por el cuál pude tener una idea “real” de cómo era mi abuela físicamente. En ella aparece mirando directamente a la cámara, el fondo es neutro y el escuadre es en primer plano.

Al digitalizar la fotografía se perdió la “historia” presente en el original, que consistía en la textura propia de una fotografía antigua, los colores cambiaron, se perdió el “olor” a papel viejo, e incluso las arrugas producidas por el paso de los años, pero a cambio de eso me permitió realizar una serie de modificaciones que habrían sido imposibles de no estar digitalizada, para así ir delimitando la forma en que presentaría el proyecto de memoria.

Para definir el proyecto final pasé por una larga etapa de análisis de la imagen, buscando la manera en que me hiciera más sentido representar la idea de reconstrucción de un imaginario; por otro lado quería mantener la esencia del retrato como representación visual de individualidad donde queda plasmado nuestro eterno presente. Finalmente opté por elaborar tres propuestas visuales que funcionarán individualmente, pero que en su conjunto se complementarán.

Series y procesos

En la primera pieza quise continuar con los libros objetos que realicé durante los años de taller de dibujo, pero esta vez utilizando el retrato fotográfico de mi abuela, para ello desarrollo esta propuesta en dos libros, los cuales tienen el tamaño A4 (210x297 mm)

En el primero mantuve las proporciones de la fotografía original y la intervine digitalmente alterando el contraste con el propósito de ir perdiendo la nitidez de la imagen de forma sutil y transformándola en una construcción bicolor (blanco y negro). Una vez que obtuve la cantidad necesaria de fotografías modificadas las ordené desde la más “clara” (fondo blanco e imagen negra donde se pierden por completo los detalles,

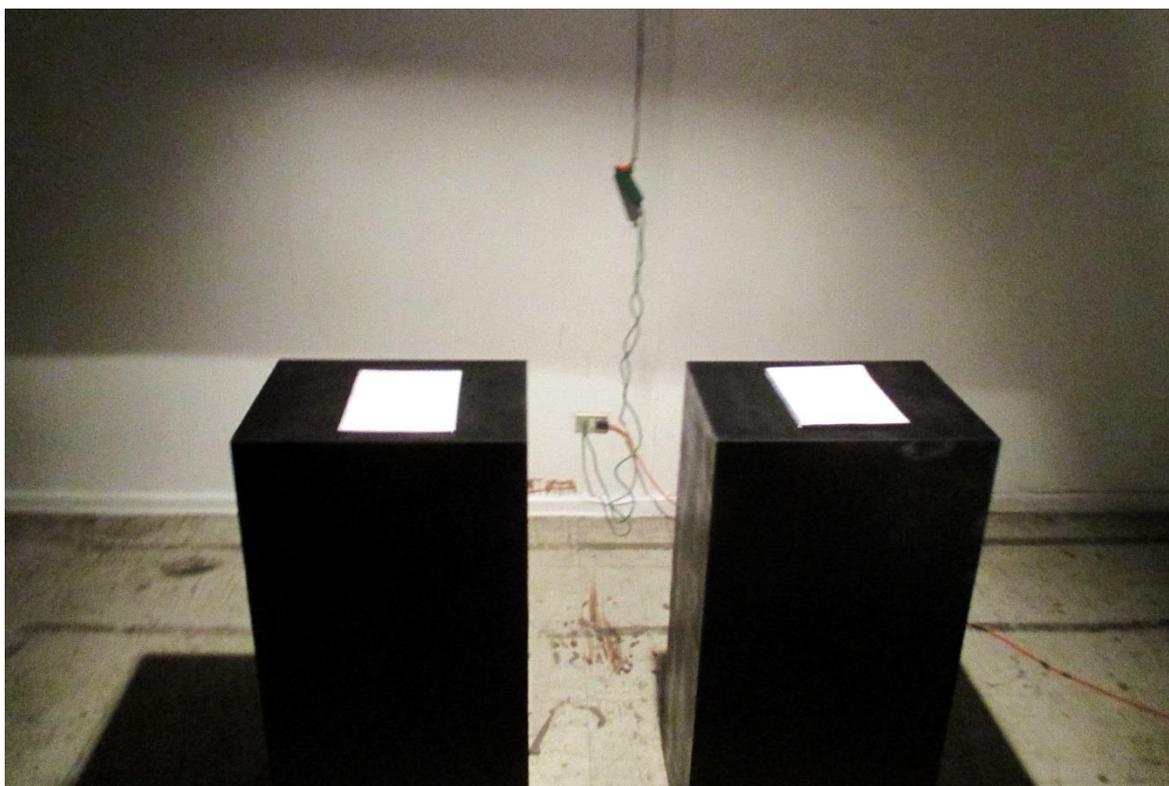
prevaleciendo solo las formas grandes) hasta la más “oscura” (casi perdida absoluta del fondo blanco, donde este se mimetiza con la imagen alcanzando prácticamente el negro absoluto). Dicho efecto se aprecia gradualmente al ir pasando las páginas. Esta elección en el orden de las fotografías no fue azarosa, ya que el propósito de esta primera pieza es comenzar a construir un discurso visual a partir de la ausencia de la imagen: iniciar desde una figura difusa como lo fue el proceso de ir reconstruyendo a mi abuela a partir de este único retrato, lo cual fue posible gracias a la reproducción masiva de su imagen.

A continuación adjunto una selección de imágenes digitalizadas con el propósito de entregar una idea referencial de cómo será el resultado de este primer libro.



En el segundo libro trabajo con las mismas dimensiones que en el primero (A4), pero a diferencia de éste la transformación de la fotografía se consigue por medio de la obtención de cada imagen a partir de una copia fotocopiada de la anterior. En este libro el resultado de las transformaciones no depende de mí, ya que la secuencia se obtiene de forma azarosa y las modificaciones están determinado únicamente por las copias obtenidas.

El objetivo del segundo libro es ligar el resultado visual al área del dibujo (al aparecer la línea como protagonista en el proceso de copia de la imagen como réplica de sí misma), mientras que en el primero hay solo un lenguaje fotográfico, de esta manera en ambos consigo plasmar la idea de la reproducción en serie y las transformaciones a las que se somete el aura existente en el original.



Montaje de ambos libros

La segunda parte de este proyecto de memoria la componen una serie de cinco cajas de luz rectangulares de 20x27.50 centímetros, cada una estará ubicada en un pedestal individual. En cada una de estas cajas hay una versión del retrato fotográfico intervenido con diversos materiales como: metal, acrílico, papel fotográfico, transparencias y cartón. Para ello utilizo la técnica del calado para dar forma al metal (aluminio) y al acrílico en diversos tonos como gris, negro, blanco y transparente. Para el uso de papel fotográfico, transparencia y cartón impreso, utilizo la superposición de capas y cortes para permitir el paso de luz y generar sombras. La gama cromática sigue la línea de los grises al igual que en el libro objeto, ya que busco trabajar digital y físicamente el retrato pero manteniendo su esencia original de fotografía antigua.

La finalidad tras la elección de esta forma de presentar la segunda parte del proyecto de memoria guarda relación con el taller en el que me especialicé: orfebrería y los referentes que expliqué al principio (camafeo y relicario), específicamente con la idea de otorgarle valor a la imagen como un constante recuerdo que debe ser conservado. El formato de estas piezas es de 20x27.5 centímetros por ser el doble del tamaño promedio de un retrato en miniatura, y el trabajo en capas es una alusión a los trabajos minuciosos del camafeo que se conseguía por medio del desbaste para obtener relieves. La luz tras las imágenes tiene como propósito enfatizar los volúmenes producidos por la superposición de capas de los diversos materiales que intervienen cada fotografía.

Al poner cada caja de luz dentro de un marco, enfatizo en la idea de lo efímero de la fotografía como registro que para conseguir su perduración en el tiempo debe ser resguardada.

Busco potenciar la idea de la transformación e intervención de la fotografía digital al mezclarla con diversos materiales hasta conseguir apartarla de su principio original de retrato bidimensional, para transformarla a la tridimensionalidad, donde las luces, sombras, pasajes y pantallas cobran intensidad a partir de su proyección volumétrica al entrar en juego con la luz de fondo.

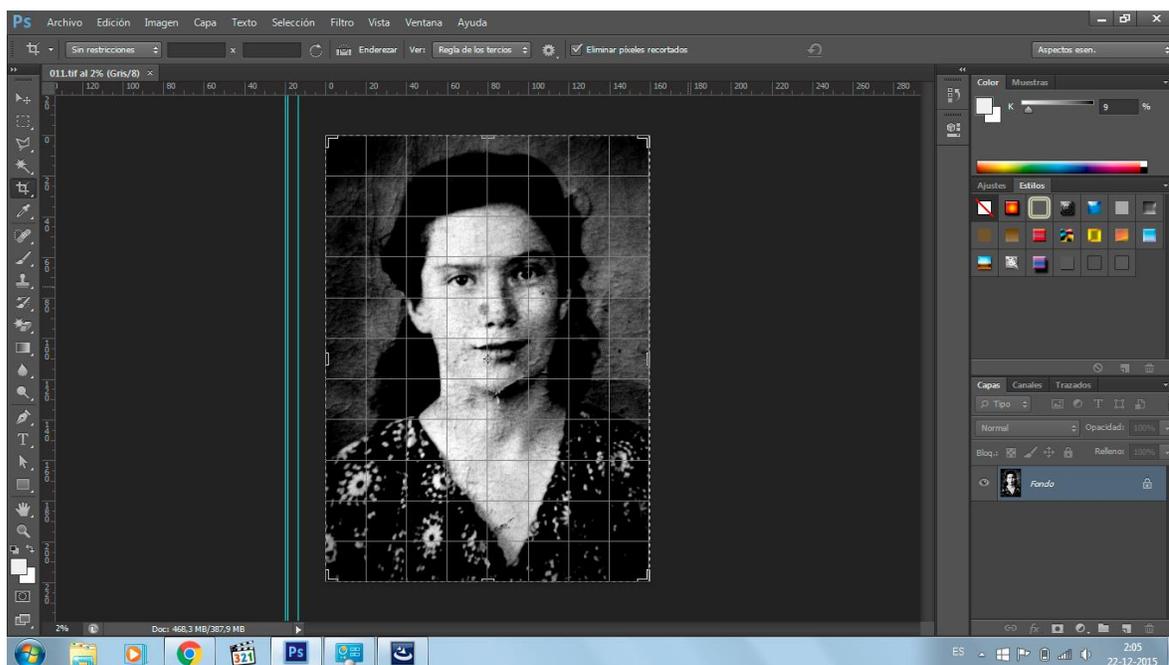


Fotografía en detalle de la primera caja de luz



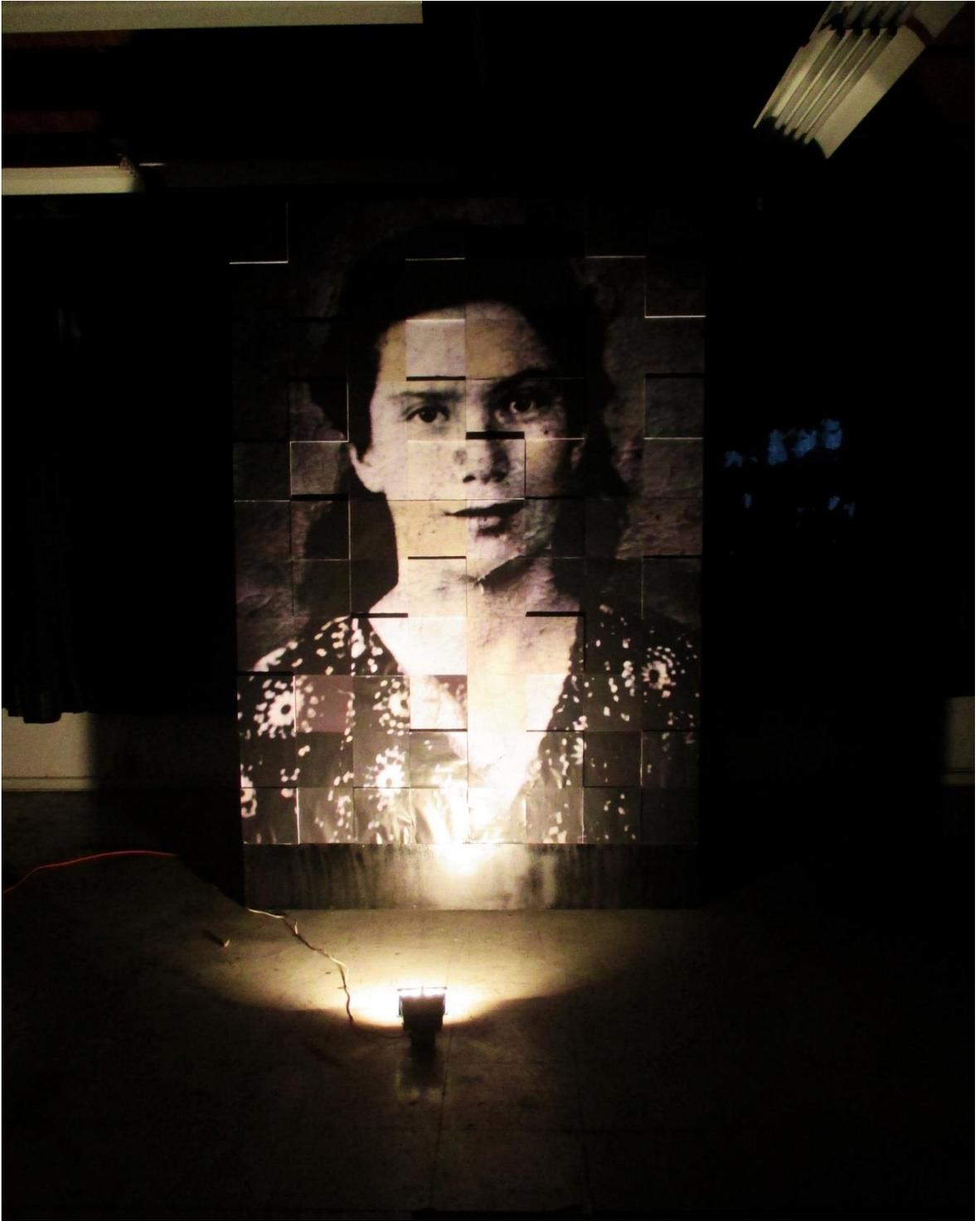
Fotografías del montaje de las cajas de luz

La tercera pieza que compone la instalación está conformada por una serie de 88 recortes cuadrados de 20x20 centímetros cada uno, dichos recuadros son obtenidos a partir de la ampliación del retrato original y de su posterior división en módulos. Una vez obtenidos estos recortes se imprimen en diversos tipos de papel como remembranza a la fotografía análoga y a la fragilidad del papel como soporte. En contraposición a esta vulnerabilidad del papel algunos de los módulos impresos en papel estarán intervenidos con metal y acrílico calado, los cuales entrarán en juego en la composición representando la dualidad de la fotografía impresa: por un lado reconociendo su vulnerabilidad al paso del tiempo, pero al mismo tiempo sentando un precedente en la memoria, el cuál es de carácter perdurable.



Retrato ampliado a 160x220 centímetros subdividido en recortes de 20x20 centímetros.

En esta tercera pieza cada recuadro de 20x20 centímetros estará situado en una distancia desde la base que varían entre los cinco a los veinte milímetros con el propósito de resaltar el módulo como base de la composición.



Montaje tercera pieza.



Montaje examen de grado.

Enero 2016.

7. Ideas determinantes

Los textos a los que me referiré a continuación encausaron mi formación como estudiante, cumpliendo un rol fundamental al momento de dar sustento teórico a este proyecto de memoria.

7.1 Walter Benjamín: La obra de arte en la época de su reproducción técnica.

El ensayo de Walter Benjamín que leí durante el primer año de carrera llamó mi atención no solo por su visión democrática de la reproducción técnica de determinada obra de arte, sino porque dicho conflicto sigue vigente hasta el día de hoy, incluso me atrevo a decir que se ha visto magnificado gracias a la revolución tecnológica que vivimos.

Para Benjamín la reproducción técnica vino a ser una suerte de acto democrático que nos aproxima como espectadores-consumidores a obras que jamás podríamos apreciar si no fuera por las copias que se han realizado de estas, pero este proceso de masificación y “necesidad” de adueñarnos del conocimiento tiene un costo, y este es la pérdida del aura existente solo en el original, es decir, jamás podremos acceder a aquella manifestación irrepetible de la experiencia de obra que solo le pertenece a su original. Nunca antes en su historia el ser humano había tenido las posibilidades de acceder al conocimiento como lo tiene hoy en día, pero esta práctica no es completa ya que la “experiencia de obra” nos es lejana a la mayoría; paradójicamente nunca habíamos podido conocer tanto y a su vez perdernos todo.

Esta relación de reproducción en masa a la cual Benjamín hace alusión hoy se ve reflejada en la masificación de la fotografía, la que nos entrega una cantidad indefinida de posibilidades de creación y duplicados. Y es precisamente esta irrupción de la fotografía en la problemática tratada anteriormente la que se vincula directamente con mi proyecto de memoria al estar trabajando con copias de la fotografía original de mi abuela Rosa, la que en un principio ha sido digitalizada y modificada con el propósito de

obtener la suficiente cantidad de imágenes hasta llegar al punto de perder completamente el vínculo con su original como se puede apreciar en la primera parte de la instalación: los libros objeto, donde no solo trato la pérdida del aura, sino que la extralimito hasta el punto de desaparecer cualquier similitud visual con su original. Es en este proceso de modificación digital que busco hacer desaparecer el aura original del retrato para transmutarla y conseguir en cada retrato modificado dotarlo de un nuevo valor visual.

Existe una hibridación de conceptos, ya que por un lado estamos presentes en la era de la reproducción masiva de “obras”, pero paradójicamente la pérdida de aura de la que habla Benjamín como resultado de los duplicados en serie se ha transmutado, por una parte encontramos el vínculo con el referente visual al que hace alusión que le otorga un valor singular a la “obra original” pero gracias a la fotografía digital y a la revolución medial de ésta se puede modificar el “aura” de la obra inicial (ser fotografiado=modelo) tantas veces como la imagen y los recursos digitales lo permitan, lo que no le resta valor, sino que lo potencia y es precisamente esa idea la que se enlaza con el siguiente texto de Philippe Dubois.

7.2 Philippe Dubois: “El acto fotográfico”.

La fotografía se entiende en sus inicios (siglo XIX) como una forma de conseguir representaciones miméticas de la realidad. A través de ella se buscaba obtener imágenes que sirvieran de pruebas indudables de lo que existía, y es por ello que se le atribuyó un vínculo con el mundo real que posteriormente fue cambiando. Philippe Dubois nos presenta en el capítulo “*De la verosimilitud al índex*” en su libro “El acto fotográfico” tres etapas claramente identificables dentro de la fotografía.

La primera etapa la denomina *fotografía como espejo de lo real*. Aquí Dubois nos habla del primer discurso de la fotografía que comienza en el siglo XIX, donde primaba la idea de la mimesis. Esto quiere decir que se atribuye a la imagen fotográfica un efecto de realidad como consecuencia de la semejanza existente entre la fotografía y

el objeto fotografiado, donde el registro fotográfico es percibido como un análogo del objeto real.

La segunda etapa corresponde a la *fotografía como transformación de lo real*, donde el autor nos plantea un giro en la forma de concebir la fotografía: ahora surge un cambio en el discurso del código y la deconstrucción. La idea de que la fotografía era una reproducción de la realidad creando una ilusión de ésta se pone en tela de juicio. Ya no se considera el principio de realidad como la función de la fotografía, sino que esta se convierte en una suerte de análisis de esta.

Ambas etapas dan paso a la *fotografía como huella de un real*, y es precisamente esta etapa de la historia de la fotografía la que fija el cauce que sigue mi proyecto de título, pero antes de ahondar en la forma en la que determina mi proyecto debo explicar dicha etapa para facilitar la comprensión.

“... Y esta concepción se distingue claramente de las dos precedentes, especialmente porque implica que la imagen indicial está dotada de un valor absolutamente singular, o particular, puesto que está determinada únicamente por su referente, y solo por este: huella de una realidad...”⁸ Aquí Dubois considera a la fotografía como una representación por continuidad física con el referente, a esto se refiere cuando nos presenta la idea del índice. Esto quiere decir que existe un valor singular, y por ende único, en la imagen indicial debido a que dicha imagen está únicamente determinada por su referente, es decir, por su huella de realidad que se alcanza en el instante exacto en que se produce el registro fotográfico. Para comprenderlo debemos partir de la base que para iniciar el proceso fotográfico primero nos encontramos frente a una serie de variables que determinan el resultado, tales como tipo de cámara, elección del tema, ángulo, encuadre, a esto continúa el disparo y posteriormente el revelado, que dependiendo de la intervención que se haga de este se pueden obtener diversos resultados. Comprendiendo esto podemos decir que la

⁸ Dubois, Philippe. *“El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción”* 1° edición, 1986. Ediciones Paidós. España. Capítulo I: De la verosimilitud al índice. Pp42-43.

fotografía tiene una doble esencia, lo que se resume en imagen-acto, donde el índice (referente) entra en juego al momento de disparar la cámara, mientras que los momentos que transcurren antes y después están compuestos por códigos consensuados que consisten en la fotografía de huella. Ahora se considera la fotografía como una representación de continuidad física del referente, y es en este proceso que surge la huella fotográfica.

Personalmente, al hablar de fotografía, mis intereses van por el lado de la fotografía de retrato; la imagen “mecánica” que evidencia nuestra existencia. Aquel registro que nos “inmortaliza” convirtiéndonos en una imagen bidimensional en la que no entra en juego la gestualidad de un tercero, sino que el mecanismo de una cámara, que si bien tiene una intencionalidad de parte del ente que fotografía en pro de la imagen del sujeto fotografiado tiene ciertos rasgos de imagen-objeto “real”, ya que todo lo fotografiado es una prueba irrefutable de su existencia, por ende de su paso por este mundo. Es a través de esta huella que “captura” al referente, en este caso a mi abuela, es la que me permite desarrollar este proyecto de memoria al inmortalizar en el tiempo su imagen al momento de ser tomado el retrato fotográfico.

Esta idea de imagen-registro la que vinculo con el texto de Gastón Bachelard “La intuición del instante” ya que es mediante el retrato fotográfico que trabajo la idea de la “inmortalización” de nuestro eterno presente

7.3 Gastón Bachelard: La intuición del instante.

“El tiempo solo tiene una realidad, la del instante...”⁹ Con esta frase Bachelard nos quiere decir que el tiempo es una realidad aislada entre dos nada; una es el pasado que ya ha transcurrido y la otra es un eterno futuro el cual es incierto. Estamos asilados en un instante presente que es una constante soledad. Esta teoría está estrechamente ligada con mi interés por el retrato fotográfico, ya que en ese pequeño instante queda

⁹ Bachelard, Gastón. “La intuición del instante” Segunda reimpresión, 2002. Editorial Fondo de cultura económica, México. Capítulo I: El Instante. P.11.

capturada, mediante la fotografía, el eterno instante de soledad donde existimos, “inmortalizándolo” y registrando nuestro paso por este mundo.

“...No hay duda de que el tiempo podrá renacer, pero antes tendrá que morir. No podrá transportar su ser de uno a otro instante para hacer de él una duración. Ya que el instante es soledad...”¹⁰ Esta soledad a la que hace alusión Bachelard, responde a un orden no solo físico, sino que también sentimental que nos condena a un aislamiento de características trágicas, ya que no solo nos aísla de los demás, sino que de nosotros mismos debido al constante quiebre con nuestro más inmediato pasado. Este instante de quiebre es el que se registra por medio de la fotografía, ya que es por medio de esta que conseguimos perdurar nuestro instante presente aún más allá de nuestra muerte.

“... ¿Cómo escaparía lo que es real a la marca del instante presente, pero, recíprocamente, cómo podría el instante presente no imprimir su huella sobre la realidad? Si mi ser solo cobra conciencia de sí en el instante presente, ¿cómo no ver que ese instante es el único terreno en que se pone a prueba la realidad?”¹¹

¹⁰ Bachelard, Gastón. “La intuición del instante”. Capítulo I: El Instante. P.11.

¹¹ Bachelard, Gastón. “La intuición del instante”. Capítulo I: El Instante. P.12.

8. Agradecimientos.

Al finalizar este proyecto de memoria quiero agradecer a mi profesor guía Jaime León por los aprendizajes y experiencias entregadas durante las clases de dibujo que en gran medida determinaron el camino a seguir en este proyecto. También quiero agradecer su ayuda y comprensión en este largo proceso.

A las profesoras Tanya Maluenda y Ángela Cura por haber guiado mi aprendizaje en el taller de orfebrería y ser parte de la culminación de este proceso como integrantes de la comisión a evaluarme.

Finalmente quiero agradecer de forma especial a mis padres, ya que sin su ayuda todo este camino no hubiera sido posible.

9. Bibliografía

1. Bachelard, Gastón. 2002 Segunda edición. Editorial Fondo de cultura económica, México. "La intuición del instante".
2. Barthes, Ronald. 1989. Segunda reimpresión. España. "La cámara lúcida".
3. Benjamín, Walter. 1936."La obra de arte en la época de su reproducción técnica".
4. Dubois, Philippe. 1º edición, 1986. Ediciones Paidós. España "El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción".
5. Martín Ansón, María Luisa. España. "Importancia de las reliquias y tipología de relicarios en el camino de Santiago en España".
6. Smith, Brian - Rueda, Hugo. Dirección de bibliotecas, archivos y museos (DIBAM), 2014. "El retrato en miniatura: imagen íntima"