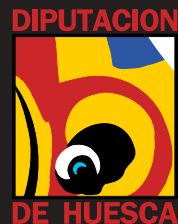


Directores del seminario
Pedro Vicente y Tomás Zarza

Huesca, 2015



Programa
de la imagen
de Huesca

Seminario

Autobiografía: narración y construcción de la subjetividad en la creación artística contemporánea

Actas
comunicaciones

Autobiografía: narración y construcción de la subjetividad en la creación artística contemporánea

Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo

Sede Pirineos. Huesca, del 22 al 24 de octubre de 2015

Organiza:

Universidad Internacional Menéndez Pelayo

Diputación Provincial de Huesca

Directores:

Pedro Vicente. Director del Programa ViSiONA. Diputación Provincial de Huesca.

Universidad Politécnica de Valencia

Tomás Zarza. CES Felipe II. Universidad Rey Juan Carlos

Edita:

Diputación Provincial de Huesca

Dirección editorial:

Pedro Vicente

Tomás Zarza

Textos:

Lara Abeledo Carrillo

Vicente Alemany Sánchez-Moscoso

J. Alberto Andrés Lacasta

Mireia Ávila

Diego Ballestrasse

María Betrán Torner

Miriam Cano Cervera

Johanna Caplliure

Inma Carpe

Tania Castellano San Jacinto

Tatiana Clavel Gimeno

Beatriu Codonyer

Belén Culebras Martín

Ricardo Guixà Frutos

Rocío Gutiérrez Gómez

Paula Juanpere

Yuji Kawasima

Raúl León Mendoza

Héctor Luján Fernández

María Luna

Alice Monteil

Andrea Montoya Gil

Marta Pareja Cobos

Raquel Planas Díaz de Cerio

Mireia Plans

Jaime Repollés Llauradó

Nacho Rodríguez

Francisco José Sánchez Montalbán

Francisco Sancho Blasco

Paloma Tendero

Pedro Vicente Mullor

Tomás Zarza Nuñez

ISBN: 978-84-92749-54-6

© de los textos, sus autores

© de las fotografías, sus autores

- 6 Prólogo.
- 8 *Yo, me, mí, contigo.*
Pedro Vicente Mullor
- 18 *Autobiografías apócrifas: ser y (a)parecer.*
Tomás Zarza Nuñez
- 28 *The Prelingers: out of memory.*
Les Sardines (Nacho Rodríguez y J. Alberto Andrés Lacasta)
- 42 *Recuerdo, grabo, bordo.*
María Luna
- 50 *Querido R,*
Marta Pareja Cobos
- 58 *Carmam, autofotorrelato de un cáncer de mama.*
Rocío Gutiérrez Gómez
- 78 *La imagen autobiográfica en Internet y redes sociales.*
Héctor Luján Fernández
- 84 *Inside Out.*
Paloma Tendero
- 92 *(Des)habitar la memoria. Un relato subjetivo desde la práctica artística sobre la enfermedad.*
Raquel Planas Díaz de Cerio
- 102 *La (des)figuración como escritura en los autorretratos de Francis Bacon.*
Andrea Montoya Gil
- 110 *Deconstrucción del hogar. La familia y su biografía como material de creación.*
Miriam Cano Cervera
- 120 *Procesos en la memoria: al margen de lo familiar.*
Mireia Ávila
- 130 *La realidad como ritual. Ensayos sobre el álbum familiar en la fotografía contemporánea.*
Francisco José Sánchez Montalbán
- 142 *Cuando tu historia es mi historia. La autobiografía de Simon Fujiwara.*
Johanna Capliure
- 152 *Cadaunería.*
Alice Monteil y Mireia Plans. Fundación Photographic Social Vision
- 162 *Las Autobiografías de Sophie Calle. Relaciones enigmáticas entre el texto y la imagen.*
Paula Juanpere
- 170 *Je suis une pipe. Autobiografía: cuerpo, imagen y memoria.*
Tatiana Clavel Gimeno y Raúl León Mendoza
- 182 *Apuntes sobre el diario visual en Internet. Artistas destacados.*
Lara Abeledo
- 196 *La cuarta pared.*
Diego Ballestrasse
- 204 *¡Maldito sea el que piense mal! Usos y abusos de las aproximaciones biográficas en los estudios de la obra de Louise Bourgeois.*
Vicente Alemany Sánchez-Moscoso y Jaime Repollés Llauredó
- 216 *The Dressmaker, remnants of a life. Una reflexión sobre la construcción del ser y las memorias a través de la animación.*
Inma Carpe
- 230 *Velos y muros en la obra de Carmen Mariscal.*
María Betrán Torner
- 238 *Fuera del cuerpo: la fotografía metafísica como experiencia autobiográfica.*
Ricardo Guixà Frutos
- 254 *Overpainted Photographs, de Gerhard Richter: refotografiando una vida con pintura.*
Tania Castellano San Jacinto
- 268 *Biografiar un viaje: Leonilson, São Paulo – Madrid, 1981.*
Yuji Kawasima
- 280 *Transitar el alma. Las fisuras del cuerpo a través del relato personal.*
Beatriu Codonyer
- 292 *El cosplay: máscara, disfraz y modo de vida en la sociedad del siglo XXI.*
Belén Culebras Martín
- 304 *Una autobiografía desde la lejanía.*
Francisco Sancho Blasco

Prólogo

Este libro pretende compilar una serie de textos que revisan las diferentes perspectivas que se generan cuando las prácticas artísticas se adentran en el fenómeno de la autobiografía y los relatos personales. Los textos se realizan para el seminario “Autobiografía: narración y construcción de la subjetividad en la creación artística contemporánea”, celebrado en Huesca los días 22, 23 y 24 de octubre de 2015, organizado por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en colaboración con el programa de la Diputación Provincial de Huesca ViSiONA, y dirigido por Pedro Vicente y Tomás Zarza. Este seminario formó parte de la programación anual de ViSiONA 2015, cuyo objetivo principal es el de fomentar, apoyar y difundir la creación artística y el pensamiento contemporáneos en torno a la imagen utilizando la educación y la participación ciudadana como estrategias para acercar la reflexión y prácticas artísticas contemporáneas a los habitantes y visitantes de Huesca y su provincia.

Las aportaciones de los autores al seminario “Autobiografía: narración y construcción de la subjetividad en la creación artística contemporánea” se recogen en estas actas desde una amplia variedad de aproximaciones discursivas que revisan lo autobiográfico no solo desde lo estrictamente académico, sino también desde prácticas artísticas contemporáneas como el activismo socio-cultural, la pintura, la política, la ilustración, la psicología o los estudios visuales. También el lector encontrará en estos textos diversos análisis de los cambios que la sociedad digital está provocando en la construcción del yo, así como en los conceptos tradicionales de intimidad, recuerdo y memorias familiares.

Nosotros queremos aproximarnos al código abierto de las memorias, al principio básico del que parten y a los paisajes interiores en los que se producen. Los relatos personales parten siempre de dos principios fundamentales que, a pesar de la riqueza discursiva aquí expuestas, se pueden clasificar y resumir en dos principios fundamentales: ser o parecer. Por un lado, queríamos hablar y revisar los procesos de construcción de la memoria referida a la experiencia personal, desde quienes recurren a la vivencia compartida como forma de autoafirmación. Del otro lado están aquellos relatores de lo falso, embaucadores del gesto, de la mueca, del postreo, aquellos que, como se dice actualmente, “son más falsos que un perfil de Facebook”, y que vistos desde terreno de las prácticas artísticas contemporáneas, sin embargo, reflejan una manera fresca y descarada de

hacer obra artística desde un nuevo yo digital, que se libera de lo real y de los discursos tradicionales de la memoria.

Ambas posturas aparentemente diferentes en su aproximación, son, sin embargo, la expresión de un tiempo. Un tiempo digital protagonizado por grandes cambios en el que el soporte de la memoria se volatiliza y el álbum –ese maravilloso aparato físico, esa prótesis de la memoria, que durante tantos años ha protagonizado la vida colectiva de millones de personas– se transforma. Lo que proponemos en esta serie de textos es escanear las historias personales en busca de rarezas, de coincidencias, de rupturas generacionales, de conflictos y de conceptos viejos y nuevos, como la extimidad, ese principio, inverso de lo privado, y que no es tan nuevo puesto que ya fue definido por Lacan y posteriormente actualizado por Sergé Tisseron.

La extimidad, esa base inversa de lo oculto, produce tolerancia y por medio de las redes sociales permite mostrar lo que no se enseñaba en el álbum, porque el principio de realidad está unido a cómo nos mostramos ante los demás. Hoy más que nunca para ser hay que mostrarse y, como dice Paula Sibilia, eso confirma que existimos. Esta nueva manera de vivir lo autobiográfico desde un escenario público también supone una manera diferente de sentir y por lo tanto de relatar lo vivido. El sentirnos observados nos lleva a gestionar nuestros sentimientos de otra manera, y a pesar de lo que pudiera parecer, esa nueva manera de gestionar lo “exterior” también afecta inexorablemente a lo interior. Cuando nos observan sentimos diferente y construimos nuestros relatos interiores también diferentes, asevera José Errasti.

Lo malo, por ponerle una pega y haciéndonos eco de las palabras Juan Martín Prada, es que esta forma de gestionar los sentimientos ya no tiene que ver tanto con lo personal y se traslada a un problema de audiencias. Al igual que los canales de televisión, nuestra vida se pantalliza y queda cautiva del éxito o fracaso de nuestras audiencias (en forma de seguidores). “Ya no somos, sino acontecemos”.

Pedro Vicente y Tomás Zarza
Directores del seminario “Autobiografía: narración y construcción
de la subjetividad en la creación artística contemporánea”

Yo, me, mí, contigo

Pedro Vicente

Programa ViSiONA, Universidad Politécnica de Valencia

Resumen

Desde mediados del siglo xx, numerosos artistas trabajan con la autobiografía como una parte central de su trabajo, siendo en muchos casos esta autorreferencialidad la única materia prima en sus obras artísticas. La programación de ViSiONA 2015 se centra en estas prácticas, las cuales cuestionan la relevancia e importancia del yo en la sociedad, de la misma forma que nuestra manera de presentarnos en público determina nuestra forma de ser, nuestra identidad. En ese sentido, somos el otro, y cada vez más necesitamos vernos a través del otro porque es finalmente este el que fija y define nuestra identidad. Precisamos

exhibirnos, que nos perciban para construirnos, pero también mirarnos a nosotros mismos, para identificarnos y (re)conocernos. Pero no solo nos mostramos para que nos vean, lo hacemos para estar, y fundamentalmente para ser. La autobiografía va más allá del autorretrato, los *selfies* o el relato personal. Desde la primera persona necesitamos autorrepresentarnos, obsesivamente, para imaginar, relatar o inventar nuestra identidad, construyendo y escribiendo de esta forma nuestra propia historia. Somos lo que revelamos, pero en ese proceso, paradójicamente, acabamos revelando lo que no somos.

Palabras clave

Autobiografía; autorretrato; autoficción; álbum.

Abstract

Since the mid-twentieth century, many artists work with autobiography as a central part of their work, and in many cases this self-referentiality is the only raw material in their artistic works. Programming ViSiONA this year focuses on these practices, which question the relevance and importance of self in society, in the same way that our way of introducing public determines our way of being, our identity. In that sense, we are the other, and increasingly we need to see through the other because this is finally fixed and which define our identity. We need to exhibit ourselves, they perceive us to build ourselves, but also look at ourselves, to identify and (re)know. But not only show us to see us, we do it to be, and fundamentally to be. The autobiography goes beyond self-portrait, the selfies or personal account. From the first person we need self-represent, obsessively, to imagine, telling or inventing our identity, building and thus writing our own history. We are what we reveal, but in the process, paradoxically, revealing just what we are not.

Keywords

Autobiography; self-portrait; autofiction; album.

“Ya no sabemos cómo existir sin imaginarnos como una imagen”.

Amelia Jones

Autobiografía

Notoriamente difícil de definir, el concepto de “autobiografía”, en el sentido más amplio de la palabra, se usa casi como sinónimo de “escritura de la vida” y denota todos los modos y géneros de contar la vida de uno mismo, desde la literatura, al cine, pasando por el teatro, la música o las artes visuales. Más específicamente, la autobiografía como género artístico significa una narración retrospectiva que se compromete a contar la vida propia del autor, o de una parte sustancial de la misma, con la intención de reconstruir el desarrollo, evolución e historia personal del autor dentro de un determinado marco histórico, social y cultural. La autobiografía es autodiegética, es decir, se caracteriza por ser narrada en primera persona desde el punto de vista del presente. La historia de la vida del autor es integral y continua, y está basada en la memoria fluctuando entre la lucha por mantenerse fiel a los hechos reales y su búsqueda de la creatividad, entre el olvido y la memoria, la hipocresía y la sinceridad, el autoengaño y la verdad, la ficcionalización autoconsciente y la objetividad inconsciente.

La aparición de la autobiografía como género literario coincide con lo que con frecuencia se ha llamado el surgimiento del sujeto moderno alrededor de 1800. Se desarrolló como un género de no ficción, pero también como una narración “construida” en la que un sujeto autorreflexivo indaga en su identidad y su propia historia. El autobiógrafo mira hacia atrás para contar la historia de su vida desde el principio hasta el presente, trazando la historia de su propia creación, en palabras de Nietzsche, “cómo se llega a ser lo que se es”. De esta forma, la autobiografía se centra en la singularidad individual de su autor, firmemente marcada por la secularización y la temporalización de la experiencia propia. El género de la autobiografía moderna, firmemente vinculado a la noción del individuo, evolucionó por propulsar el momento de autorreconocimiento del sujeto, el autor de la autobiografía se representa a sí mismo como agente autónomo, idealmente a cargo de su propia historia. Esta es la lógica narrativa de la autobiografía, representar un individuo único, como afirmaba Rousseau: “Yo no estoy hecho como cualquiera de los que he visto; me atrevo a creer que yo no soy como cualquiera de los que están en la existencia”. En la misma línea, Goethe también se describe explícitamente a sí mismo como un individuo singular, empeñado en interactuar con los contextos específicos de su tiempo.

La autobiografía se centra en la vida de un individuo singular dentro de su contexto histórico específico, cuya narración está basada en la memoria, y por lo tanto, como la memoria forma la autobiografía, los límites entre realidad y ficción son inevitablemente difusos y dilatados. Desde sus inicios la autobiografía ha estado inextricablemente ligada a la historia de la subjetividad, la exigencia de este género es que todo, absolutamente todo, gire en torno suyo. El autor siente la necesidad de explicar su propia vida con los problemas que ello implica y lo hace desde su intimidad, porque en ella tiene la vida una auténtica realidad. El propio yo predomina en toda autobiografía. Todo yo histórico se desarrolla en el tiempo y en el espacio; una objetividad se impone, porque la propia vida es la resultante de una serie de factores ajenos al yo. No importa que en la autobiografía destaque el yo sobre todo lo demás. Jamás, y esto es fundamental, lo subjetivo y lo objetivo marchan por distintos caminos; lo objetivo está siempre relacionado y se relata en función de lo subjetivo ante la necesidad de explicar el mundo que nos rodea centrado en la manifestación de la propia personalidad. El autor autobiográfico debe, de entre todos sus momentos vividos, seleccionar, editar y finalmente dar a conocer aquellos que, en retrospectiva, parecen los más pertinentes con respecto a la totalidad del curso de su vida, haciendo que su pasado esté dotado de un sentido a la luz del presente. La autobiografía construye una historia desde la vida individual como un todo significativo, coherente, en el que la ‘interpretación’ es primordial, convirtiendo solo algunos

Primer autorretrato conocido de la provincia de Huesca, *Cima del Posets*, 1873. Eugène Trutat. Muséum de Toulouse



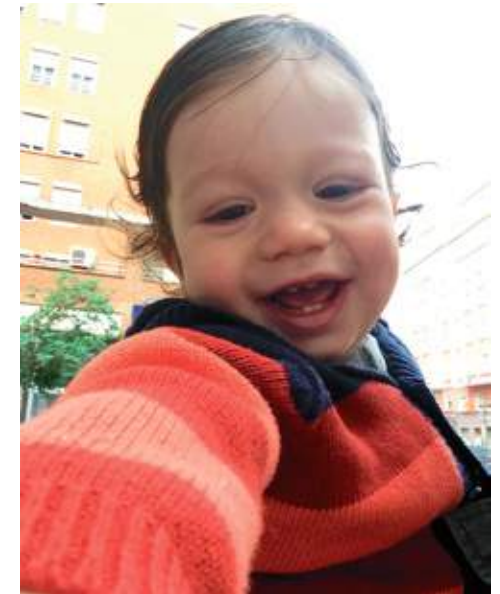
eventos pasados en hechos dignos de ser revividos. Mientras la autobiografía se propone contar la historia “real” de una persona “real”, es decir, ser no-ficción (no solo basada en hechos reales sino los hechos reales en sí mismos) es inevitable que su naturaleza como narración constructiva o imaginativa, en última instancia, cuestione la distinción con otros géneros ficticios como la autoficción o la novela autobiográfica, dejando las fronteras genéricas entre todas estas formas autobiográficas borrosas.

Autorretrato

Si, tal como sostenía la historiadora y socióloga Régine Robin, podemos entender la autobiografía como la imposible narración de uno mismo, el autorretrato es, sin duda, la imposible representación de uno mismo. El autorretrato ha sido practicado desde el comienzo de las manifestaciones artísticas de la antigüedad. Según la historiadora Jeanne Ivy, “los autorretratos se remontan en el antiguo Egipto al período Amarna (ca. 1365 a. C.). Bak, escultor en jefe del faraón Akhenatón, grabó su autorretrato y el de su esposa Theri en su obra”. En la antigua Grecia, Fidias, quien realizó esculturas para el Partenón, fue encarcelado en el año 438 a. C. por dejar su firma en “... un pequeño autorretrato en el escudo de Atenea. Su calva y arrugas fácilmente reconocibles contrastaban con las idealizadas figuras de los héroes helénicos. El crimen era doble: el Partenón no era sitio para representaciones humanas y el escultor no podía recibir el crédito por una obra divina”, apunta Jeanne Ivy. En ambos casos estos autorretratos primitivos implicaban la inclusión de la imagen de los autores de una obra de arte de manera discreta con una doble función: marcar la obra como creación propia y como una autorrepresentación. La historia del arte está llena de otros ejemplos en los que el artista se “cuela” discretamente en su obra, firmándola y autorrepresentándose al mismo tiempo, como Jan van Eyck en su famoso cuadro *Retrato de boda* de 1434, o *San Lucas retratando a la Virgen* del pintor Rogier van der Weyden (ca. 1435-1440), o como en muchas de las catedrales de la Edad Media y el Renacimiento, en las que los arquitectos grababan imágenes de sí mismos en lugares poco visibles. A lo largo de la historia del arte estas representaciones que han hecho los artistas de sí mismos han sido tan diversas como antiguas, siendo pocos los artistas que han escapado del embrujo de su propio ser.

A pesar de estos antecedentes, el género del autorretrato tiene sus raíces modernas en la percepción de la figura del propio artista durante el Renacimiento, cuando la liberalización del arte cambió su consideración de artesano por la de

Autorretrato-selfie, 2015.
Colección particular



genio. Esta nueva visión romántica del artista implicaba la idea de que un artista nacía artista, con habilidades que no podían ser ni aprendidas ni enseñadas, provocando una ruptura con la concepción tradicional del arte y esta nueva forma de mirar al artista. No es extraña la gran necesidad de autoafirmación de los artistas de esa época, en la Edad Media los pintores y escultores eran vistos como artesanos y muy por debajo de los músicos y poetas en la escala social. Este reconocimiento social del propio artista creció y le convirtió en un significativo objeto en el arte en sí mismo. Cualquier autorretrato contemporáneo es una continuación de esta tradición y el hecho de que el artista fuese capaz de verse a sí mismo como un motivo de su propio trabajo supuso una evolución histórica importante, generando una nueva forma de percibir el arte, sus temas y el artista como tema, dando comienzo a la creciente autorreflexividad de los tiempos modernos. Utilizarse uno mismo como un motivo de la propia obra no solo muestra este nuevo descubrimiento de la importancia de la figura del propio artista, sino también las condiciones en que se hace el arte, el lugar y las circunstancias de origen del mismo. En un tiempo con un importante aumento de la individualidad, el reconocimiento de la originalidad del individuo fue necesario y el autorretrato puede ser entendido como una especie de prueba de esta originalidad que va evolucionando durante el tiempo. El autorretrato se volvió como la autobiografía, una autopresentación editada, una autointerpretación que mostraba aspectos íntimos de uno mismo en público, con alto valor cultural, pero pretendiendo ser fundamentalmente presentaciones objetivas y auténticas de su autor.

Muerte del autor

A comienzos del siglo xx el autorretrato fue visto como una expresión de las condiciones psicológicas, sociales o existenciales del artista. Pero en la segunda mitad del siglo xx los posestructuralistas vieron al artista, y cualquier creación del artista incluyendo el lenguaje, como producto del contexto y del dominante poder ideológico y económico y por lo tanto declararon la muerte del artista. A medida que los estudios de los posestructuralistas sugerían la idea de que el hombre era una ficción construida en el discurso por la dinámica del lenguaje y la cultura, el yo se convirtió en un lugar o espacio para poder contar historias. En su famoso artículo “La muerte del autor”, de 1968, Roland Barthes cuestiona la autoría de la figura del propio artista, en donde la importancia de la creación se aleja del propio artista por la influencia ideológica de los factores ajenos a la propia obra. En lugar de una autorrepresentación y expresión libre y puramente artística, los posestructuralistas vieron en el trabajo de estos artistas la expresión del contexto y de discursos ideológicos a través de su obra. El sujeto y la obra del artista se entienden de una forma más compleja en este periodo, a los ojos de los posestructuralistas la autorrepresentación del artista produce un nuevo yo, opuesto a la reproducción del yo existente. La producción de autorretratos revela un interés en las condiciones de la autorrepresentación en sí misma, o en los efectos que esta representación del sujeto tiene, más que en la propia descripción del sujeto. Los autorretratos reflejan el interés en la representación visual del yo más que la construcción psicológica, ontológica, existencial o social del yo. El autorretrato representa a un yo que ya no conecta directamente con la idea de autenticidad, pero en su lugar se acerca a la ficción, a la puesta en escena, tanto del yo como de su contexto y realidad.

Construcción

La disolución de la visión tradicional sobre el sujeto llegó junto con los movimientos feministas que afirmaban que toda subjetividad era una construcción masculina. En la década de 1970 esta idea fue explorada a través de ciertas prácticas artísticas con el uso crítico de prácticas autobiográficas, que se referían a experiencias particulares femeninas, lejos de la construcción del sujeto desde un enfoque estrictamente masculino. La representación tradicional de la mujer en el arte dominado por artistas masculinos había transformado la naturaleza femenina a través de la modelo desnuda, figurativa, como un objeto para la belleza, referente meramente estético. Estas nuevas prácticas autobiográficas por parte de mujeres artistas perturbaban la relación tradicional entre

el hombre artista y activo y la mujer modelo y pasiva mediante la fusión de las figuras de modelo y artista en la misma persona. Estas prácticas autorrepresentacionales y autobiográficas no solo desafiaron la patriarcal tradición del arte, también experimentó con sus propias estrategias estéticas femeninas, utilizando sus experiencias íntimas y privadas. Esto, mucho más allá de solamente describir las formas femeninas de representación, afectó a la cuestión de la formación y construcción de la identidad en un sentido mucho más amplio. Para pensadoras como Judith Butler, el sexo, el cuerpo, la identidad y por supuesto el género son social y culturalmente construidos, construcción que tiene lugar a través de la aceptación y el reconocimiento por los demás. La identidad se convierte en un proceso regulado a lo largo del tiempo, que en lugar de ser estático y sin posibilidad de cambios es potencialmente modificable.

Lo real

Las prácticas autobiográficas de los años 70, junto con el pensamiento posestructuralista que cuestionaba la autonomía del sujeto y el autor, causó la pérdida de autonomía y autenticidad en la relación entre el artista y su obra. Esta pérdida fue incluso en aumento durante la década de los 80 con las nuevas tecnologías emergentes y las posibilidades de reproducción ilimitadas, lo que al final contribuyó a la devaluación del aura del genio detrás de toda creación, retomando la teoría de Walter Benjamin en la que la tecnología, y sus posibilidades infinitas de reproducción, anulan el aura del arte, la unicidad, autoría y distancia con la obra misma. Barthes aún va más lejos y afirma que el artista, en realidad, no está en ningún caso detrás de su obra. De acuerdo con el teórico Hal Foster, hay un cambio en la escena artística de la década de 1980 a la década de 1990. Después de un largo período en donde el arte se trataba principalmente con una realidad construida a través de la representación con imágenes y las cualidades reproductivas de estas, parece que el arte se empieza a ocupar de temas más profundos que pueden ser encontrados en la superficie misma de las cosas. Según Foster, “partiendo de un régimen convencionalista en el que nada es real y el sujeto es superficial, gran parte del arte contemporáneo presenta la realidad en la forma de trauma y al sujeto con la profundidad social de su propia identidad. Tras la apoteosis del signifiante y lo simbólico, pues, asistimos a un *giro hacia lo real* por un lado y a un *giro hacia el referente* por el otro”.

Miradas

Mientras en la década de los 80 el significado de la imagen a través de la que miramos al otro es fijado culturalmente, a partir de los años 90 este significado se fija mediante la relación entre el sujeto y su propia imagen. Las imágenes se filtran, existe una *pantalla* entre el espectador y la experiencia que se presenta, es decir, la representación. Esta *imagen-pantalla* es una capa de códigos que permanece a disposición del sujeto en cualquier momento, un repertorio cultural de representaciones por las que el sujeto es construido y se construye al mismo tiempo. De esta forma, la existencia del sujeto vuelve a aparecer en la escena artística, como un doloroso renacimiento de la *muerte del autor*. Estas ideas de Foster parten de las teorías sobre el espectador de Jacques Lacan, las cuales apuntan a que no solo usamos el lenguaje, sino que también estamos formados y contruidos por el lenguaje que a su vez limita nuestra capacidad de expresión. Lacan apunta a que no estamos en control de lo vemos porque somos observados al mismo tiempo que observamos, las imágenes que miramos al mismo tiempo nos miran mirando y nos construyen. Para Lacan, esa *imagen-pantalla* nos alerta sobre la codificación cultural de todo lo que miramos, estamos influenciados y estructurados por lo que vemos porque su realidad nos interesa. El mundo nos llama la atención, nos golpea, directamente a través de las (sus) imágenes, esto es lo que tanto Lacan como Foster llaman “lo real”. El interés de “lo real” es un intento de hacer imágenes que se escapan y lleguen más allá de las capas culturales de valores, para que “lo real” pueda ser representado directamente.

La percepción tradicional del realismo que parece representar “lo natural” es con Foster y Lacan reemplazado por “lo real”, lo que muchos artistas tratarán de expresar con sus obras a finales del siglo xx. Según Foster, a partir del arte de la década de los 90 hay un cambio desde el arte como realidad expresada a través de la representación simbólica hacia el arte como expresión de la realidad a través del cuerpo afectivo. La crítica Amelia Jones tiene un concepto distinto al de Foster sobre este retorno de “lo real”. Para Jones, este retorno supone más bien una división del sujeto, mientras Foster lo entiende como una pérdida, una crisis del sujeto, Jones tiende a mirar a los potenciales en esa división y descentralización del sujeto. El artista solía trabajar con objetos; ahora el artista toma la posición de sujeto y objeto al mismo tiempo y con ello divide al sujeto en muchos generadores de identidad, como el género, la orientación sexual, raza, religión, clase, edad, etc. Paradójicamente, al objetivar el yo con el fin de demostrar su existencia como sujeto se expone el fracaso de la representación del yo como una entidad reconocible y coherente.

Subjetividad

Las prácticas artísticas autobiográficas han entrado en el campo de lo autorreferencial y lo performativo, en donde las formaciones de la psique del sujeto y las identidades culturalmente codificadas finalmente coinciden. Estas prácticas generan como resultado un nuevo tipo de autorretratos que intentan demostrar y visualizar las dimensiones temporales y performativas de la identidad. No obstante, como apunta Foster, lo “real” no es plenamente real. No se puede contar una historia falsa sobre el yo porque siempre se referirá a algo real, pero en el proceso de representación se convierte en algo más que real. Estas representaciones están siempre escenificadas, fabricadas, ya no pueden ser vistas como presentaciones de experiencias internas auténticas, sino que deben ser entendidas como complejos procesos de negociación entre el individuo y su entorno, lo que genera el efecto de la subjetividad. En esta subjetividad se aleja de la representación de la realidad para actuar dentro de la propia realidad, el artista deja de preguntarse ¿Quién soy? para cuestionarse ¿Cómo y dónde soy?, como una forma de desdoblamiento de los propios artistas, situándose fuera de ellos mismos, contemplándose, haciéndonos contemplarlos, para darnos cuenta de que en realidad (nos) contemplamos a (nos)otros mismos.

Referencias bibliográficas

- ANDERSON, L. (2001). *Autobiography*. Londres: Routledge.
- BARTHES, R. (1993). “La muerte de un autor”. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987. *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BRIGHT, S. (2010). *Autofocus, the Self-portrait in Contemporary Photography*. Londres: Thames and Hudson, pág. 14.
- BUTLER, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- FOUCAULT, M. (1999). *¿Qué es un autor? Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*. Barcelona: Paidós.
- IVY, J. “Self-Portrait as Self-Study”. *The Exploration of Self: What Artists Find When They Search in the Mirror*. Baltimore County: University of Maryland.
- JONES, A. (1998). *Body Art: Performing the subject*. Mineápolis: University of Minnesota Press.

Autobiografías apócrifas: ser y (a)parecer

Tomás Zarza Núñez

Universidad Rey Juan Carlos

Resumen

Este artículo analiza las diferencias habidas en el seno de la construcción de la memorias personales y autobiografías tras su migración de los álbumes a las redes sociales y evidencia las trampas de la memoria en el proceso de construcción del presente.

Palabras clave

Autobiografía; memoria social; redes sociales.

Abstract

This paper discusses the differences gotten within the construction of the personal memories and autobiographies after migration from family albums to social networks and makes evidence the pitfalls of memory in the process of building the present.

Keywords

Autobiography; social memory; social networks.

La aparición de la fotografía en nuestras vidas supuso una manera eficaz de grabar y salvaguardar nuestras vivencias. La falsa idea del espejo que suponía producir imágenes fotográficas familiares y atesorarlas en cajas y álbumes, desplazaba la función de pintores y dibujantes como relatores de lo vivido. No había lugar a la duda puesto que el mecanismo de la memoria tenía visos casi científicos, y la imparcialidad de la toma quedaba garantizada por la naturaleza mecánica de la captura en la que no había lugar para el desacierto humano. Ciertamente es que la práctica requería de conocimientos químicos y destrezas de manipulación, que desaparecieron con el tiempo, pero el estatuto de veracidad quedaba ingenuamente garantizado por la intermediación mecánica.

A la fotografía familiar, como al resto de las fotografías durante casi 200 años, no se le hacía preguntas de ningún tipo, como tampoco se le hace a la vida: se vive y punto/se captura y punto. La relación que surge entre los individuos y la máquina de la memoria fotográfica se nutre y alimenta de la complicidad y la recíproca credibilidad entre ambos.

Este concubinato, esta forma de actuar cómplice entre la imagen y su uso se ha mantenido unida y ocupada, sin buscar infidelidades en el trío fotógrafo, imagen y espectador hasta la llegada del código abierto de la imagen. Lo digital ha permitido evidenciar lo que siempre estuvo allí, pero no se quiso ver, o no era el tiempo cultural de verlo. El deseo irrefrenable de ser y parecer ha sido siempre más fuerte en el ser humano que la necesidad de interrogar a las máquinas de la visión que lo hacen posible.

Sin embargo, esa necesidad de generar memorias como alegatos y fes de vida, que nos recuerden quiénes somos y cómo hemos vivido se ve afectada por los cambios tecnológicos de captura y flujo de imagen. Cuando el soporte de los recuerdos se disocia de las imágenes que los visualizan nace la duda de la veracidad de los mismos y comenzamos a dar un sentido diferente a las biografías personales. Así el sentido del relato cambia provocado por el flujo continuado de las imágenes en las redes sociales y el recuerdo de lo vivido se asocia a una cuestión de visibilidad y audiencia.

Si antaño recurríamos a la imagen para capturar el recuerdo en el acto de ser, hoy la utilizamos para constatar no solo que somos sino que estamos. La relación con el tiempo también se transforma dejando de lado el acto decisivo de captura como momento de expresión máximo, para ofrecer una narración fluida de geoposicionamiento y vivencia en tiempo real. Somos porque estamos aquí y ahora. Hoy el ser humano es porque acontece (Prada, 2015).

La pantalla: el tercer espacio

Desde la aparición de la imagen electrónica, las pantallas ha sido entronizadas en nuestra cultura como unos entes casi divinos, capaces de hipnotizar con sus ondas hercianas de luz emitida e imágenes proyectadas sobre la superficie del cristal que las recubre. Estos periféricos creados por el hombre han sido tratados, sin embargo, como instrumentos cargados de una magia empática e hipnotizante que atrapa a quienes posan delante de ellas. Como si de un relicario se tratase, las hemos venerado, engalanado con oropeles, y cubierto con macramés y múltiples abalorios, pero con el paso de los años y la llegada de la digitalización a nuestro devenir cotidiano, la relación con ellas se ha diversificado estableciéndose roles nuevos. Han pasado de ser ventanas luminosas, a soportes de la imagen y canales relacionales. Las premonitorias videollamadas de *Blade Runner* han sido superadas por la ubicuidad de la imagen desplegada por las actuales herramientas de contacto en red. La vida es hoy una experiencia de conexión (Lipovetsky, 2009: 271).

La *fantasmaticización* de la imagen nos ayudó a entender que toda imagen electrónica negaba el principio de realidad por su propia naturaleza. Así pasamos de la imagen documento –cuyo soporte ha ayudado a construir un tipo de relato familiar objetual– a la imagen RAM, que desaparece cuando se cierra. (Brea, 2010: 67). Esta volatilidad de la imagen electrónica sobre una pantalla, o lo que supone la experiencia en Internet, incapacita al espectador a tener esa experiencia perceptiva plena. Y esa distancia entre el que ve y el que se muestra sirve para construir una manera nueva de realismo perceptivo. Una experiencia donde lo real ya no se lee como una epopeya de ficción, sino todo lo contrario, hastiados de tanta verdad inoperante, preferimos construir ficciones, que sin embargo, funcionen y ofrezcan aspecto de realidad (Sibilia, 2008).

Así la realidad en Internet recupera las ideas empiristas de Berkeley cuando defendía que existir consiste en ver y ser visto, si bien el filósofo defendía que para que el espectador tuviera consciencia de las cosas, tenía que existir un auténtico acto perceptivo donde todas nuestras capacidades perceptivas trabajaran al unísono. Una especie de conocimiento en diferido (Berkeley, 1968: 59).

Biografías apócrifas

Es ya una evidencia incontestable que la necesidad de contarnos en tiempo real ha transformado la idea de privacidad e intimidad, desplazando dicha frontera hacia lugares hasta ahora desconocidos. Las pantallas de nuestros móviles,

ordenadores y *tablets* nos devuelven una imagen de nosotros mismos convertida en trampantojo unipersonal, puesto que somos conscientes del reflejo, pero también de la repercusión que dicha imagen tendrá rápidamente por la red de redes. Este estado de doble consciencia entre ser y parecer es el cambio más importante que fundamenta la cultura visual de los primeros años del siglo XXI. El ser contemporáneo ha encontrado la ecuación perfecta entre el yo físico y el yo conectado, una suerte de *alter ego* que posa frente a la cámara en busca del reconocimiento social gracias a los contactos virtuales que validan su “apariciencia”. Así, a mayor número de seguidores, mayor presencia y reconocimiento social.

Esta necesidad de reconocimiento y aplauso colectivo intermedia entre el mensaje, el mensajero y el lector de dicho mensaje puesto que el hecho de saberse mirado provoca en el que se muestra una necesidad de sobreactuación que garantice el éxito de conexión. Pero también los que miramos dichos mensajes somos conscientes de que estamos ante una representación, puesto que lo que vemos sucede siempre a través del filtro que supone una pantalla. Así pues, a la hora de analizar las autobiografías colgadas en red, debemos ser conscientes de esa tercera dimensión a la vez que filtro, que supone la pantalla de visualización y proyección de nuestras vidas.

Por otro lado, si bien las fronteras entre la creación y los usuarios que utilizan las redes sociales son difusas, nos parece oportuno establecer unas líneas de corte que nos ayuden a entender los cambios habidos en la imagen familiar y los relatos personales en este siglo digital.

No sé si procede hablar de autobiografías y álbumes como entes diferenciados, aunque trabajos académicos como los de la teórica y artista Ana Revuelta así lo atestiguan, pero si estos relatos los extrapolamos a las prácticas artísticas contemporáneas realizadas desde Internet, entonces encontramos diferencias que merece la pena investigar.

Datos masivos, verdad y posibilidad

Una de las transformaciones que la digitalización y las redes sociales ha producido en el uso de las imágenes como medio para contarnos es que, de alguna manera, el estatuto de veracidad que atestigua la imagen ha perdido su función. La era de la posfotografía desaloja los valores asistenciales de la imagen como amanuense del mundo y la libera de lo real, como también le ocurrió a la pintura y el dibujo (Fontcuberta, 2013).

En la imagen se dan cita la memoria y el olvido, dos variables difusas que generalmente se solidarizan y funcionan juntas de la mano. Una especie de principio de Arquímedes en el que a igual cantidad de memorias recogidas en la imagen, igual cantidad de olvido desalojado, pero ambos parámetros son, como decimos, confusos y no queda claro cuáles son los mecanismos de la mente humana encargados de construir dicho recuerdo y cuáles las razones por las que arreglamos dicho recuerdo a nuestro criterio. No hay que olvidar que cuando recordamos interpretamos, y esa acción supone ya una contaminación inevitable en la fidelidad de lo vivido. Nos hemos acostumbrado a hablar de la memoria como algo que construye el pasado, pero es una visión errónea, puesto que la memoria interpreta e imagina las cosas. Y precisamente esa interpretación nos aleja de lo objetivo y nos sitúa en el terreno de lo propio, lo construido, lo personal y subjetivo.

La memoria nos ayuda intermediar entre pasado, presente y futuro. Pero siempre desde la interpretación, puesto que el pasado no hay nada sino interpretación (Arriarán, 2010).

Los datos incrustados en las imágenes son elementos mudos que no nos dicen nada si no es mediante un procesamiento posterior. En la era de los grandes datos siguen siendo necesarios, hoy más que nunca, procesos lógicos de interpretación.

Todo dato dice es interpretación sin posibilidad de objetivación (Arriarán, 2010)¹. Y por esto lo que recordamos no siempre es lo que sucedió; de hecho la memoria hace una adaptación, un subterfugio, una maniobra de acondicionamiento a nuestra historia presente. Y lo hace desde lo colectivo hacia lo individual y viceversa (Manuel Reyes, 2010). No existe historia colectiva sin un principio individual, al igual que tampoco podemos hablar de una memoria colectiva sin recurrir al *bit* individual de recuerdo.

Pero el conocimiento de la memoria no son los testimonios, sino los archivos, puesto que los primeros pertenecen al orden afectivo y no son por tanto fiables. De hecho Benjamin ya se planteaba la historia como el rival de la memoria (Manuel Reyes)². Y también es oportuno destacar que la memoria es transitoria y está siempre ligada a un tiempo. Así se convierte en el cancerbero obsesionado por guardar los hechos sucedidos y evitar el olvido.

¹ Una conversación entre Adalberto Rangel Ruiz de la Peña y Arriarán, Samuel. 2010, publicado en Youtube el 20 de mayo de 2013 y producido por la Subdirección de Comunicación Audiovisual de la Universidad Pedagógica Nacional. Samuel Arriarán Cuéllar conversa sobre su libro *Filosofía de la memoria y el olvido*. 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=kC0dYnjmBNs>. 4:51. Fecha de consulta: 20 de julio de 2015.

² Manuel Reyes en lecciones de filosofía. <https://www.youtube.com/watch?v=8OXNqsfXxJc>. Fecha de consulta: 21 de julio de 2015.

El sujeto moderno se presenta como autónomo y no puede admitir que el pasado nos diga lo que tenemos que ser, por eso la modernidad es alérgica a la memoria del pasado (Manuel Reyes, *Ibid.*). Pero esta afirmación choca con la postura de J. Pinillos y su defensa de que memoria y olvido son parte del mismo problema. Somos y aprendemos cuando este sofisticado sistema de grabación y borrado se procesa en una única función cerebral produciendo el aprendizaje. El olvido ocurre cuando lo aprendido lo permite y por el contrario el recuerdo se forma cuando el olvido se inhibe. Una maravillosa poética colaborativa.

Básicamente, recordar y olvidar pueden considerarse como el anverso y el reverso de un mismo proceso; el olvido consiste en la diferencia entre lo que se retiene y lo que se aprendió y, aunque no puede medirse de forma directa, no puede ser considerado como una simple pérdida, sino como el resultado de procesos activos, adquiriendo así cierta sustantividad frente a la memoria (Pinillos, 1969: 41).

Exhibición y deseo: el hombre útil

La sociedad visual deja atrás los tradicionales relatos verbales. El hombre posmoderno se refugia en la imagen como un mecanismo de defensa para gestionar lo identitario, como cuenta Lowe en su historia de la percepción burguesa (Lowe: 1986). Pero lo visual funciona bajo otros códigos diferentes a la palabra y la exhibición y el exceso forma parte de la definición moderna de los egos. El relato visual deja de contarse para “emitirse”. Y ese acto de transmisión, como si de un programa de televisión se tratase, lleva consigo la garantía de lo emitido, puesto que representa la verdad intrínseca de los medios. Claro está que esta circunstancia se derrumba rápidamente y las audiencias de los medios tradicionales –televisión y radios– se han desplazado a otras plataformas unipersonales en Internet, transformando el papel tradicional de intermediario entre el mensaje y el canal. Si MacLuhan dijo en su día que el medio era el mensaje, hoy podemos decir que Internet ocupa su lugar. En esa lectura en la que el emisor del mensaje incrustaba el sentido simbólico en la que el mensaje era percibido, no pierde su sentido primigenio, pero se atomiza en millones de perfiles y sitios web dentro de la red de redes que es Internet. Así pues, el viejo aforismo de que los medios garantizan la veracidad de lo emitido, se transforma en un panóptico infinito de replicantes invigilantes que pueblan Internet.

Se juega con el deseo del otro, la intimidad está escondida, pero los escondites más ingeniosos son los más expuestos. Las redes sociales muestran la intimidad que, en realidad, quiere ser mostrada y la que los demás quieren ver en



Captura de cuenta Instagram Amalia Ulman

forma de espectáculo. Así, lo íntimo es inversamente proporcional a la cantidad de seguidores. Nuestra huella vital ya no depende de los rastros dejados sino de la visibilidad de los mismos. El flujo de información es ahora el nuevo soporte de la memoria y el recuerdo testimonial en la época de los grandes datos masivos no parece ser tan importante en los procesos de la memoria, puesto que resultan inoperantes y tramposos.

Lo que es claro es que los procesos de construcción de la memoria ligados al recuerdo, en la época de la información masiva están sometidos no solo a los contenidos, sino también al continente entendido como la figura simbólica del publicante, también conocido como *influencer*. Una figura nueva cuyo éxito no se atiene necesariamente a criterios tradicionales de sabiduría, sino más bien al desarrollo de estrategias propias del *marketing* y las ventas. La imagen se vacía de contenido y se vende al mejor postor para captar así mayor número de adeptos. La huella se vuelve útil, aún a sabiendas que dicho utilitarismo la alejará del conocimiento y la creación libre y abstracta, aquella que no busca utilidad alguna, pero que se hace imprescindible en un mundo mezquino donde solo se persigue lo rentable a corto plazo. De ahí la pérdida constante de calidad y profundidad en muchos de los relatos que vemos colgados en Internet, la proliferación de *memes* y *youtubers* que deambulan en discursos de aparente superficie digital. Es la utilidad del hombre posmoderno, que a ojos de Baudelaire se torna espantosa³ (Ordine, 2013: 62). Un hombre que abandonará la búsqueda de aventuras heroicas y pensamientos.

³ Nuccio Ordine usa las palabras de Baudelaire escritas en la obra *Las flores del mal* y dentro de los fragmentos *Con el corazón en la mano*, en las que reitera la idea de Théophile Gautier sobre la fealdad del utilitarismo mercantilista.

Y sin embargo, sabiendo la debilidad de lo verdadero en los relatos que se cuelgan en Internet, las estrategias de los artistas contemporáneos se aferran a la discusión sobre lo real y lo posado, como en el caso de la artista argentina Amalia Ulman, “la tramposa de Facebook”, como así se la bautizó en numerosos medios escritos y digitales y que decidió, tras 5 meses de publicaciones muy personales, confesar a sus más de 65.000 seguidores de su cuenta de Instagram que todo había sido un *fake*? Lo anecdótico del asunto es que la artista colgaba unas imágenes narrativas, llenas de poses, ficción e interpretación un tanto sobreactuadas, aunque sin perder nunca el aspecto de lo real, lo que provocó el gran enojo de sus devotos seguidores.

En fin, lo que está claro es que las cuestiones identitarias unidas al recuerdo son mucho más que una práctica metafísica y hoy en día, influencias por las dialécticas de las redes sociales se conforman en una suerte de narrativas ficcionales de aspecto real, que se alejan del tradicional discurso del mito del cuerpo para convertirse en telerrealidades emitidas en un *prime time* continuo.

Pero tampoco queremos finalizar sosteniendo que la memoria es mentirosa, pues nuestra escasez de conocimientos de orden científico y experimental nos obliga a ser cautos y humildes en nuestras pretensiones, pero sí es interesante ver en esta mentira, una forma de protección natural que se puede controlar y modelar. Y esta capacidad de ser modelada la utilizan no solo individuos, sino también instituciones y naciones para construir relatos según sus intereses. El caso más cercano es nuestro propio país, que ha necesitado que se cree una ley de memoria histórica para intermediar entre el recuerdo, el duelo y las responsabilidades políticas tras la guerra civil y los años de dictadura, pero eso ya es otra historia.

Referencias bibliográficas

- ARRIARÁN, S. (2010). *Filosofía de la memoria y el olvido*. México: Itaca-UPN.
- BERKELEY, G. (1989). *Comentarios filosóficos. Introducción manuscrita a los principios del conocimiento humano* (Trad. José Antonio Robles). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- BREA, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal.
- FONTCUBERTA, J. (2013). *La cámara de Pandora*. Barcelona: Gustavo Gili.

GARCÍA G. BESNÉ, M. T. (2012). "Pantalla total: espacio relacional del mundo contemporáneo". *Culturales*, 8(15), 135-154. Recuperado el 11 de enero de 2014, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-119120120001000006&lng=es&tlng=es.

LIPOVETSKY, G., y SERROY, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona: Anagrama.

LOWE, D. M. (1986). *Historia de la percepción burguesa*. México: Breviarios. Fondo de Cultura Económica.

MARTÍN PRADA, J. (2012). 1.^a edición. *Prácticas artísticas en Internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal.

MELELLA, C. E. (2012). "Relato, memoria y tecnología. La construcción de la identidad en el cine documental. El caso de *Nobody's Business*, de Alan Berliner". *Question*, [s. l.], v. 1, n. 36, pp. 69-77, dic. 2012. ISSN 1669-6581. Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1648/1401>. Fecha de acceso: 6 de junio de 2014.

PINILLOS, J. L. (1969). *La mente humana*. Madrid: Salvat ed.

SIBILIA, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

VIRILIO, P. (2001). *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid: Cátedra.

The Prelingers: out of memory

Les Sardines (Nacho Rodríguez y J. Alberto Andrés Lacasta)

Universidad Complutense de Madrid - Universidad de Zaragoza

Resumen

La entropía cognitiva que supone hoy la lógica de la Red, nos ha abierto un interesante campo de investigación para diferentes creadores y coleccionistas digitales y este es el marco del proyecto que presentamos. Dentro de este caos informacional donde el archivo se ha democratizado, las imágenes del pasado fluyen a disposición de todos, respondiendo tan solo a una necesidad temporal. La apropiación, posproducción y difusión *on line* de este material visual resignificado, se convierte en una estrategia más para generar debate y pensamiento alrededor de los conceptos *memoria* y *archivo* fagocitados por la cultura digital.

Con la recopilación de estas “imágenes pobres” proponemos una particular antropología digital, entre la realidad y la ficción, que nos permita comprender el devenir de la cultura contemporánea a través de documentación audiovisual no institucionalizada. Con esto queremos resaltar la importancia que puede tener aquel otro tipo de material visual olvidado, producido por sujetos anónimos que, desde sus casos particulares, reflejan luces y sombras de un pasado a través de unas imágenes que nacieron de la visión analógica de un mundo en plena expansión capitalista.

El proyecto artístico *The Prelingers: out of memory* se compone de una instalación multidisciplinar (fotografía, vídeo y *web-art*) para construir un nuevo relato visual, a partir de la recopilación en la Red de más de treinta películas caseras contextualizadas en la Norteamérica de los años 50 y 60, provenientes del Archivo Prelinger. A partir de estas realidades visuales del pasado, hemos generado una gran ficción centralizada en la (falsa) familia Prelinger, construida a partir de diferentes fragmentos visuales que, a modo de *found-footage*, va a

construir una nueva narración entre el extrañamiento y la belleza de unas imágenes desgastadas, descoloridas y tremendamente inquietantes. La promesa del sueño americano encarnado en la próspera familia de clase media, desvela unas vidas y costumbres estandarizadas pero que dejan entrever una sociedad decadente de la que somos herederos.

Palabras clave

Vídeo-álbum familiar; anarchivo; espigadores digitales; imagen pobre; web art.

Abstract

The cognitive entropy, which is today the logical network, has opened up an interesting field of research for different digital artists and collectors, and this is the frame of reference for the project we present. In this chaotic deluge of information where the file has been democratized, images from the past flow available to all, responding only to a temporary need. The appropriation, post production and broadcast online of this redefined visual material becomes a strategy to generate more discussion and thought about the memory and file concepts engulfed by digital culture. With the compilation of these “poor images” we offer a particular digital anthropology, between reality and fiction, allowing us to understand the evolution of contemporary culture through noninstitutionalized audiovisual documentation. By this we highlight the potential importance of other visual material forgotten, produced by anonymous individuals who, from their particular cases, reflect light and shadows of a past through images that were born from the analogical vision of a world in full capitalist expansion. The artistic project called *The Prelingers: out of memory*, consists of a multidisciplinary installation piece (photography, video and web-art) to construct a new visual story from a network collection of over thirty home movies contextualized in the America of the 50s and 60s from the Prelinger Archive. From these visual realities of the past, we have created a fiction about the (false) Prelinger family, built from different visual fragments, as a found-footage, that try to build a new narrative between defamiliarization and beauty of a worn out, washed out and extremely disturbing images. The promise of the American dream embodied in the prosperous middle-class family, reveals a standardized life and customs that hardly differ from each other but suggests a decadent society of which we are its heirs.

Keywords

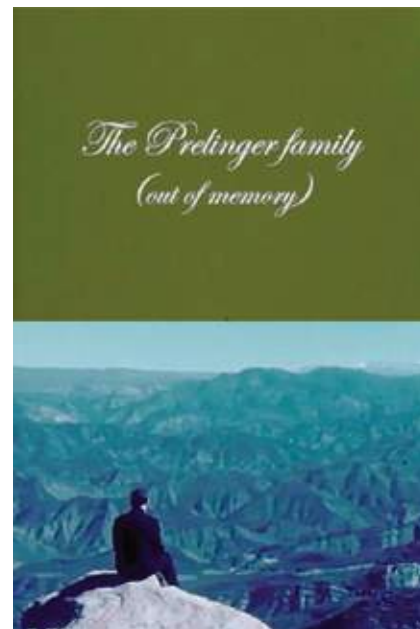
Family video album; unarchive; digital gleaners; poor image; web art.

Introducción

Las imágenes pobres son pobres porque están muy comprimidas y viajan rápidamente. Pierden materia y ganan velocidad. Pero también expresan una condición de desmaterialización, que comparten no solo con el legado del arte conceptual, sino sobre todo con los modos contemporáneos de producción semiótica (Steyerl, 2014: 43-44).

El proyecto *The Prelingers family. Out of memory*, pretende generar un nuevo relato visual y particular de intervención, donde el objeto conceptual de la obra que aquí se presenta triangula sobre una singular acepción de la memoria digital por un lado, por otro lo que hemos denominado “el mal del anarchivo”, y finalmente el vídeo-álbum familiar como elemento a partir del cual se desarrolla el presente proyecto de vídeo-arte y *web-art*. Nuestro trabajo comienza a partir de la recopilación de más de cincuenta películas caseras recuperadas del archivo Prelinger contextualizadas en la Norteamérica de los años 50, 60 y 70, así como del rodaje propio de determinadas situaciones que acabarán de componer el mosaico que conforma *The Prelinger family* y que se proponen establecer un diálogo con la idea de memoria y archivo en el entorno digital.

A partir de ciertas realidades visuales del pasado hemos generado una gran ficción centralizada en lo que hemos llamado *Los Prelinger*¹, una falsa familia construida a partir de fragmentos de otras familias contemporáneas que, a



The Prelingers V1.
Fotograma



modo de *found-footage*, construye una nueva narración entre el extrañamiento y la belleza de unas imágenes desgastadas, descoloridas y tremendamente inquietantes.

Con la (falsa) familia Prelinger nos adentramos en una deriva visual donde podemos apreciar la explosión del sueño americano a mediados del pasado siglo xx, encarnado en la próspera familia de clase media, cuyas vidas y costumbres estandarizadas apenas se diferencian las unas de las otras. El turismo, las fiestas, los acontecimientos sociales o el ocio reflejan, a través de este “cosido” audiovisual, la inquietante homogeneización sociocultural del imperialismo capitalista. Este proyecto, que en los siguientes apartados vamos a describir pormenorizadamente, consiste en el desarrollo de 8 piezas de videoarte de corta duración (4-5 minutos aproximadamente) tituladas: *Garden, Beach, Flag, Little boy, Barbecued meat, Pick up, Meeting* y *Amusement park*. Por otro lado, una pieza de una duración aproximada de 50-51 minutos titulada *Out of memory*; y finalmente una página web (*web art*) para la interacción y la difusión de este proyecto artístico.

Memoria digital, anarchivo y vídeo-álbum familiar. La fuente

La Red es el gran paradigma del conocimiento y el olvido. Las millones de imágenes y documentos que fluyen por ella conforman una memoria global y democrática, construida por todos los usuarios que aportan su información. En definitiva, una memoria relacional de sujetos que intercambian sus experiencias en continuo proceso que equivale a una memoria-red inabarcable, y a su vez de fácil acceso, que transforma el uso de la información donde no es necesario

¹ La pieza audiovisual se ha titulado *The Prelingers* en honor al coleccionista digital Rick Prelinger y a su estupendo archivo de miles de películas anónimas recuperadas y puestas a libre disposición en la Red.

almacenarla, sino tan solo consumirla. El anarchivo, o contra-archivo, es un nuevo concepto de almacenamiento que no se basa en el archivo tradicional que trata de almacenar la información en el tiempo, sino todo lo contrario, una memoria procesada que tan solo responde a una necesidad temporal.

La entropía archivística que supone hoy la Red se convierte en un gran cerebro hipertextual de recuerdos desperdigados aptos para ser descargados. En este caos informacional donde el archivo se ha democratizado se abre una brecha muy interesante e inspiradora para muchos artistas y coleccionistas donde la historia, como bien aclara Berardi (2014: 13), “ha sido reemplazada por el infinito flujo recombinatorio de imágenes fragmentadas”. Las imágenes están ahí, fluyendo, a disposición de todos de manera que tan solo hay que tomarlas, transformarlas, posproducirlas, volver a rodar nuevas escenas sobre esta base y reeditarlas, para luego volverlas a soltar en la Red resignificadas. De esta manera se generan nuevos relatos y narraciones que vuelven a dialogar con un pasado olvidado en algún nodo perdido de la red. Inmersos en la “Cultura Ram”, como bien definió Brea, el concepto de memoria adquiere otra dimensión retroalimentada por los nuevos dispositivos tecnológicos y la hiperconexión (2007: 13-14):

Una memoria que ya no se posiciona y formaliza en singularidades únicas, irrepetibles, que ya no se dice en definitivos monumentos, en lugares o escenarios de privilegio. Sino que, al contrario, se dispersa y clona en todas direcciones, se reproduce y distribuye vírica a toda su red de lugares, difundida como onda y eco, deslocalizada en una multiplicidad de no-lugares, hacia los que fluye (y desde los que refluye) activamente y en tiempo real y con la misma lógica de lo vivo.

La sociedad digital ya no contempla la información desde una perspectiva tradicional, sino como un mero flujo, una memoria que da paso a otra memoria como parte de un proceso en continua transformación. La nueva Mnemósine² ya no alude a la recuperación del pasado, ni a los archivos/documentos materia pesados, cerrados e historicistas, sino más bien a una memoria constelación, en Red, no planteada para su almacenamiento y conservación; una nueva memoria coherente con la artificiosa naturaleza procesual e inmaterial que es la propia red. Como consecuencia de todo esto, podemos apreciar que la memoria digital ya no trabaja de igual manera; esta memoria ya no necesita almacenar, porque es memoria en sí misma, y aun menos archivar porque lo que importa ahora es el instante-memoria y las diferentes narraciones transversales que se

generan a partir de esta. Podríamos decir que ya no hablamos de memoria, sino de las memorias de la información fragmentada que se construye cuando es solicitada por los diferentes usuarios. Ya no es una memoria aurática, única y cerrada, como asegura W. Benjamin, sino una memoria en red, mecánica y abierta, memoria que deviene memoria, “[...] una memoria red y no más una memoria documento; una memoria constelación, fábrica, y no más una memoria consigna, almacén” (Brea, 2007: 13). En base a lo antedicho, consideramos que la memoria no-numento o “aquella que no conmemora el pasado” (Ibid., 2007: 83), es la memoria de la cultura digital, una memoria sometida a nuevo estado de tiempo, un tiempo-ahora, consensuada por todos los componentes de la red.

La existencia digital y el desenfrenado ritmo procesual de su memoria nos hace suponer una memoria/desmemoria, con esto queremos decir que detrás de la interacción digital hay usuarios que están aprendiendo a olvidar a gran velocidad, ante la incapacidad de procesar el ritmo vertiginoso del propio sistema informático. Es por eso que podemos apreciar un nuevo régimen cognitivo, transformado y adaptado a las circunstancias digitales, que niega la memoria-materia que tradicionalmente se archivaba en los altos lugares del conocimiento; todo ello en favor de otras memorias de economías relacionales y deslocalizadas que fomentan el contra-archivo. La condición fagocitadora de la red y la velocidad con que procesa la información va discriminando aquellos archivos que considera obsoletos o anticuados, documentos en el olvido vícti-

The Prelingers V2.
Fotograma



² En la mitología griega Mnemósine representa la diosa de la memoria.



The Prelingers V3.
Fotograma



The Prelingers V4.
Fotograma

mas del efecto anarquista del poder de la memoria-presente de la Red. Como VR2000, el personaje retratado por la cineasta y videoartista Agnès Varda en su película *Los espigadores y la espigadora*, obsesionado por recolectar todo tipo de objetos de las basuras sin una finalidad concreta, los nuevos espigadores digitales parecen mostrar síntomas de un nuevo síndrome de Diógenes (digital), acumulando ingentes cantidades de datos que colapsan los ordenadores y dispositivos móviles. Coleccionistas de material digital que nos permiten percibir sensaciones de seguridad y poder; la pulsión fetiche al tener acceso a gran cantidad de información y a su fácil adquisición transforma las memorias digitales en verdaderos basureros de datos. Gran cantidad de archivos inoperables colman los espacios de almacenamiento digital, lo que supone una intoxicación que afecta la percepción del usuario/espigador, que es incapaz de gestionar tal cantidad de información, a la vez que nos presenta un excelente material y campo para la investigación artística.

Objeto, objetivos y trascendencia del proyecto. The Prelinger family

Todo lo expuesto adquiere una especial relevancia por la capacidad de concreción y de análisis en lo que partiendo del concepto de álbum de foto familiar, nosotros hemos redenido "vídeo-álbum familiar". Nuestro punto de arranque de referencia para el objeto de nuestro trabajo se sitúa en el Proyecto Prelinger. El coleccionista mediático Rick Prelinger, en los últimos años ha recopilado en su archivo personal *online* gran cantidad de material digital (películas, *software* antiguo, audios, imágenes, etc.) que resultan de interés por su anti-

güedad, rareza o porque simplemente ya no son más utilizados. En *archive.org* cualquiera puede descargar todo tipo de documentos audiovisuales libres de derechos de autor porque no fueron registrados en su momento o expiraron. Puestos a disposición del dominio público, Prelinger pretende "recopilar, preservar y facilitar el acceso de estas películas para que todos las puedan utilizar"³. El trabajo compilador de Prelinger parece augurar la necesidad de crear un verdadero archivo de naturaleza digital, que recupere la gran cantidad de documentación digital que es desechada por su rápida caducidad, y que como parte de la cultura digital se conserven como datos fidedignos para una futura antropología digital⁴; ese es el testigo que recogemos con este nuevo proyecto. El material que reúne Prelinger consiste en vídeos domésticos de los años 50, 60 y 70 que reflejan el *way of life* norteamericano, un sueño analógico de esplendor que quedó en el pasado de otro gran relato, y que terminó como una anécdota fagocitada por el medio digital. De este modo, vemos como Prelinger expone sus intenciones activistas respecto al archivo y la información en beneficio del *digital common*, a la vez que realiza una función preservadora de documentos que se darían por perdidos si no hubieran sido digitalizados y colgados en Internet. Esta recuperación de las "imágenes pobres" se convierte para nosotros en toda una fuente de creación plástica y discursiva, encontrando en este material de libre descarga nuevas prácticas artísticas que dialogan con esta nueva forma

³ Citado por Prelinger en http://es.wikipedia.org/wiki/Archivos_Prelinger.

⁴ "El cine vio pasar cuatro décadas antes de que se formaran las primeras filmotecas. ¿Cuánto deberá esperar Internet?". Hispano, A. *Hacia el archivo*. Ver en: <http://www.radical.es/historico/informacion.php?iinfo=10275>

de entender la memoria y el archivo. Además estas imágenes se convierten en material complementario para llevar a cabo nuevas grabaciones, rodajes e intervenciones de posproducción, reconstruyendo un nuevo discurso y revertiéndolo en la red para el uso, análisis y aprehensión por parte de nuevos espigadores digitales. Nuestro proyecto de reedición y producción de nuevas grabaciones basadas en estos vídeos consiste en la reconstrucción de un nuevo *story-telling* ficcionado y fraccionado en pantallas sobre una posible familia que pudo ser, donde los roles familiares y sus acciones cotidianas-extraordinarias actúan como punto de referencia, pero en ningún caso la identidad real de los personajes a los cuales desconocemos y a cuya historia personal es imposible acceder: *The Prelinger family: out of memory*.

Steyerl (2014: 39) afirma que “[...] la economía de las imágenes pobres consiste en algo más que las meras descargas; se pueden guardar los archivos, verlos de nuevo, incluso reeditarlos o mejorarlos de ser necesario. Y los resultados circulan”. A partir de estas imágenes pobres también proponemos una particular antropología digital, que nos permita comprender el devenir de la cultura contemporánea a través de documentación audiovisual no institucionalizada, que en este caso parte de un ámbito que, como ya se ha antedicho, particularmente nos interesa mucho y que es el del vídeo-álbum familiar. Con esto queremos resaltar la importancia que puede tener aquel otro tipo de material visual olvidado y acumulado, producido por sujetos anónimos que desde sus casos particulares reflejan el esplendor de un pasado a través de unas imágenes que nacieron de la visión analógica de un mundo en plena expansión capitalista, y que nos alimentan para el desarrollo de la presente producción videoartística que aquí presentamos. La imagen pobre ya no trata de la cosa real, del original originario. En vez de eso, trata de sus propias condiciones reales de existencia:



The Prelingers /
web art vista 1

la circulación en enjambre, la dispersión digital, las temporalidades fracturadas y flexibles. Trata del desafío y la apropiación tanto como del conformismo y de la explotación.

En resumen: Tratan de la realidad (Steyerl, 2014: 48); y *The Prelinger family: out of memory* busca elevar de nuevo a la máxima trascendencia aquella realidad, aquellos hechos banales y extraordinarios que fueron rodados para pasar a la posteridad y a los anales.

En resumen y partiendo de las premisas que se acaban describir, los objetivos específicos de las piezas de videoarte que se presentan en este proyecto se han centrado sobre los siguientes ámbitos:

- Análisis del sujeto digital desde una óptica analógica.
- La memoria y la red como un constructo indisoluble.
- El archivo digital y la trascendencia de la existencia.
- La cultura popular digital y el vídeo-álbum familiar.
- Los espigadores digitales y los nuevos paradigmas del rescate analógico.

<http://theprelingers.businesscatalyst.com/index.html>

Innovación y trascendencia de esta propuesta

Sobre el contenido: El paradigma tecnológico de la sobreinformación ha generado nuevos comportamientos sociales, nuevos nichos para una emergente antropología digital. En la época del “terror a la pérdida de la memoria” y la “infoxicación”, acumular información de forma desmesurada es un nuevo síntoma característico de este modelo, en este caso digital. El espíritu coleccionista inherente a la condición humana, también encuentra su proyección digital a golpe de clic, recopilando todo tipo de no-objetos informacionales que, poco a poco, van construyendo nuestro propio *Wunderkammer*⁵ digital de dudosa privacidad, fruto de un arduo y concienzudo rastreo por los interminables campos digitales de la información.

Igual que hizo Millet con sus espigadoras criticando la feroz industrialización del XIX, Agnès Varda evidencia en silencio las carencias del sistema capital, elevando la figura de personajes anónimos y marginales que recolectan en las basuras. Pero, ¿cómo evidenciar de igual manera a los sujetos digitales contemporáneos

⁵ También llamadas “cámaras de las maravillas”, eran colecciones privadas de objetos de toda índole que alcanzaron su esplendor en los siglos XVI y XVII.

ensimismados en el ejercicio acumulativo? Definitivamente somos espigadores-espigados digitales que recolectamos, almacenamos y compartimos con los otros espigadores la interminable información digital. Narcotizados en esta adictiva economía procesual de la Red, los no-cuerpos indexados recolectan ensimismados la gran cantidad de datos que se desprende (sobran) de la enérgica actividad digital, donde el sujeto/ser humano pasa a tener un rol de código binario, y donde su naturaleza más básica necesita de reafirmación y posteridad para ser considerado. Esta nueva dimensión de la memoria/desmemoria que supone la acción de recopilar y expandir conocimiento se procesa a tal velocidad que, la ingente cantidad de datos (cosecha digital) que fluye entre unos y otros, acaba amontonándose, sin abrir, como fardo sobre fardo de paja tapando la información. Nos hemos convertido en terratenientes de artificiales silos de memoria que son olvidados una vez llenos. Lo que realmente importa es recolectar a lo largo y ancho de los latifundios de la información digital, y eso supone un nuevo granero vacío para ser ocupado con más información: alienante ejercicio de desmemoria.

En este paradigma y en el particular acercamiento que hemos hecho a él desde un videoarte que parte intencionalmente de una particular cultura analógica centrada en el vídeo-álbum familiar, es donde consideramos que radica el valor añadido de nuestro proyecto artístico. Nuestra obra no es definitiva ni finalista, es un punto y seguido; en definitiva, es un elemento para una nueva reflexión en torno al sujeto digital que parte de la cotidianeidad y de la cercanía que aporta el documento familiar memorístico y acumulado, sin grandilocuencias narrativas, ni retóricas inextricables; pero sí reivindicando y poniendo al ser

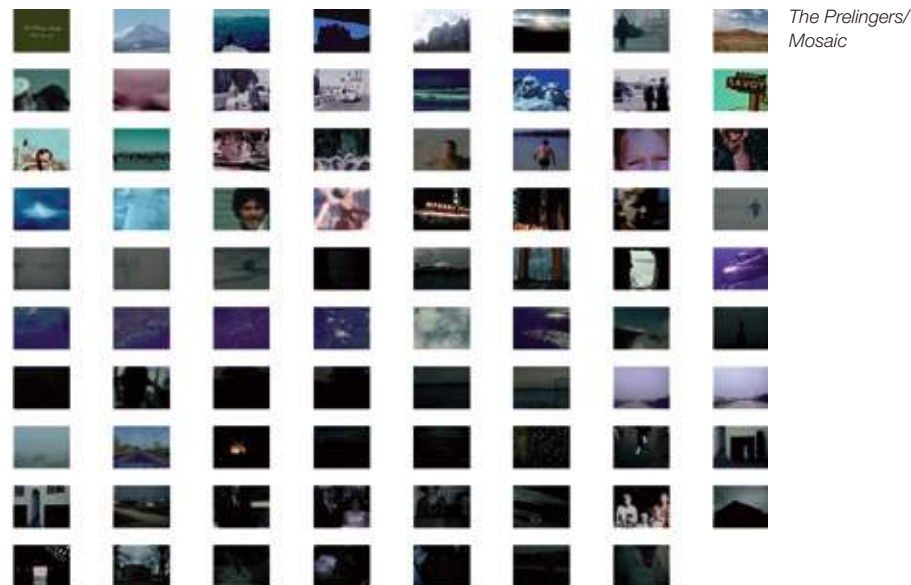


The Prelingers V4.
Fotograma

humano cotidiano en su intimidad más deslumbrante como objeto protagonista, ocupando el eje central de un plano secuencia único e irrepetible. Convirtiendo en documentos para la reflexión y el análisis aquellos inolvidables momentos cinematográficos de vida y memoria.

Sobre la forma: vídeo expandido. El formato de exhibición en el caso de este proyecto adquiere un protagonismo fundamental puesto que los personajes de la “familia” Prelinger y su percepción deben adquirir un protagonismo en la exhibición que suscite emoción y reflexión. Pretendemos crear una coreografía multipantalla (8 pantallas de distintos tamaños, máximo de 4x2) y que genere espacios donde el espectador pueda deambular y observar el vídeo a la vez que recorre los espacios de proyección, pretendiendo romper la tradicional percepción unidireccional y buscando su implicación gracias al efecto dominante que *a priori* presentan las proyecciones. Las proyecciones serán simultáneas y sincronas en todas las pantallas existiendo una única banda sonora, pretendiendo así romper con la tradicional linealidad de la narrativa cinematográfica. Aun así, la visual de cada una de las pantallas obligará al espectador a desplazarse por un laberinto de manera que a cada uno de los espacios que acceda solo pueda ver como máximo dos pantallas. La fragmentación narrativa que suponen cada uno de los 8 vídeos que conforman la instalación tienen una secuencia cuya sincronía hace que el espectador tenga la ocasión, desde el momento que accede en la sala, de meterse en un proceso narratológico del cual puede desligarse y reincorporarse en cualquier momento sin problema. No se trata de crear una ambientación compleja en la sala de exhibición, sino todo lo contrario; el espectador con su desplazamiento y su ubicación inestable va a tener la sensación continua de dominio de la situación que derive en la posibilidad que el propio público sea el que confiera el verdadero sentido a la obra que contempla, adquiriendo la obra una dimensión interactiva por su distribución espacial muy importante. La banda sonora se compone de piezas de música rasgadas y con ruido de producción y reproducción acompañadas de un sonido neutro en el que por momentos se aprecian ecos de “realidad” que aluden al pasado de unas imágenes “pobres” resignificadas en el contexto digital. El vídeo largo de 50 minutos *Out of mind* se exhibirá en mini sala de cine sobre una única pantalla en modo convencional y con proyecciones anunciadas y programadas cada hora. Los fragmentos de vídeo utilizados para esta película han querido guardar cierto sentido, para construir una narración que aparentemente parece no guardar relación. A lo largo del metraje y a través del simbolismo de sus imágenes, el espectador podrá generar su propio relato a partir de las diferentes sugerencias visuales. (Película: <http://theprelingers.businesscatalyst.com/index.html>)

Sobre la difusión: *web-art*. La obra se compone a su vez de una página web que permite la interacción con la obra. En este caso se trata de una interfaz *online* multipantalla programada desde HTML5, donde se van a exhibir los fragmentos de cada uno de los vídeos, donde además se incorporarán nuevos vídeos no editados en las distintas piezas de videoarte citadas a modo de retícula, tanto del archivo Prelinger como del material directamente rodado; en total, 35 pantallas. La duración total del material exhibido en la web supera las 4 horas. Esta web multipantalla sugiere la interacción del espectador, a partir de un vídeo-gancho que se activa automáticamente al ingresar a la web, pudiendo este ir activando los sucesivos vídeos fragmentos, que irán construyendo una percepción multivisión. (Web: <http://theprelingers.businesscatalyst.com/index.html>)



Referencias bibliográficas

- BAUDRILLARD, J. (2012). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BENJAMIN, W. (2013). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro.
- BREA, J. L. (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- (2007). *Cultura RAM: mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: Gedisa.
- CASTELLS, M. (2006). *La sociedad red*. Madrid: Alianza.
- COBO ROMANÍ, C., y PARDO KUKLINSKI, H. (2007). *Planeta Web 2.0. Inteligencia colectiva o medios fast food*. Barcelona: Universitat de Vic.
- DEBORD, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Naufragio.
- GIDDENS, A.; BAUMAN, Z.; LUHMANN, N., y BECK, U. (1996). *Las consecuencias perversas de la Modernidad*. Barcelona: Anthropos.
- LATOUR, B. (2005). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- MARTÍN PRADA, J. (2012). *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal.
- RANCIÈRE, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- STEYERL, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- ZAFRA, R. (2010). *Un cuarto propio conectado. (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo*. Madrid: Fórcola.

Recuerdo, grabo, bordo

María Luna

Resumen

Al final son nuestras acciones los hilos que nos configuran. Nos desatan de recuerdos, de rutinas sociales, políticas y culturales establecidas, al tiempo que definen el lugar que ocupamos en el mundo en calidad de seres conscientes.

Grabo y bordo para romper el automatismo de la cadena de decisiones heredadas en un intento de salir del condicionamiento al que estamos sujetas por el mero hecho de nacer en un lugar determinado, en una familia concreta con sus circunstancias, costumbres y creencias que, consciente o inconscientemente, te predisponen a ser algo que no eres.

Palabras clave

Sección Femenina; recuerdo; grabado; bordado.

Abstract

In the end it's our actions that define us. They are testimony of being unfettered from memories, from established social, political and cultural norms, while at the same time defining the spot we occupy in the world as conscious beings. I toil to break the chain of inherited notions. It is my endeavor to abandon the conditioning to which we are subject by mere virtue of being born in a particular time or place, in a certain family, fortunate or unfortunate circumstances, habits and beliefs - all that, consciously and unconsciously, predisposes one to be something other than oneself.

Keywords

Female Section; memories; engraving; embroidery.

No la considero culpable de nada, simplemente víctima sin suficientes herramientas para romper con los condicionamientos impuestos.

Mi madre fue "alistada" el 8 de marzo de 1968 en la Sección *Flecha Mayor* del Frente de Juventudes de la Sección Femenina Tradicionalista de las JONS, donde militó hasta la disolución del partido.

La crueldad de un régimen totalitario no ocurre solamente durante la vigencia del mismo. La oscura sombra de una dictadura prolonga sus tentáculos sobre sucesivas generaciones. Sus huellas no se borran fácilmente.

Recuerdo 1

Recuerdo ir, de la mano de mi abuela, a casa de la señora Heredia. Yo no tendría más de cinco años. Íbamos por la tarde.

Recuerdo pasar directamente al saloncito de la casa. Había sillas bajas distribuidas más o menos de forma circular. Mi abuela tomaba asiento en una ellas y, en los minutos siguientes, sonaba el timbre e iban subiendo señoras que ocupaban el resto de sillas. Entre ellas mi madre y mi tía, no tardaban en llegar.

Recuerdo que todas ellas portaban bolsas con sus labores. Comenzaban a sacar telas y bolsitas a modo de neceser donde guardaban agujas de diferentes tamaños e hilos de distintos grosores y colores.

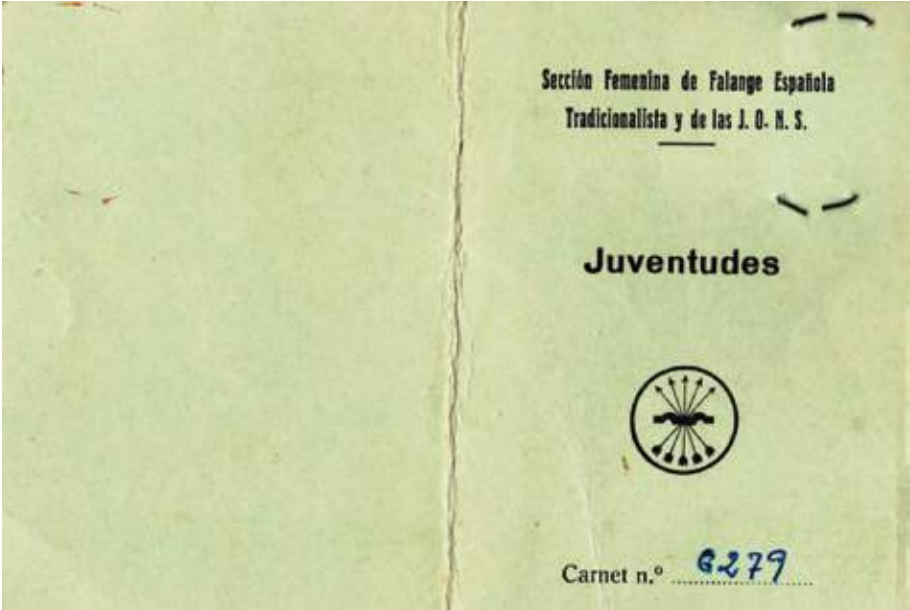
Recuerdo como las mujeres bordaban mientras la señora Heredia dirigía labores y daba consejos sobre cómo avanzar sus trabajos. Sábanas, manteles, servilletas... decoradas con motivos vegetales geometrizados y combinados con letras iniciales.

Recuerdo el rinconcito que yo ocupaba en la sala, próximo pero fuera del círculo. Recuerdo entretenerme con los papelitos dibujados con los motivos a bordar que ya habían sido usados a modo de plantillas para pasar a tela los dibujos a bordar. Hasta creo recordar que, en alguna ocasión, llevé mi estuche con pinturas para dar color a esas plantillas.

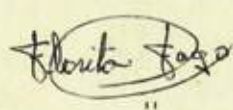
Más tarde supe que aquel grupo de mujeres que quedaban para bordar se conoció en Sección Femenina. Me gustaría recordar el contenido de las conversaciones que discurrían entre aquellas señoras pero, aunque lo intento, no lo recuerdo.

Sí recuerdo que a mitad de tarde, mi madre me daba una bolsita de tela con mi nombre bordado y que en su interior estaba mi merienda. Recuerdo que, una vez a la semana, con suerte, era pan con chocolate.

Carné de afiliación a las Juventudes de la Sección Femenina Tradicionalista de las JONS de mi madre (Flora Fago Calvo)



	
Regio. Prov.	Zaragoza
N.º Prov.	6279
Regio. Loc.	Ejea de C.
N.º Loc.	47
Nombre	
Apellidos	Fago Calvo
Edad	14 años
Natural de	Ejea de C.
Fecha de ingreso	8-3-68 en Zaragoza
Domicilio	Viviendas proteg.
Sección	Flecha Mayor
	Zaragoza de 1968
La Registradora Provincial de Juventudes.	
Melitina Rulau	

REGLAMENTO DE LA AFILIADA	
La afiliada se compromete a:	
Ser buena escolar (no puede ser analfabeta).	
Ser buena aprendiz responsable de su trabajo (Tener certificado de estudios primarios).	
Ser limpia y educada.	
Pagar la cuota mínima de una peseta.	
Tener el uniforme.	
Acudir al Circulo de Juventudes.	
Acudir a la Concentración anual de afiliadas.	
Acudir a partir de los 14 años al turno de Albergues, para afiliadas.	
Acudir al cursillo de preparación para pasar a la Sección Femenina, cuando llegue el momento.	
FIRMA,	
	

Recuerdo 2

Recuerdo ir con mi tía, mi abuela y mi madre a la tienda del señor Francisco. La tienda era de ropa infantil. “Género de buena calidad”, decía mi madre, “pero un poco caro”, añadía.

El señor Francisco era íntimo amigo de mi abuelo, recordaba siempre mi abuela. “Fueron juntos a la guerra”, decía ella.

Era habitual ir con mi madre de compras. Pero esta ocasión era diferente. Mi abuela y mi tía nos acompañaban. Se trataba de elegir el vestido que llevaría el día de mi primera comunión. Era un regalo de mi abuela, así que supongo que ella no podía faltar el día de la elección.

Recuerdo probarme varios modelos. Recuerdo que mi tía insistió que uno de ellos me sentaba especialmente bien. La elección fue rápida. “¿Te gusta?”, preguntó mi madre. “Estás muy guapa”, añadió mi tía. Simplemente asentí con la cabeza. Recuerdo que todos me parecían iguales.

El vestido elegido resultó ser el más caro entre los que el señor Francisco tenía en la tienda, pero creo recordar que a mi abuela no le importó.

Recuerdo que me lo puse en tres ocasiones: para el reportaje fotográfico, el día de mi comunión y para la procesión del Corpus Christi.



Recordatorio de mi Primera Comunión

Recuerdo 3

Recuerdo esa tarde en la Facultad de Filosofía y Letras. Recuerdo el aula 1, vieja como ella sola pero luminosa, de amplios ventanales. Recuerdo la asignatura Introducción a los Problemas Filosóficos y también recuerdo perfectamente al atractivo profesor.

No recuerdo, a santo de qué, la poesía se coló esa tarde como materia de estudio.

Recuerdo unas cuantas fotocopias impresas. Un taquito para cada estudiante recorría de mano en mano las hileras de las mesas amontonadas. Como diría mi abuela: “No cabía una aguja”.

Se trataba de una selección de autores y poemas a comentar. Todavía recuerdo como uno de aquellos poemas me caló profundamente. Un ligero temblor sacude mis vísceras cuando lo repito en mi interior. *Poema 20*, de Pablo Neruda.

Lo siguiente que recuerdo es volver a casa y pedir a mi madre el vestido de mi comunión. No me lo dio sin antes interrogarme por la suerte que el vestido iba a correr. No recuerdo la historia que improvisé en aquel preciso momento.

A continuación me recuerdo, como si fuera ahora, bordando palabra a palabra, con hilo rojo sobre el blanco roto del vestido, aquel verso de Neruda, ahora en femenino:

“Nosotras, las de entonces, ya no somos las mismas”.



Detalle de un bordado
Instalación *Poema 20.2*
(Mi vestido de comunión bordado)

Instalación *Poema 20.2*
(Mi vestido de comunión bordado)



Grabo y bordo

Encuentro en determinados objetos dobles lecturas. Por un lado de protección y por otro de “trampa”. Ejemplo: casitas que son jaulas. Que me impiden ser algo que no sea lo que para mí han pensado. Algo distinto a la impronta familiar.

Presento estas casitas y jaulas con vértebras humanas y demás restos óseos en su interior. Como protectoras de un ser impedido, que murió sin salir, sin ni siquiera despegar.

Uso las imágenes de estos montajes para realizar grabados. Imágenes con las que intento reiterar estas ideas: peces que intentan escapar de jaulas, plumas que quedaron al huir, huesos que penden de un hilo...

Grabar supone para mí, primero, *entintarme* lo que realmente soy y, después, *exprimir* en el tórculo aquello que contra natura quisieron hacer creer que era inherente a mí.

Bordar supone tatuarme silenciosa y poéticamente verdades que ahora ya son mías, que ya son yo.

Los versos que me inspira apuntalan mis instalaciones creando identidad al tiempo que me revierten de un proceso de domesticidad al que me resisto.

“Al fin y al cabo, somos lo que hacemos para cambiar lo que somos”.

Eduardo Galeano



Instalación. Serie
Domesticidad

Lito *offset*. Serie de grabados
pertenecientes a la serie
Domesticidad



Querido R,

Marta Pareja Cobos

Resumen

Querido R, consiste en un proyecto artístico en forma de libro compuesto por dos líneas narrativas en las que se entremezclan texto e imagen. En él se presenta la historia personal de mi tío, su mujer y sus hijos, quienes emigraron hace aproximadamente treinta años de España a Australia.

Si bien el matrimonio se deshizo poco después de su llegada al país, ambos decidieron permanecer allí. Ello no impidió que cada uno mantuviera una correspondencia por carta con mi madre de manera independiente. Esta comunicación dura ya más de veinticinco años.

El presente proyecto se constituye justamente a partir de la lectura de estas cartas, de las fotografías familiares llegadas desde Australia y de algunas imágenes realizadas por mi parte en un viaje a la isla. Con ello se pretende mostrar dos formas de asumir la emigración, pero también una reflexión sobre los aspectos más íntimos del ser humano como son la familia, el amor, la religión o el trabajo.

Palabras clave

Migración; familia; libro de artista; fotografía; cartas.

Abstract

Querido R, is an artistic project in a book format which is composed by two story lines where text and image are intertwined. It explains the live of my uncle, her wife and their children who emigrated from Spain to Australia there are almost thirty years ago.

Even if the marriage broke up shortly after his arrival in the country, both decided to stay there. This didn't prevent them to keep a correspondance by letter with my mother in a independent way. This communication takes longer than twenty five years.

The project is elaborated precisely from the reading of those letters, the family photographies arrived from Australia and some images that I took in a travel to the island. With all that I pretend to show two ways of reaction in front of emigration but also a reflection about some of the most intimates aspects of the human like family, love, religion or work.

Keywords

Migration; family; art book; photography; letters.

Proyecto

Este trabajo nace a partir de una necesidad personal por comprender una parte de mi historia familiar y mis orígenes.

Contexto

La historia empieza poco después de que yo naciera, cuando mi tío Ramón y su mujer, Remedios, emigraron a Australia con la esperanza de poner un poco de orden a sus vidas, tanto económica como emocionalmente. Les acompañaban sus dos hijos: María y José.

En las reuniones familiares nunca se hablaba mucho de ellos, y cuando se hacía siempre era a partir de frases cortas en las que se entendía más por lo omitido que por lo dicho. Supongo que es justamente el tabú lo que ha alimentado mi obsesión. Durante años solo llegaron fotografías¹ y cartas² de aquellos que decían ser mi familia. La falta de información me obligó a crear unos personajes a mi antojo. Especialmente de mi tío, con el que simpatizaba sin conocerle.

Mientras tanto, ellos aterrizaban en las antípodas, tenían otras dos hijas y se separaban. El sueño australiano hecho añicos en apenas dos años. Sin embargo, ninguno volvió a España, de modo que un día decidí visitarlos para conocer a esos personajes que hasta aquel entonces eran poco más que ficción.

Fue un mes horrible. La isla se volvió minúscula. Ramón, el gran héroe, se había diluido. De él quedaban tan solo los restos de un hombre absorto en sus delirios. Por lo visto dejar atrás sus miedos no le resultó tan fácil como coger un avión.

Tras el *shock* de aquel encuentro, necesitaba respuestas y fui a buscarlas a las cartas que, durante más de dos décadas, mi madre había ido recibiendo desde Australia, tanto de su hermano como de Remedios. A pesar de su separación, ambos habían mantenido una correspondencia de manera independiente con ella. En sus palabras se veían reflejadas dos maneras de entender la migración y la supervivencia: una basada en la integración, la otra en el aislamiento.

¹ Ya desde el siglo XIX, cuando se producen auges migratorios y los familiares se dispersan, la fotografía sirve de aglutinante del grupo familiar. A menudo los miembros de la familia se enviaban las fotografías como paliativos a la distancia que les permitían seguir perteneciendo a un clan a pesar de todo.

En cierto modo, las imágenes que recibíamos desde Australia me obligaban a entender que aquellos seres pertenecían a mi entorno, a pesar de que jamás los había visto en persona. Del mismo modo para ellos, que echaban en falta la pertenencia al grupo, compartir su vida con otros les hacía sentir menos solos.

² Habitualmente tenía acceso a las imágenes pero nunca al texto, por lo tanto disponía de una apariencia pero de poca información respecto a la personalidad de mis familiares. Debe tenerse en cuenta que estamos hablando de los años 1985-2010, un periodo en el que, sobre todo al principio, Internet no estaba tan desarrollada y por tanto las redes sociales aún no tenían la fuerza de hoy en día. También se ha de tener en cuenta que para muchas de las personas nacidas en los años 50 o anteriores la comunicación vía *online* ha ido introduciéndose muy lentamente. Sin embargo, es de destacar el poco uso del teléfono, aunque resultaba mucho más caro.

Proceso de creación

Si bien llevaba tiempo dándole vueltas a la realización de un proyecto sobre mi familia australiana, fue al leer las cartas cuando este empezó a tomar forma.

En seguida quedé cautivada por el lenguaje y la manera que tenían de explicar su situación personal y por ende su relación entre ellos, con sus hijos y con la familia española. Me impactó ver como en ciertas ocasiones cada uno explicaba una misma situación de manera muy diferente. Esto me llevó a vislumbrar un formato que me permitiera desarrollar dos puntos de vista de manera paralela.

Desde el principio el libro fue una de las opciones más sólidas. Por un lado, me permitía mantener un aspecto próximo al material de origen, las cartas, sin convertirse en una réplica. Además, su flexibilidad, en lo referente tanto a la puesta en página como a su estructura externa, lo convertía en un soporte ideal. No en balde el libro supone un excelente contenedor donde hacer dialogar texto e imagen. Por último, buscaba un resultado intimista que permitiera una lectura individual y de fácil difusión. Al fin y al cabo quería que mi proyecto viajara como lo habían hecho esas cartas.

El resultado es un libro constituido por dos líneas narrativas en las que se entremezclan texto y fotografía. Por un lado encontramos la historia de Remedios, por el otro descubrimos las palabras de Ramón. Es el lector quien decide acceder a las partes de manera consecutiva o paralela, y en cada caso la apreciación será diferente. A su vez, el juego entre las imágenes de uno y otro lado varía



Querido R, 2015. Impresión offset. Exposición *La règle du tiers*. Galerie Arena. Arles





Querido R, 2015.
Impresión offset.
Páginas interiores.
1.ª autoedición
limitada

según el ritmo al que se avance con cada historia. Existe, por tanto, la voluntad de crear una aproximación caleidoscópica que refleja, desde mi punto de vista, la complejidad y variedad de las percepciones humanas.

En cuanto al texto, se trata de fragmentos extraídos de las cartas. Con ellos he realizado un trabajo de montaje y depuración en busca de la esencia de cada una de las conversaciones y de sus personalidades. El resultado final son dos relatos que transcurren de manera cronológica y paralela con los que, a pesar de las grandes elipsis temporales, se pretende sumergir al espectador en una lectura coherente de esos veinticinco años, vistos desde cada uno de los dos personajes. No obstante, siempre a través de mi percepción y selección³.

Lo cierto es que nunca sé cómo empezar una carta, y esta en concreto debí habértela escrito hace ya algún tiempo. Tan solo cuando he leído la tuya me he dado cuenta de que no solo somos cuñadas, sino amigas⁴.

No te lo vas a creer pero tengo la sensación de haber madurado tanto que si fuera una fruta ya me hubiera echado a perder. Han sido 4 años realmente duros pero ahora que ya no tengo ante quien doblegarme, me encuentro con ánimos y esperanzas suficientes como para sacar adelante a mi familia⁵.

³ Como en todo proceso artístico, existe una parte de subjetividad. Por más que el origen del texto fueran unos documentos, la mínima actuación sobre ellos, como es el hecho de seleccionar determinados fragmentos y no otros, implica un posicionamiento personal ante el sujeto. Al respecto recupero una cita de Jorge Luis Borges que dice: "Mi relato será fiel a la realidad o, en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo". BORGES, J. L. "Ulrica", *El libro de arena*. J. APARICIO, *El desguace de la tradición. En el taller de la narrativa del siglo xx*. (2011) Ed. Cátedra.

⁴ Fragmento del texto de Remedios en *Querido R*.

⁵ Fragmento del texto de Ramón en *Querido R*.

Querido R, 2015.
Impresión offset.
Páginas interiores.
1.ª autoedición
limitada



Por otro lado, las imágenes. En ningún caso estas pretenden ser una ilustración del texto sino más bien un complemento al mismo. La imagen es el medio con el que me expreso desde hace más tiempo y por ello las utilizo como una aportación personal. Algunas han sido arrancadas del álbum familiar, otras realizadas durante mi viaje a Australia, pero todas se mezclan, sin jerarquías. Unas y otras sirven al conjunto para adentrar al lector en mi imaginario. Poco importa si son un documento testimonial o una imagen artística. ¿Al fin y al cabo, es la fotografía familiar un testimonio objetivo? Más bien son pura construcción, una apariencia o a lo sumo una parte de verdad. En ocasiones sorprende ver el descuadre entre lo que ellas muestran y lo que las cartas dicen. En otras son más reveladoras de lo que leemos. Digamos, un arma de doble filo.

En cualquier caso, a lo largo de todo el proyecto existe un constante ir y venir entre lo objetivo y lo subjetivo. El material utilizado son documentos, la mirada sobre ellos es solo mía. No hay nada inventado y a la vez todo está construido. Porque en definitiva el conjunto propone una mirada personal frente a una historia privada en la que se tocan aspectos esenciales de cualquier persona como son la familia, el amor, el trabajo, los miedos, la religión, la soledad... Todo a partir del lenguaje cercano y directo propio de la intimidad.

Referencias bibliográficas

APARICIO MAYDEU, J. (2011). *El desguace de la tradición. En el taller de la narrativa del siglo xx*. Madrid: Cátedra.

carmam, autofotorrelato de un cáncer de mama

Rocío Gutiérrez Gómez

Universidad Internacional Menéndez Pelayo

Resumen

carmam, autofotorrelato de un cáncer de mama es un trabajo fotográfico y biográfico sobre la vivencia personal y compartida. El elemento autobiográfico deja de ser escaparate del autor para transformarse en investigación y relato como parte del proceso de acción y creación contemporánea.

Se narra el proceso, despojado del recelo a la enfermedad, llevándolo del plano íntimo al público. Siendo el acto de la toma fotográfica una parte de una comunicación bidireccional. Este binomio entre *público-privado* transforma este proyecto de *auto-foto-relato* en un objeto con intenciones que van más allá de lo autorreferencial.

Palabras clave

Auto, foto, relato, biografía, publica.

Abstract

carmam, autofotorrelato de un cáncer de mama is a photographic and biographical work about personal and shared experience. The autobiographical element ceases to be showcase for the author to become research and story as part of the process of contemporary creation and action. Tells the process, stripped of the suspicion to the disease, taking intimate drawing to the public. Being the act of shooting one of the bi-directional communication. This combination between public-private transforms this self-photo-short story project on an object with intent to go beyond the self-referential.

Keywords

Self, photo, short story, biography, publishes.

[...] Aquí todas las cosas acuden acariciadoras a tu discurso y te halagan: pues quieren cabalgar sobre tu espalda. Sobre todos los símbolos cabalgas tú aquí sobre todas las verdades. [...] Aquí se me abren de golpe todas las palabras y los armarios de palabras del ser: todo ser quiere hacerse aquí palabra, todo devenir quiere aquí aprender a hablar de mí [...]¹.

Con este texto de Nietzsche presento mi comunicación *carmam. Autofotorrelato de un cáncer de mama*. En él se concentran claves para la narración y construcción subjetiva en la creación artística contemporánea: capturar la esencia subjetiva como medio de construcción de lo público; traspasar la emoción del ámbito privado a lo público; concluir con el dilema entre acontecimiento y emoción, entre realidad y ficción; expresar y percibir simultáneamente en primera y tercera persona; y contar para escuchar.

Introducción

La autobiografía como género nace² con *Les Confessions*, de Jean Jacques Rousseau, en el siglo XVIII, manifiesto de una preocupación particular del hombre occidental moderno, una declaración de la individualidad, y una coherencia con la autoconciencia. Es, desde entonces, una entidad distinta, a valorar por sí misma. Ligada más a la narración y la creación literaria, que con la creación visual.

Fotografiarse a uno mismo, el autorretrato, es un acto biográfico de percepción y expresión, tan antiguo como el retrato fotográfico. Todo indica que el primer fotógrafo que posó frente a su propia cámara fue Hippolyte Bayard, en su famoso *Autorretrato como ahogado*, 1840.

Sin embargo, la autobiografía visual se enmarcó en el ámbito íntimo y privado del álbum de familia, o documentación de archivos, y no tanto en la creación pública. Las razones derivan, por un lado, de la creencia que las fotografías no contienen narración. Así lo manifestaría Susan Sontag: “[...] Una fotografía cambia de acuerdo con el contexto donde se la ve: Con cada fotografía ocurre [...] que el significado es el uso. [...] las fotografías contribuyen a la erosión de la misma noción de significado, a ese parcelamiento de la verdad en verdades relativas aceptado sin reservas por la conciencia liberal moderna [...]”; comprensible si atendemos a la definición de narración de la RAE: “f. Exposición de una serie de sucesos reales o imaginarios que se desarrollan en un espacio y durante un

Hippolyte Bayard, *Autorretrato como un hombre ahogado*, c. 1840



tiempo determinado: el policía escuchó con atención la narración de los hechos. Obra literaria en la que se hace una exposición de este tipo: ha reunido todas sus narraciones en un libro”. O como desarrolla Helena Beristáin: “La narración es una exposición de hechos. La existencia de la narración requiere de sucesos rescatables. En general la relación de una serie de eventos se llama relato. [...] Dichos sucesos se desarrollan en el tiempo y se derivan unos de otros, por lo que ofrecen simultáneamente una relación de consecutividad (antes/después) y una relación de lógica (causa/efecto)”.

Por otro lado, que la imagen por sí misma contenga los elementos *autos*, *bios* y *graphé*. La verosimilitud no es una condición obligatoria del autorretrato. El propio Hippolyte Bayard publicó en París la imagen de un hombre ahogado en el Sena. Al dorso se podía leer una nota manuscrita: “El cadáver del hombre que ven ustedes aquí detrás es del señor Bayard, inventor del procedimiento cuyos maravillosos resultados acaban de ver. Su invento le ha proporcionado un gran honor pero no le ha dado un céntimo y el infeliz se ha ahogado. Pasemos a otra cosa antes de que sufra vuestro olfato, porque la cara y las manos de este hombre empiezan a pudrirse, como pueden ustedes ver”. En el año después a la presentación del daguerrotipo, 19 agosto de 1839, el tal Sr. Bayard no se había ahogado; despedido por el frío comportamiento del gobierno francés ante su invento, había querido vengarse gastando una broma macabra. Destaco la anécdota por ser la primera fotografía de ficción autobiográfica. Su autorretrato manifiesta que la emoción es la esencia de la fotografía, y no el acontecimiento en sí.

Comprender la contemporaneidad de la autobiografía requiere un recorrido por las distintas perspectivas del género que han revolucionado la obra autobiográfica literaria.

Wilhelm Dilthey definía el género como un método de entendimiento de los principios organizativos de la experiencia. Georges Gusdorf polemizó contra el

¹ NIETZSCHE, F. (1883). *Así habló Zaratustra*.

² Amén de la autobiografía poética de Cicerón y la de Paulino de Peña. U otras del género épico.

supuesto positivista de que es posible reconstruir el pasado objetivamente, la autobiografía es más bien la construcción de los recuerdos “[...] no revela más que una figura imaginada, lejana ya y sin duda incompleta [...] La autobiografía solo resulta posible a condición de ciertas presuposiciones metafísicas. [...] El hombre que se toma el trabajo de contar su vida sabe que el presente difiere del pasado y que no se repetirá en el futuro”³.

Paul de Man comprendía la autobiografía como des-figuración. “[...] La autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada [...]”. Cercano a él, M. Bajtín, que asume la autobiografía como la construcción de un héroe autorreferencial.

Roland Barthes previno sobre la irreductibilidad a eso que llamamos lo real: “La obra autobiográfica se enfrenta a la intención consustancial de postularse como el doble de una vida”.

Al respecto, Albert Camus escribió: “[...] Las obras de un hombre retratan con frecuencia la historia de sus nostalgias o de sus tentaciones y casi nunca su propia historia, sobre todo aquellas que se pretenden autobiográficas. Ningún hombre osó jamás pintarse tal como es [...]”.

La autobiografía no se considera un género fotográfico. Como indica Ana Jiménez Revuelta en su tesis doctoral *La autobiografía en la fotografía contemporánea*, 2013: “[...] no existe ningún libro en castellano específicamente sobre fotografía y autobiografía, existen cantidad de proyectos fotográficos y autores especializados que hablan de sí mismos en un sentido más o menos fiel, personal, cotidiano o real que requieren acotar una definición [...]”. Entre camino la novela fotográfica, o fotonovela, subgénero de la cultura latinoamericana desde la segunda mitad del siglo xx a la actualidad, que se componen a través del contar y del mostrar usando elementos audiovisuales y escriturales. Como ejemplares, que no únicas: *Poste Restante*, de Cynthia Rimsky, que disloca la lógica textual en favor de una visual a través de la imagen narrativizada y la incorporación material de objetos utilizados en su viaje (fotografiados); *Bibliotheca*, de Rosangela Rennó, 1992-2002, y *El álbum de familia D*, de Christian Boltanski, 1939-1964.

Autobiografía es el cuento de la experiencia de quien la puede firmar como propia⁴.

³ GUSDORF, G. (1991). “Condiciones y límites de la autobiografía”. *Anthropos*, suplemento núm. 29.

⁴ MAINER, J. C. (2009). *Lo que queda de los géneros: sobre la autoficción y la postmodernidad*. Fundación Juan March.

Objeto, edición y desarrollo

Como la mayoría de fotógrafos, el autorretrato ha sido una constante en mis fotos. Protagonista de mi proyecto *autoGrafías, sobre autorretratos, serie work on progress 2004-2015*, donde suprimo el elemento *bío* para matizar que hay más de identificar, de plasmar mi manera de ver, que de compartir mi vida.

Ni soy esa de la foto, ni siento expuesta mi intimidad.

Con este antecedente, la vivencia del cáncer de mama prendió el proyecto objeto de esta comunicación. *carmam, autofotorrelato de un cáncer de mama* nace de contar para escuchar, en el ejercicio simultáneo de dentro a fuera y de fuera a dentro. El elemento biográfico está y es consustancial a la experiencia pasada, presente y futura de centenares de mujeres, compañeras de emoción en una autobiografía compartida.

Con intención de dinamitar silencios con imágenes, a mi autonecesidad sumar la necesidad de aportar luz, de desintegrar el tabú, de narrar al aún innombrable: el cáncer. Hacerlo público, descubrir su itinerario, normalizar su tratamiento.

Cronológicamente transcurre desde junio de 2014 a junio de 2015, tiempo en el que he trabajado en sesiones fotográficas periódicas, diarias en alguna etapa, autovideos y grabación (audiovisual) de una sesión de radioterapia en el hospital.

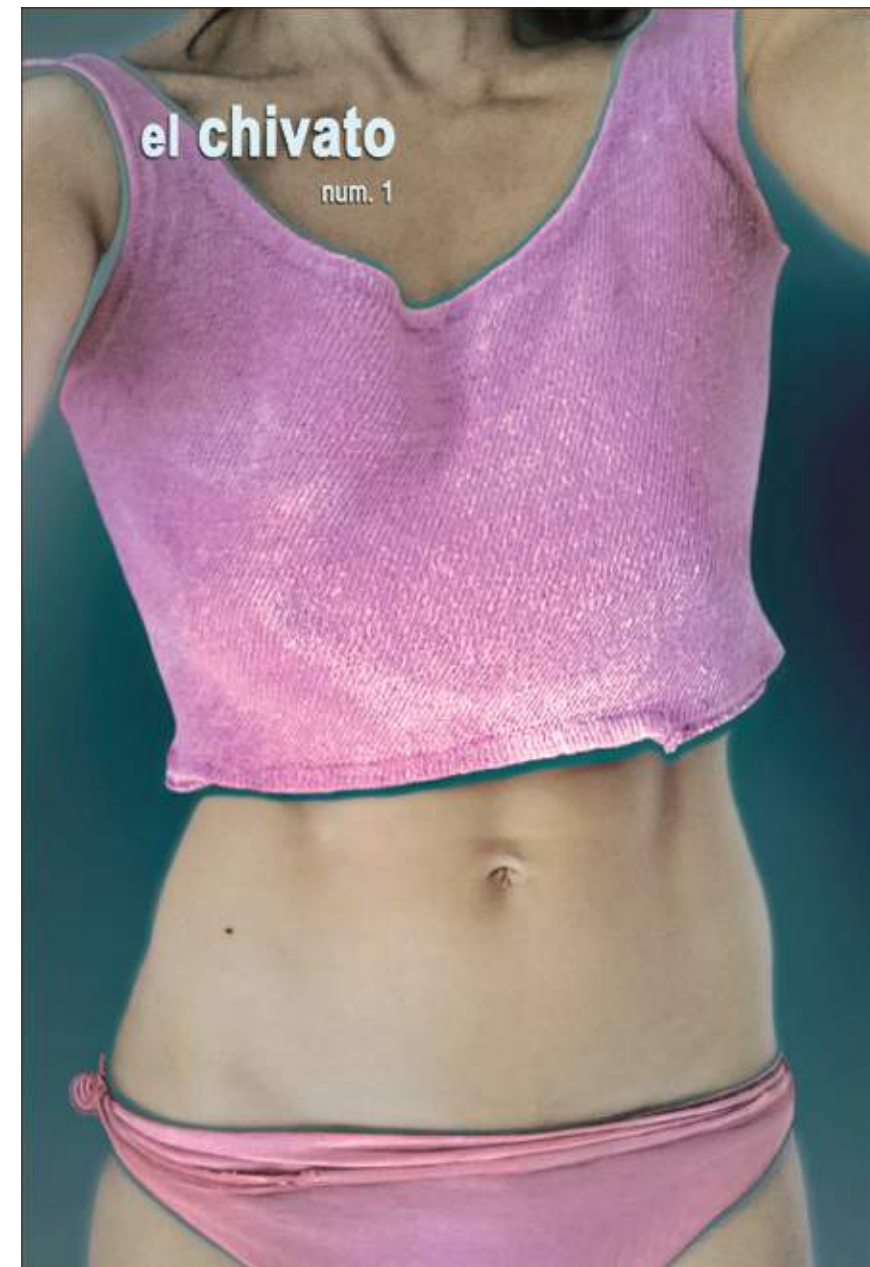
El objetivo es establecer un diálogo complementario entre las imágenes y mi diario, anotaciones del tratamiento, sensaciones, pensamientos y conversaciones.

ESTRUCTURA del proyecto: FOTO RELATO: Doce capítulos a cuatro páginas, editado en formato álbum europeo. (23,5 x 31 cm - 60 páginas - color). Publicados con periodicidad preestablecida. AUDIOVISUAL: Montaje de fotos y fotogramas con composición musical inédita (Alfredo Merino - Jesús Goienetxea) inspirada en el sonido de la grabación de una sesión de radioterapia, consentida y autorizada por gerencia del H. Clínico de Madrid. EDICIÓN ONLINE: Publicar en blog propio y redes sociales cada capítulo con periodicidad preestablecida. MUESTRA FOTOGRÁFICA: Ampliaciones originales de pliegos de trabajo a 35 x 50 cm.



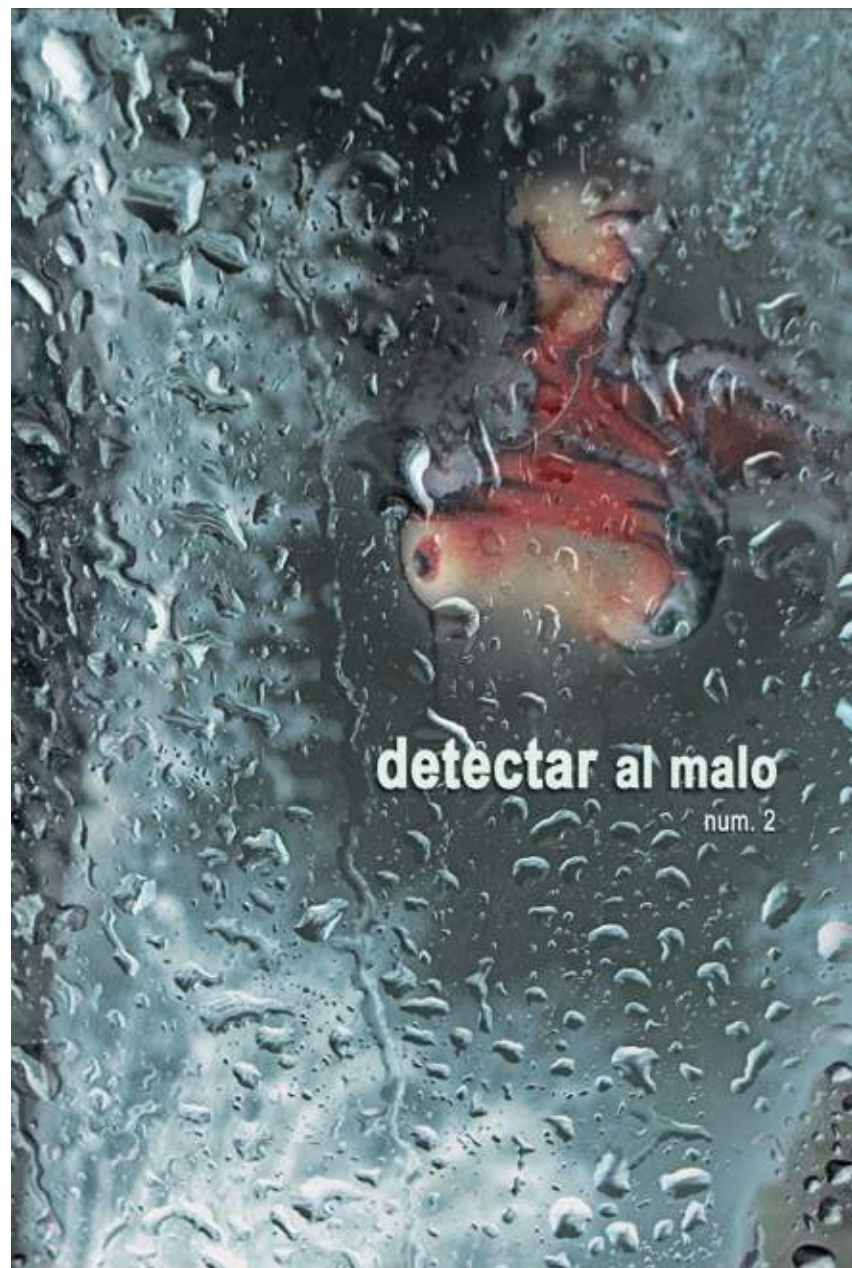
“No sin ser deformada puede la realidad exhibir sus enigmas”⁵.

⁵CABALLERO BONALD, J. M. (2005). *Canon. Manual de infractores*.

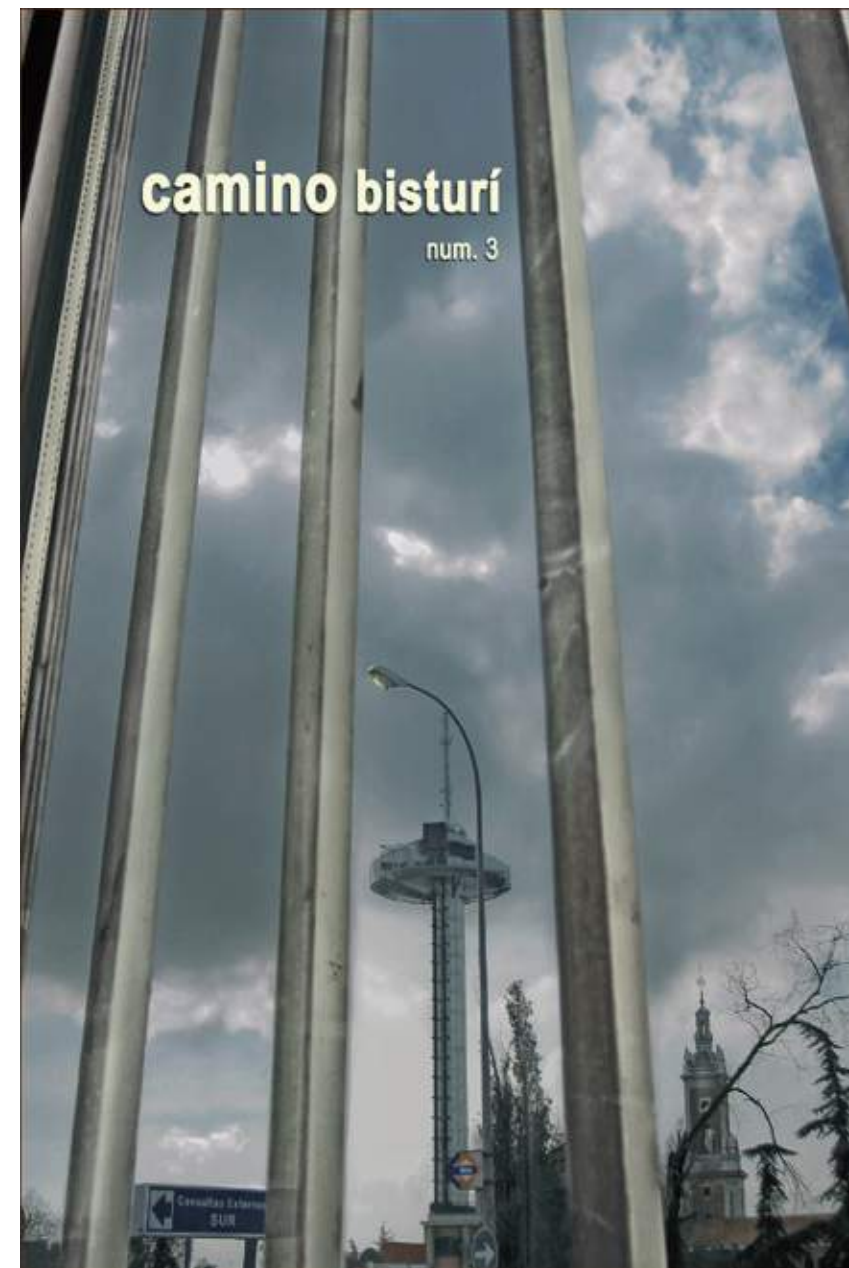


“Un hombre de las viñas habló, en agonía, al oído de Marcela. Antes de morir, le reveló su secreto: –La uva –le susurró– está hecha de vino. Marcela Pérez-Silva me lo contó, y yo pensé: Si la uva está hecha de vino, quizá nosotros somos las palabras que cuentan lo que somos”⁶.

⁶GALEANO, E. (1993). “La uva y el vino”, de *El libro de los abrazos*. Siglo XXI.



“Los síntomas del cáncer de mama pueden ser desde un bulto o una inflamación hasta cambios en la piel, muchos tipos de cáncer incluso no presentan ningún síntoma evidente. La autoexploración de mamas debe formar parte de la rutina”.



“Yo no soy yo. / Soy este / que va a mi lado sin yo verlo; / que, a veces, voy a ver, / y que, a veces, olvido. / El que calla, sereno, cuando hablo, / el que perdona, dulce, cuando odio, / el que pasea por donde no estoy, / el que quedará en pie cuando yo muera”⁷.

⁷JIMÉNEZ, J. R. (2008). *Eternidades*. Visor Libros.



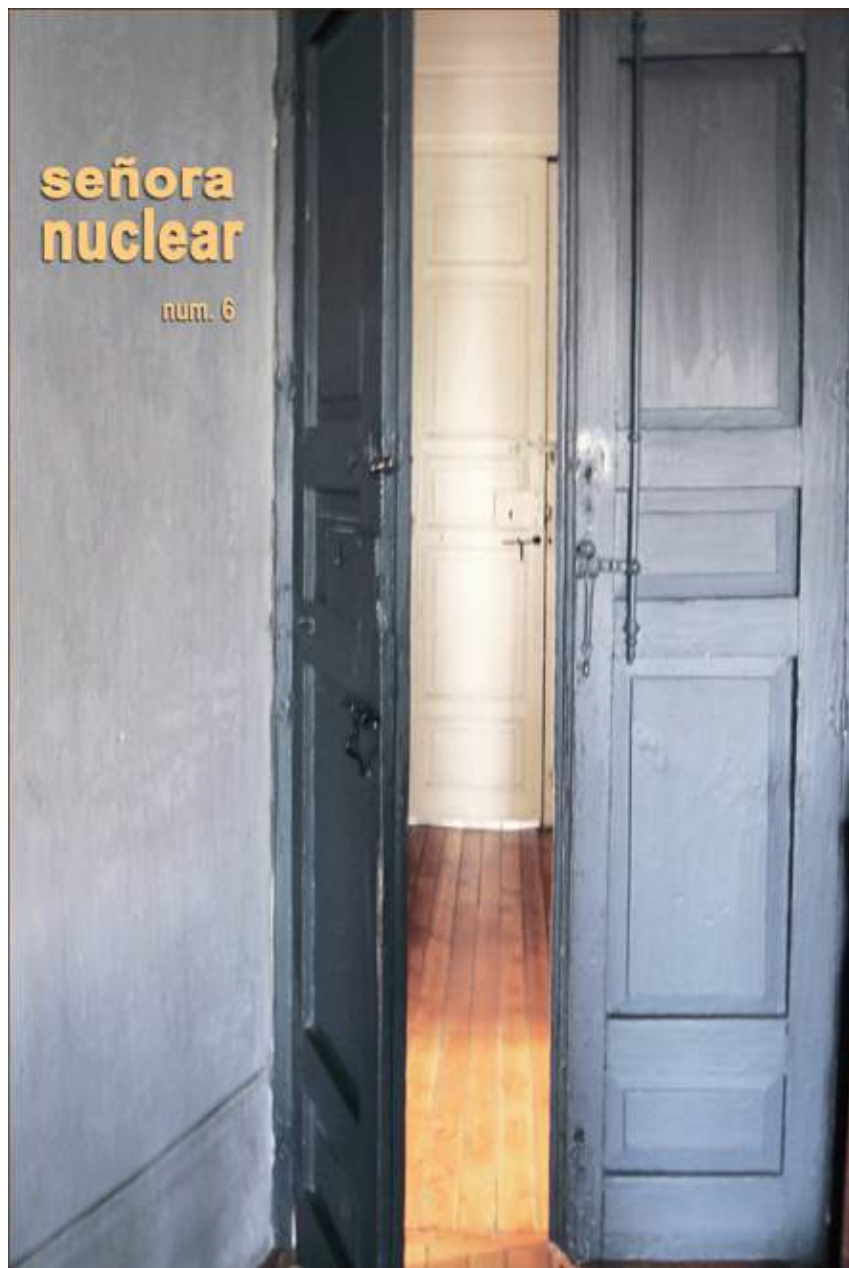
“No eres una sola persona y no tienes una sola historia, y ni tu cara ni tu oficio ni las demás circunstancias de tu vida pasada o presente permanecen invariables. El pasado se mueve y los espejos son imprevisibles”⁸.

⁸MUÑOZ MOLINA, A. (2001). *Sefarad*. Alfaguara.



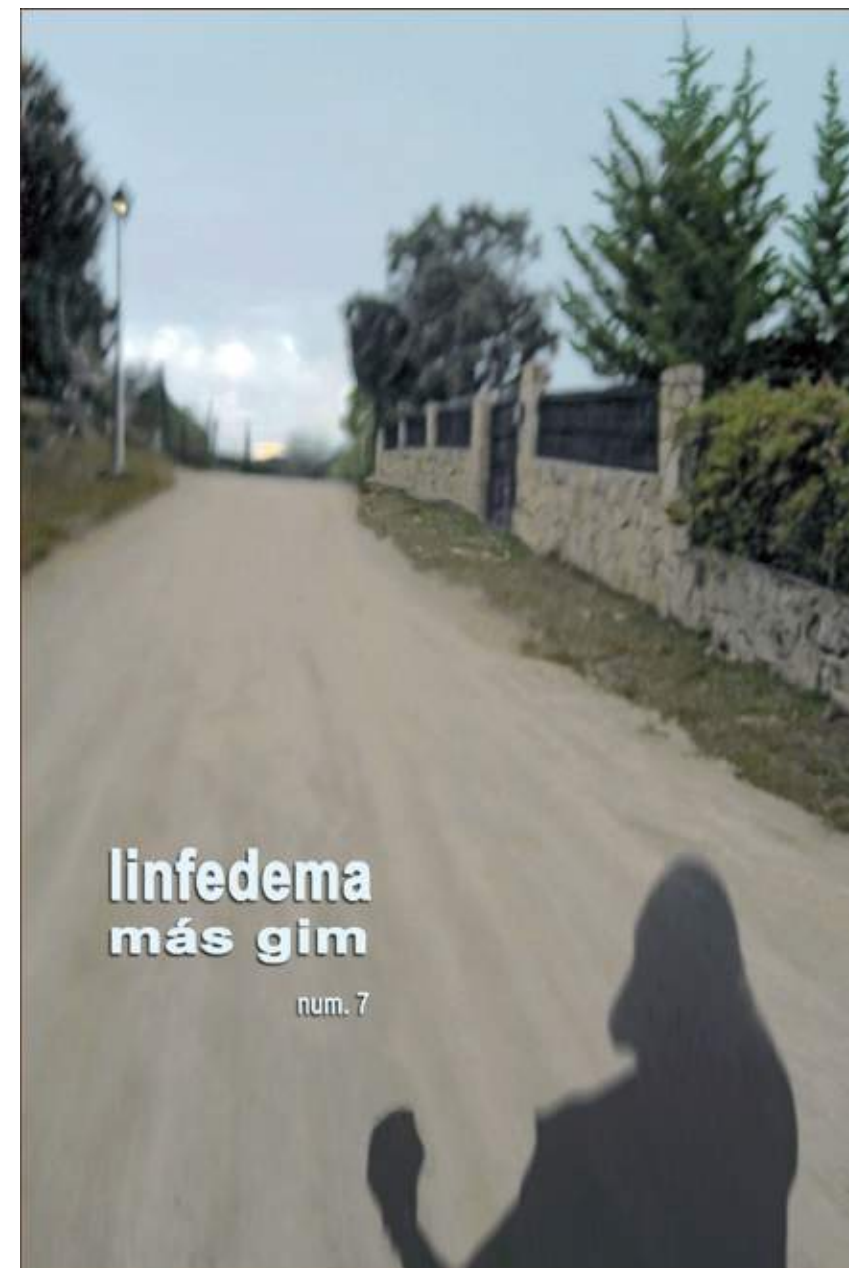
“Las fantasmales imágenes / se irán solidificando, / irán diciendo quién eran, / por qué regresaron. / Por qué eran carne de sueño, / puro material nostálgico. / La mano va rescatándolas / de su limbo mágico”⁹.

⁹HIERRO, J. (2002). “La mano es la que recuerda”. *Cuaderno en New York*. Hiperión.



“Al mismo tiempo que tú se transfigura la habitación donde estás y la ciudad o el paisaje que se ve desde la ventana, la casa que habitas, la calle por la que caminas, todo alejándose y huyendo nada más aparecido al otro lado del cristal, sin detenerse nunca, desapareciendo para siempre¹⁰.”

¹⁰MUÑOZ MOLINA, A. (2001). *Op. cit.*



“Los ganglios son rotondas que ayudan al correcto flujo de la linfa. Al quitarlos puede ocurrir que el plasma sanguíneo se atropelle, de ahí que se creen grumos, trombos: linfedema”.



“Tamoxifeno: modulador selectivo de los receptores estrogénicos. Actúa como un antiestrógeno en las células del seno y actúa como un estrógeno en otros tejidos, como el útero y los huesos”.

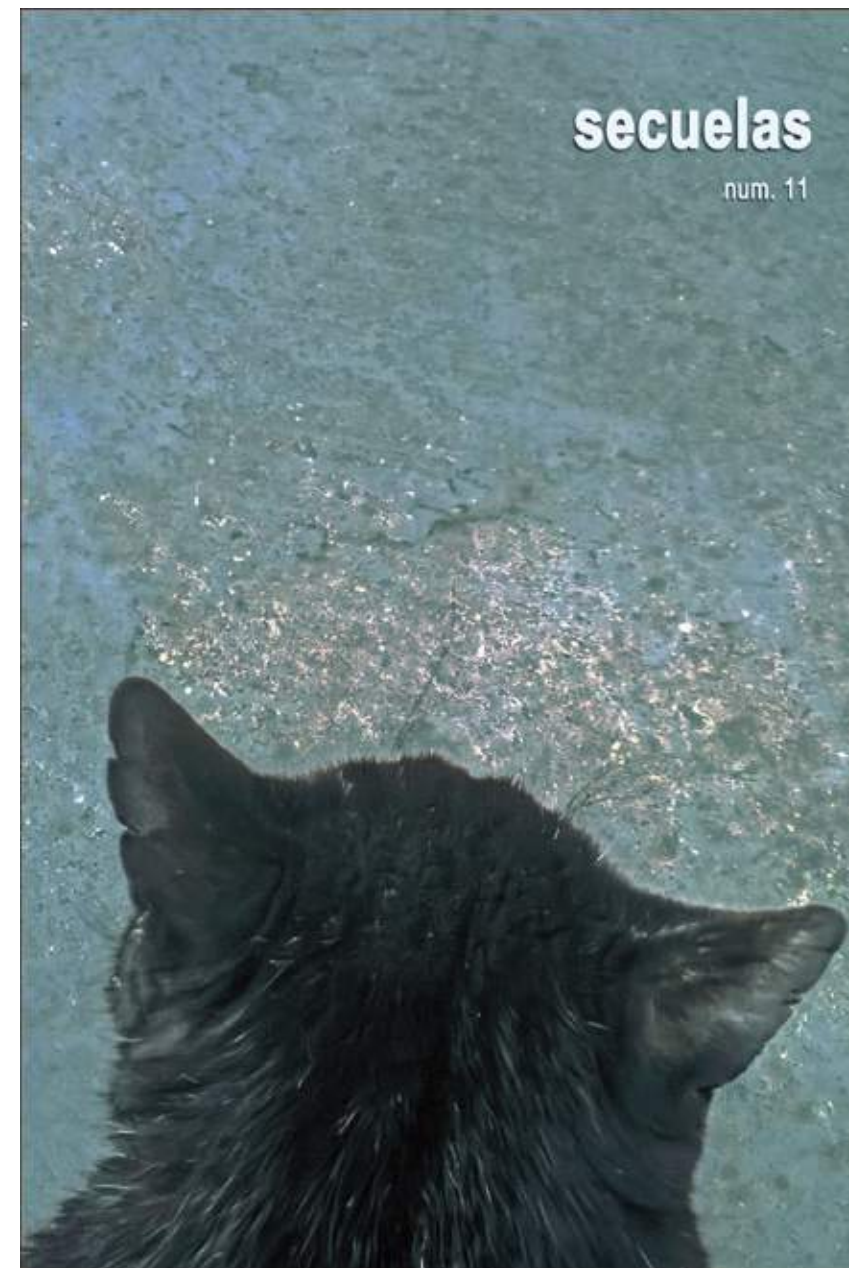


“La radiación de alta energía, como la luz ultravioleta (UV) del sol y los rayos X, es conocida como radiación ionizante, ya que tiene suficiente energía para romper enlaces químicos y sacar los electrones (partículas cargadas negativamente) de los átomos”.



“No eres una sola persona y no tienes una sola historia, y ni tu cara ni tu oficio ni las demás circunstancias de tu vida pasada o presente permanecen invariables. El pasado se mueve y los espejos son imprevisibles”¹¹.

¹¹BAROJA, P. *El amor, el dandismo y la intriga. Memorias de un hombre de acción*, n.º 13.



“El espíritu del aventurero es el que crea la aventura, más que las contingencias de la vida exterior”¹².

¹²MUÑOZ MOLINA, A. (2001). *Op. cit.*



Referencias bibliográficas

ANTHROPOS (1991). "La autobiografía y sus problemas teóricos, estudios e investigación documental". Suplemento núm. 29.

ARAGÓN VARO, A. (1999). *La autobiografía: ¿ficción de la memoria?* Revista UCA.

BERISTAÍN, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.

CUARTAS, M. J. (1999). "Jean-Jacques Rousseau y Friedrich Nietzsche, autobiografías comentadas, *Thesaurus*, vol. 1 núm. 3.

DELIBES, M. (1997). *Diario de un emigrante*. Barcelona: Destino.

GUASCH, A. M. (2005). "Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar". *Materia*, 5.

– (2009). *Autobiografías visuales. Entre el archivo y el índice*. Madrid: Siruela.

JIMÉNEZ REVUELTA, A. (2013). *La autobiografía en la fotografía contemporánea*.

MAN, P. de (1984). "Autobiography as De-Facement". *The Rhetoric of Romanticism*. Nueva York: Columbia University Press.

SONTAG, S. (2010). *Sobre la fotografía*. Barcelona: DeBolsillo.

VALLS BOFILL, A. (2010). *Cartografía crítica del arte y la visualidad en la era global: nuevas metodologías, conceptos y enfoques analíticos*. Ministerio de Ciencia e Innovación.

"¡Me di cuenta de tantas cosas!; cosas inexplicables que tuve que escribir para poder desahogarme"¹³.

¹³MATUTE, A. M. (2010). Fundación Juan March.

La imagen autobiográfica en Internet y redes sociales

Héctor Luján Fernández

Universidad Complutense. CES Felipe II. Aranjuez

Resumen

No podemos empezar a hablar de imagen personal o autobiográfica en Internet hasta la llegada de Messenger y el nacimiento de las redes sociales. El usuario 2.0 no hacía uso de esta, ya que la única información que necesitaba aportar era la de los caracteres de su *nickname*. Con el tiempo, los chats de realidad virtual y la llegada de la Web 2.0, la imagen toma protagonismo en Internet. El usuario salta del anonimato a la exposición pública, seducido por un flujo constante de información; imágenes, noticias, videos, que él u otros usuarios comparten y suben a la red, generando una retroalimentación entre estos.

Gracias a los avances en tecnología móvil, Internet en cualquier lugar es posible. Lo que acompañado de las cámaras digitales de pequeño formato que poseen estos dispositivos junto a las nuevas aplicaciones de intercambio de imagen, hará que el usuario empiece a preocuparse por la percepción de su propia imagen en la red. Aplicaciones como *Instagram* o *Tumblr* van a favorecer un tráfico inmenso de imágenes de la vida diaria de estos usuarios; lo que comen, los lugares que visitan, la gente interesante con la que se encuentran y un gran número de *selfies* hambrientas de '*likes*' (me gusta) con el fin de ganar más seguidores.

Por otro lado, hay otro tipo de usuario, quizá nostálgico de la Web 1.0, que no quiere renunciar a esa identidad ficticia en Internet y que aprovechará estas

aplicaciones para crear una distinta versión de sí mismo a través de contenido multimedia. Este usuario acompaña sus imágenes de carácter personal (generalmente editadas o alteradas) con una serie de imágenes, vídeos o música, que en conjunto dotan de un concepto y un contexto a estos nuevos blogs, generando una historia virtual de este nuevo individuo digital, que juega a la distorsión y la confusión con sus hábitos e identidad reales.

Palabras clave

Internet; nickname; Web 2.0; red social; *alter ego*.

Abstract

We can't start talking about personal or autobiographical picture on the Internet until the arrival of Messenger and the birth of social networking. User 2.0 didn't make use of this. The only information he needed to bring was the characters of his nickname. Over time, virtual reality chats and the advent of Web 2.0, the image takes center stage on the Internet. The user jumps from obscurity to public exposure, seduced by a constant flow of information; images, news, videos, he or other users share and up to the network, generating a feedback between them.

Thanks to advances in mobile technology, Internet anywhere is possible. Which together with the small format digital cameras that have these devices with the new image exchange applications, the user will start to worry about the perception of their own image in the network. Applications such as Instagram or Tumblr will favor an immense traffic images of the daily lives of these users; what they eat, the places they visit, the interesting people you meet and a large number of 'selfies' hungry for likes in order to win more followers.

On the other hand, there is another type of user, perhaps reminiscent of the Web 1.0, he doesn't want to give up that fictitious identity on the Internet, and leverage these applications to create a different version of himself through multimedia content. This user accompanies his images of a personal nature (usually edited or altered) with a series of images, videos, or music, which together give it a concept and context to these new blogs, creating a virtual history of this new digital guy, playing distortion and confusion with their habits and real identity.

Keywords

Internet; nickname; Web 2.0.; social network; *alter ego*.

Web 2.0

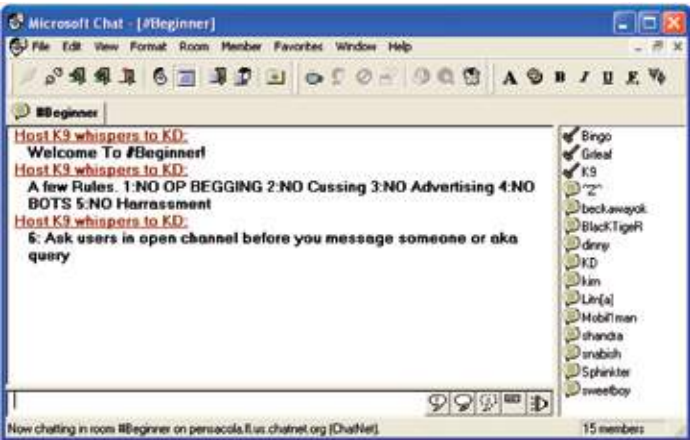
Debemos la llegada de la Web 2.0 a la aparición de la ‘red social’, caracterizada por ese intercambio global de información personal entre usuarios en red.

Un usuario 2.0, cómplice y consumidor de información de forma masiva por distintas vías (o sitios web), que siente la necesidad de subir o ‘colgar’ una imagen de ‘ese momento’ especial, interesante o curioso del día a la red social, la cual será valorada, comentada o compartida por otros usuarios. Algo que genera un ciclo de información interactivo y participativo muy ambicioso, que parece no tener un final claro aparte de ese fondo ‘afectivo-virtual’.

Estos cambios en la red y los modos con los que usuarios interactúan con las imágenes de forma rápida, ha afectado directamente al propio uso de estas, que ya no buscan una perfección técnica, algo que evidentemente sería un error, ya que la imagen habita en un mundo de tráfico de “información exprés”, donde el lenguaje es sencillo, claro, incluso a veces condicionado por ‘140 caracteres” por lo que la Web 2.0 favorece la simplificación de las imágenes, un movimiento y entendimiento rápido y sencillo de estas.

Primera fase de Internet

En la primera fase de Internet, el usuario se escondía tras un *nickname*, un nombre inventado, que no tenía por qué estar relacionado con algún rasgo de la identidad real del usuario. Esto favoreció la creación global de ‘alter egos’ o ‘nuevas personalidades digitales’, es decir, algo contrario a la idea que hoy entendemos por red social, ya que la red social requiere de nuestros datos personales constantemente y de autenticación para su uso.



Apariencia de la ventana en Microsoft Chat, 2001

Captura de pantalla en SecondLife, 2004



El usuario de esta primera fase navegaba libremente, no importaba la imagen, qué o quién fueses, Internet era un libro global en blanco, donde convivían toda clase de nuevos personajes, imaginarios, pero reales en el ámbito virtual.

Más adelante, el texto pasará a otro plano, acompañado de la imagen virtual; chats gráficos, con personajes como *Habbo Hotel*, *Imvu* o *Second Life*, donde la creación del avatar y el *alter ego* virtual va acrecentando su importancia. La imagen a modo de representación está presente, lo que es una completa revolución ya que el factor curioso o imaginativo del usuario, por conocer la identidad real de otros usuarios, se va a ver anulada o seducida por ese gran mundo visual que tantas oportunidades ofrece, creándose así una serie de mundos y relaciones virtuales de infinitas posibilidades.

Imagen y usuario 2.0

Retomamos la WEB 2.0, que en su comienzo, el usuario, tímido, encontraba ante él un cajón web que le invitaba a mostrar una foto de perfil, una imagen,

Panel para la personalización de apariencia del usuario en Imvu, 2005



“representativa o simbólica”, de su apariencia en el mundo real. Cosa que en un principio no era obligatorio, y que con el tiempo y gracias a ‘programas’ como *Messenger* (a partir de la versión 6.0) y *Skype* fueron normalizando, añadiendo el uso de *WebCam* entre sus otros servicios, y donde realmente podemos empezar a hablar de *selfies*, a través de dichas webcams o de las cámaras digitales domésticas que estaban aterrizando en el mercado y que conviven temporalmente con esta evolución de la imagen personal en Internet.

Con la llegada de Facebook, el término biográfico en la imagen se hace más notable. El usuario cuenta con un ‘muro’ personal, donde se le invita a insertar imágenes acompañadas de otros ‘extras’ como la situación geográfica, la posibilidad de etiquetar a otros usuarios presentes en la imagen o incluso la emoción vivida en el momento. Por lo que la red social no se limita a las funciones de un álbum de fotos a modo de diario, va más allá, de una forma infinitamente más interactiva y expuesta al público.

A través de aplicaciones web/(y actualmente móviles) como *Facebook* o *Instagram*, y seducido por ese carácter novedoso y global que brindan el diseño y las nuevas funciones de las *apps*, el usuario va a subir a la red, con frecuencia, imágenes de su vida, de su viaje o desayuno. Pero también va a comenzar a compartir sus canciones favoritas, sus películas más vistas y diverso contenido audiovisual, generando una especie de diario o retrato multimedia, donde no solo se registran las vivencias y lugares visitados por el usuario. Se empieza a realzar el gusto estético e intelectual del usuario a través de las imágenes y contenido que este comparte y que conviven con las anteriores.

Todo esto, unido a las nuevas aplicaciones en las que interactuamos con las imágenes de forma diferente, como *Instagram* o *Tumblr*, hacen más fuerte la



Smartphone con
Facebook, 2010

Collage cronológico del
usuario '@albinohector'
en Instagram. 2015



necesidad de retratarse a uno mismo, y ya no solo desde el *selfie* o desde el retrato real, sino que, en este nuevo retrato virtual, la imagen autobiográfica del usuario es formada por multitud de imágenes, o videos, de distintos soportes que pueden y suelen funcionar entre sí. Dando pistas al visitante, de los gustos, preocupaciones o fuentes de inspiración del usuario, generándose así un retrato multimedia que nace en las imágenes que cuelga o comparte el usuario, pero que crean un juego visual y un retrato psicológico/estético de este para el visitante.

Es aquí donde vuelve a entrar ese usuario, nostálgico del primer periodo de Internet, que no quiere ceder información personal, que disfruta con su personaje virtual, que concibe Internet como un mundo libre y abierto, pero que ahora tiene la posibilidad de convivir con usuarios reales, algo que *Tumblr* o *Instagram* les va a facilitar dada su ‘No cesión de datos personales’, y que los usuarios que no desean mostrar o reflejar su vida real aprovechan para generar un *alter ego* virtual, en este caso, a través del contenido multimedia con el que funcionan estos portales.

“El medio virtual no es solo una herramienta, sino que su alcance, difícil de delimitar y mucho menos prever, ha dado lugar al nacimiento de una nueva identidad, la digital, que convive –todavía hoy– con la física en una frágil armonía” (Chozas, 2014; 22).

Referencias bibliográficas

CHOZAS, J. (2014). *El tiempo digital narcotizado*. Diseño Editorial.

LIESER, W. (2009). *Arte digital*. H. F. Ullman.

MARTÍN PRADA, J. (2012). *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal/Arte Contemporáneo.

Inside Out

Paloma Tendero

London College of Communication

Resumen

Inside Out es un proyecto artístico que incorpora fotografía y escultura, explorando el cuerpo y sus condiciones genéticas a través del autorretrato. Mediante conexiones imaginarias entre mi cuerpo y sus órganos internos con mi forma externa real, exploro las relaciones físicas y psicológicas que se derivan de mi determinismo genético y que pasa a través de mis líneas familiares. De este modo el cuerpo se convierte en un objeto vulnerable al destino.

Palabras clave

Autorretrato; cuerpo; representación; familia.

Abstract

Inside Out is an art project that incorporates photography and sculpture, exploring the body and its genetic conditions through self-portrait. By imaginary connections between my body and its internal organs with my real externally, I explore the physical and psychological relationships derived from my genetic determinism and passing through my family lines. Thus the body becomes vulnerable to the destination object.

Keywords

Self portrait; body; representation; family.

Se podría decir que mi carrera comenzó en 2006, cuando mi madre empezó a padecer insuficiencia renal. Un año más tarde, ella ya estaba en diálisis y a la espera de un trasplante. Este hecho no solo influyó en mi vida personal sino también en mi práctica artística y en la manera de ver el cuerpo. Mi madre tenía poliquistosis renal, una enfermedad genética que se transmite a través del ADN. Yo también nací con esta alteración genética y, pese a que ya lo sabía desde pequeña, hasta este momento no tomé conciencia de ello.

Es muy probable que al mirar a tus padres te veas a ti mismo. Estamos hechos de los demás y nuestra familia es el punto de partida. Mientras intentamos elaborar un “nosotros” como seres únicos, nos damos cuenta de que estamos llenos de rasgos y características familiares. Son esas características genéticas y biológicas las que quedan fuera de nuestro control, y que están sembradas en nosotros desde el mismo momento de nuestra concepción.

Esta ausencia de control sobre nuestra genética genera una lucha interna entre el determinismo biológico y nuestro ser. Es por eso que, sin respuesta y hacia un futuro desconocido, la exploración de estas dualidades no solo me ayuda a identificar este desorden, sino que además se ha convertido en el tema principal de mi creación artística.

Mi primera aproximación a este tema comenzó con un estudio de la somatización, es decir, la transformación subconsciente de los conflictos psicológicos en síntomas orgánicos. La enfermedad de mi madre era real, y mis temores eran reales. El ser testigo de la lucha contra una enfermedad y una muerte inevitable, y saber que yo llevo los mismos genes me creó un sentimiento de impotencia que me resultaba difícil describir y que necesitaba expresar a través de mi obra.

En *Somatizar* (2011) trato de tejer mis intestinos para exteriorizar esta impotencia, pero durante el proceso me doy cuenta de que la impotencia no es real, de que todo ello forma parte de mí misma. Por lo tanto, decido continuar tejiendo este sentimiento en otra cosa.

Nos relacionamos con el mundo exterior a través y por medio de nuestro cuerpo. Un cuerpo que goza y sufre tiene la capacidad de comunicarse mejor que nuestras palabras. Como dice Juan Ramírez (2003)¹: “Se ha dicho a menudo que somos lo que somos gracias al cuerpo que nos sustenta. Y en resumen, ser (existir), es tener un cuerpo”.

¹*Corpus Solus: Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela.



Somatizar
 Molde de escayola,
 textiles y madera

En mi creación artística, el cuerpo se convierte en un “cuerpo-casa”, en un gran contenedor humano que recoge los recuerdos almacenados de quiénes somos y de dónde venimos. Todo forma parte de nuestra herencia y es una mezcla de todas las experiencias que tenemos, las personas que hemos conocido y las que han dejado huella en nuestras vidas. En otras palabras, nos ajustamos a nuestra herencia y a la idea de que una parte importante de nosotros viene de los demás. Del mismo modo que heredamos el color de pelo y ojos, las enfermedades y los trastornos genéticos se transmiten formando parte de nosotros el resto de nuestra vida.

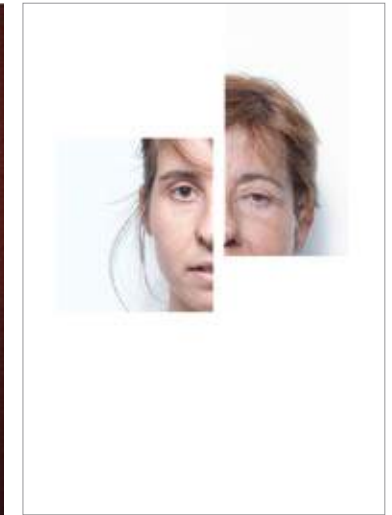
En *A través de mí* (2011) es donde mejor expreso esta inquietud. Mediante un foto-diario traté de explorar mi día a día, quién era y de dónde venía. Mediante la colocación de marcos sobre mi cuerpo y la superposición de imágenes de mi familia, exploré mis raíces y traté de descubrir qué es lo que había a través de mí.

Posteriormente, en *Mamá* (2013) continué con esta exploración a través de un retrato mío y de mi madre. Durante toda mi vida me he acostumbrado a que todo el mundo me diga lo mucho que me parezco a mi madre, no solo físicamente, sino en la forma de moverme o hablar. Hice esta obra después de que mi madre sufriera un derrame cerebral. Tras este incidente, tuve la sensación de que yo y mi madre ya no nos parecíamos tanto y que quizá me daba miedo parecerme a ella. En aquel entonces, mi madre tenía el pelo corto, su voz era diferente y la mitad de su cuerpo estaba paralizado. Así que hice una foto con

A través de mí
 Fotografía digital
 30 x 40 cm



Mamá
 Fotografía digital
 30 x 40 cm



mi otra mitad. Necesitaba distanciarme emocionalmente, por lo que precisaba encontrar una manera fría de representar algo tan doloroso para mí y que a la vez me resultara útil para explorar no solo la identidad, sino también el género, la edad y la genética. De este modo me pareció que una fotografía hecha a modo de documento de identidad podía representar este enfoque casi “clínico” que quería dar a mi obra.

Modigliani² (2010) dijo una vez que con un ojo ves el mundo exterior y con el otro te ves a ti mismo. Esto me conduce a explorar sobre las dualidades. Vivimos en el mundo del bien y del mal, el interior y el exterior. Las dualidades son la parte contradictoria de la vida: nada es blanco o negro, sino que se complementan. Dos ojos y dos realidades. Salud y enfermedad, dos partes que se reflejan entre sí.

Susan Sontag³ (2003) habla de la enfermedad como el lado nocturno de la vida, como la ciudadanía incómoda, y agregó:

Cada persona al nacer posee una ciudadanía dual, en el reino de los sanos y en el reino de los enfermos. Aunque todos preferiríamos solo utilizar el pasaporte bueno, tarde o temprano cada uno se ve obligado, al menos por un tiempo, a identificarse como ciudadano de aquel otro lugar.

² Citado en *Medicine in art (A guide to Imaginary)*. USA: Ed. Paul Getty Museum.

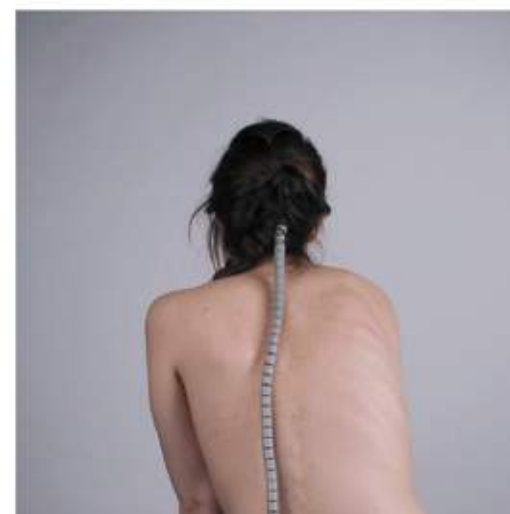
³ *La enfermedad y sus metáforas*. Madrid: Taurus Pensamiento.



Nuestro cuerpo es un amigo cuando es saludable y un adversario cuando está enfermo. Podemos ceder a nuestra enfermedad y ser reconocidos como un enfermo o bien negarnos a ello. Este planteamiento hizo que añadiera otra fuente de exploración a mi proyecto: si somos nuestro cuerpo, ¿significa entonces que somos la enfermedad?

Este dilema me permitió visualizar y comprender la estructura, los procesos y movimientos físicos de nuestro cuerpo desde una nueva perspectiva. Nuestro cuerpo tiene vida propia y los períodos de cambios, dolor y metamorfosis son inevitables.

Para comprender estos cambios sería necesario verlo de dentro hacia fuera: ¿qué hay en nuestro interior? En *Inside Out* (2014) incorporo por primera vez la reflexión científica y en especial me intereso por el estudio de las células que describen la alteración genética de mi familia. Esta metodología me permitió continuar explorando a través de la figura de mi madre después de su fallecimiento. *Inside Out* es una manifestación de todas mis teorías anteriores sobre el cuerpo y la herencia. Mediante conexiones entre mi cuerpo y órganos internos imaginarias con mi forma externa real, exploro las relaciones físicas y psicoló-



Series *Inside Out*
Fotografía digital
50 x 70 cm / 50 x 50 cm



Célula madre 2015. Fotografía digital. 170 x 70 cm

gicas que se derivan de mi determinismo genético y que pasa a través de mis líneas familiares. De este modo el cuerpo se convierte en un objeto vulnerable al destino.

Elegí trabajar a partir de imágenes fotográficas, escultura y otras técnicas mixtas, como tejido y bordado. Mi obra no se basa en ninguna técnica específica, sino en el uso de materiales que me pueden proporcionar el contexto en el que quiero trabajar. Utilizo mi propio cuerpo tanto como modelo como escultura de la misma manera que Ana Mendieta y Rebecca Horn lo hacen en sus obras.

La escultura es una de mis grandes influencias junto con el tejido y bordado. Represento con ello órganos internos para mostrar la fragilidad y vulnerabilidad del cuerpo expuesto.

En mis fotografías, los tejidos transparentes funcionan como una segunda piel que me permiten expresar lo que la piel no deja ver. Tu exterior puede parecer normal, pero en tu interior estás viviendo una lucha contra cosas que crecen en ti. Sin embargo, a veces no somos conscientes o capaces de verlo.

Todos presentamos características comunes que nos definen como seres humanos. Por otra parte, todos somos diferentes y muchas de nuestras características varían de acuerdo a nuestras experiencias. De dónde venimos dice quiénes somos, hacia dónde vamos y qué decidiremos. El análisis literal del

interior del cuerpo nos ayuda a tener una mejor comprensión del ser humano y nos recuerda que los procesos orgánicos están relacionados con nosotros. La negación de las realidades básicas de nuestro cuerpo nos convierte en extraños a nosotros mismos.

Referencias bibliográficas

GIORGIO, B., y POLO D'AMBROSIO, L. (2010). *Medicine in Art (A guide to Imagery)*. USA: J. Paul Getty Museum.

RAMÍREZ, J. A. (2003). *Corpus Solus: Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela.

SONTAG, S. (1988). *La enfermedad y sus metáforas*. Traducción de Mario Muchnik. Taurus Pensamiento (2003).

(DES)HABITAR LA MEMORIA

Un relato subjetivo desde la práctica artística sobre la enfermedad¹

Raquel Planas Díaz de Cerio

Universidad Politécnica de Valencia

Resumen

Este proyecto analiza, en primer lugar, la noción de autobiografía como posicionamiento político y como herramienta para repensar la propia experiencia subjetiva dentro del arte contemporáneo.

Seguidamente reflexiona desde la propia producción artística sobre el concepto de memoria, identidad y cuidado tomando como objeto de estudio la enfermedad del alzhéimer de un ser querido.

Palabras clave

Autobiografía; memoria; identidad; enfermedad; cuidado.

Abstract

This project analyzes first, the notion of autobiography as political positioning and as a tool to rethink own subjective experience in contemporary art.

Secondly it reflects, from my own artistic production, on concepts such as memory, identity and care in which the Alzheimer's disease of a relative has been taken as a case study.

Keywords

Autobiography; memory; identity; illness; care.

¹ Lo abordado en este texto forma parte de una investigación más amplia que se ha desarrollado durante el Máster en Producción Artística de la Facultat de Belles Arts, en la Universitat Politècnica de València.

1. Una habitación propia². Autobiografía y autorreferencia en el arte contemporáneo

[...] he subrayado que precisamente no hay autobiografía, si la autobiografía supone una identidad previa que se va a exponer, explicar, desvelar, o si supone que una identidad va a constituirse, no creo en ello. No nos encontramos ni al principio ni al final, sino que nos encontramos allá, precisamente allá donde no nos encontramos, porque nos encontramos en la alfombra voladora (Derrida, 2004: 149).

Autobiografía como historia de vida de una persona, narrativa y *género* literario que (re)aparece a finales del siglo xx como reivindicación frente a las grandes narrativas de la modernidad, ante la crisis de los metarrelatos³, como otra manera de contar la historia que no sea ni lineal ni excluyente. Auto/biografía entendida como un relato, no como algo fiel a la realidad sino como una construcción más. Una reescritura y, por tanto, una ficción. Anna Maria Guasch en su libro *Autobiografías visuales: del archivo al índice* habla de la autobiografía visual como un campo donde el autor recurre al archivo y al registro estableciendo un punto de encuentro entre sí mismo, la vida y su propia representación, descripción y/o des-figuración.

Y de las tres fases correspondientes a los tres órdenes de los que se compone la palabra autobiografía: el *bios*, el *autos* y el *grafé*, Paul de Man apuesta decididamente por el *grafé*, es decir, por la escritura, como un conjunto de tropos y metáforas (“la estructura tropológica que subyace a toda cognición” afirma de Man) y por una organización “textual” de este impulso, acto o espacio autobiográfico, basado en la conjunción de tres elementos básicos: la memoria, la metáfora y el lenguaje (Guasch, 2009: 18).

Desde las ciencias sociales y humanidades, hay un cambio epistemológico que pone en entredicho el concepto de realidad, a través del *giro lingüístico*⁴ que entiende la realidad no como algo objetivo que se puede desvelar, sino como una convención lingüística. Se comienza a interpretar la experiencia como una experiencia narrativa. Aparece la metodología narrativa cualitativa, que no pretende cuantificar, sino construir relatos usando la etnografía, auto/biografía, historias de vida, historias orales, escritos de viajes, correspondencias, etc. En definitiva, otros modos de narrar alejados del relato canónico. Autobiografía como historia de vida escrita por uno mismo. Autobiografía entendida como un autor que se

mira escribiendo. Autor que se mira y se relata a sí mismo, que se construye a sí mismo en ese acto de escritura, aunque como dice la cita que encabeza este capítulo, “nos encontramos allá, precisamente allá donde no nos encontramos, porque nos encontramos en la alfombra voladora”, haciendo referencia al carácter procesual y en permanente construcción de la identidad.

Considerando la imagen como texto y la práctica visual como un proceso, se podría hacer un paralelismo y apostar por la idea de que la autobiografía visual o el trabajo visual autorreferencial es también un mirarse en y a través de ese acto creativo. Seguramente muchos de nosotros producimos, escribimos, fotografiamos para repensar nuestro entorno y repensarnos a nosotros mismos. Reescribimos, reproducimos para contarnos otra vez las cosas, para reelaborarlas. Estrella de Diego en su libro *No soy yo: autobiografía, performance y los nuevos espectadores* incide en la manera de desmontar el concepto de autenticidad y de verdad en los trabajos autobiográficos. Enfatiza que han sido las mujeres como colectivo al margen del discurso canónico las que han acabado por (des)configurar un nuevo modo de contar la(s) historia(s). Autobiografía como un lugar político desde el cual hablar. Frente a las grandes narrativas, la Historia en mayúsculas y universal (re)aparecen los relatos, las micronarrativas.

Son las mujeres, hablando de sus exclusiones y sus autobiografías negadas, quienes han dado el primer paso hacia ese cambio de paradigma, al cual han seguido luego parámetros como la orientación sexual y la raza; es en el discurso feminista donde se ha organizado la estructura –y las preguntas básicas– que más tarde ha hecho replantearse el resto de los discursos “otros” (De Diego, 2011: 120).

En el terreno de la práctica artística desde los años 70 se puede ver como se trabaja desde lo autobiográfico o lo autorreferencial para desdibujar y poner en quiebra los límites entre géneros, entre realidad y ficción, testigo y acontecimiento, espectador y autor, lo privado con lo público, lo cotidiano con lo académico, lo personal con lo político, etc. El artista, no tanto como testigo de su propia vida o de ciertos acontecimientos, sino como productor de su propio relato ficcionado. Ese relato específico y quizá ególatra que en un principio pudiera parecer solo de uno, se amplía para pasar a ser desde ese concretismo el de cualquiera. Hablando de uno mismo podemos acercarnos a hablar de nos/otros. En lo anecdótico, lo parcial, lo fragmentado, lo cotidiano puede estar lo que conecte con quien mira, lo que propicie otros puedan contar(se) un nuevo relato.

Aparte de por esa decisión política o estética, ¿por qué se trabaja desde lo personal, lo cotidiano y lo íntimo?, ¿qué es lo que (nos) hace no poder obviar

² *Una habitación propia*, en referencia al título de la novela de Virginia Woolf de 1929.

³ Sobre la noción de metarrelato véase Lyotard, J-F. *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona: Gedisa, 1992.

⁴ En referencia a este concepto véase *El giro lingüístico: dificultades metafilosóficas de la filosofía lingüística*, de Richard Rorty.

nuestra realidad más cercana? Estrella de Diego, sobre esa reelaboración de la vida a través de un proceso creativo como puede ser la escritura, dice:

De manera que uno escribe, la historia también, para poner orden en la propia vida, en los propios recuerdos, y eso, [...] es tanto como decir que se escribe sobre la propia vida para entenderla, para contarse el trauma. Se escribe sobre la propia vida, además, como si se tratara de la vida de otro, porque hablar de uno mismo suele ser con frecuencia hablar de los demás [...] contar la biografía de los otros es con frecuencia un modo eficaz de relatar la propia autobiografía (*Ibid.*, p. 177).

¿Por qué quiero hablar de la autobiografía o del trabajo autorreferencial? Porque entiendo que lo que hace que creemos algo, lo que se convierte en un interés para nosotros, tiene mucho que ver con nuestra experiencia vital. Si ponemos el foco en la producción artística que trabaja con, o más bien, desde la enfermedad, veremos que el interés de los artistas por tratarlo en su trabajo, no es casual, suele ser porque la padecen ellos o alguna persona de su entorno. Si además trabajan sobre el deterioro físico y psíquico de una persona cercana o de un familiar, me atrevería a decir que es un intento también de atrapar lo que parece irremediabilmente a punto de desaparecer, aunque ese intento sea en vano desde la propia definición. Procurando dejar atrás el uso de lo biográfico o de la biografía para la construcción de un mito o leyenda, me interesa el trabajo autorreferencial, entendiendo que lo que se propone ya no es una verdad, sino un relato ficcionado y subjetivo, en ocasiones subversivo de sí mismo para, en muchos momentos, repensarse a uno mismo y/o a su contexto.

La autobiografía, entonces, no es ni un género ni un modo, sino una figura de la lectura o de la comprensión que tiene lugar, en algún grado en todos los textos [...] Pero, así como parece que afirmamos que todos los textos son autobiográficos, debemos decir que, por idéntica razón, ninguno lo es o puede serlo (De Man, 2007: 149).

2. Producción artística

El presente proyecto artístico recorre el proceso y el diálogo mantenido entre la enfermedad de mi abuela y mi posición como *artista*. Desde ese lugar de observadora participante, surge una inquietud y un interés: ¿qué es lo que le sucede a una persona que está perdiendo su capacidad de comunicación y de recuerdo? Si ya no existe una unicidad del yo, ni tampoco una verdad, ¿cómo voy a trabajar sobre mi abuela?, ¿desde dónde?, ¿qué voy a representar? Si es que hay algo que se pueda (re)presentar. Siendo el código de la memoria el

lenguaje, ¿qué sucede con una persona que no solo está perdiendo su memoria, sino también la capacidad del habla?, ¿qué implicación tiene en la concepción de sí misma y en las personas que la rodean?

En ese *diálogo*, la pérdida de la memoria y la pérdida en la capacidad de expresión son lo que marcan su día a día y el nuestro, el de sus familiares convertidos en cuidadores. Las nuevas pautas de relación que se establecen con ella; el aseo y las caricias van conformando un nuevo relato. Posibilidad, de alguna manera, de comprender la enfermedad desde la experiencia diaria. Por eso, cada una de las piezas que conforman el trabajo, sean audiovisuales, en papel o de carácter más escultórico, pertenecen a distintos momentos de este proceso.

Estoy segura de que cualquier enfermedad provoca que te replantees cuestiones de carácter identitario. El alzhéimer, como enfermedad degenerativa, también. Hace que lo que se considera la personalidad, por muy fragmentaria, parcial, subjetiva y cambiante que la consideremos, se diluya, desaparezca poco a poco. Las palabras se pierden y con ellas, las conversaciones, los diálogos. Aparecen las confusiones; las acciones sin sentido, pañuelos de papel en mil pedazos, botones sin abrochar, migajas de pan envueltas en trapos. Poco a poco el cuerpo junto a la mente quedan reducidos en un espacio muy pequeño donde la única comunicación que existe parece estar en la mirada, en el gesto de mover los ojos de un lado a otro. En ese proceso de deterioro físico y mental se fortalece otro tipo de relación promovida por el contacto de la piel y el cuidado. En ese espacio tan reducido es donde se encuentra este trabajo.

2.1. (hu)-ecos de un presente

Partí de la primera fotografía que le tomé a mi abuela, para realizar esta serie de siete retratos. Por cada año que pasa, una imagen, desde el 2009 al 2015 en que se ha dado por finalizado el trabajo. Disparo esa primera fotografía por la inquietud no solo que veo en sus ojos, sino también en los míos, cuando ella ante preguntas sobre su pasado, levanta las cejas, te mira incómoda y contesta *no lo sé*, con la duda en la voz, sin entender muy bien por qué no logra recordarlo. Esa primera sensación que se repetirá a lo largo de los años, de que algo irremediabilmente se escapa, la certeza de saber que hasta el olvido se pierde, lo no dicho, lo no recordado se evapora, es lo que me hará hacerle una primera fotografía, preguntarme sobre su pasado y sobre su identidad.

Retratar una cara, como un intento de atraparla, donde lo único que se hace latente es esa imposibilidad de parar el tiempo, de detener el deterioro. Donde lo único que se evidencia es un presente lleno de (hu)ecos. Pese a que un

Figura 1. *(hu)-ecos de un presente*, 2009-2015. Perforaciones sobre papel

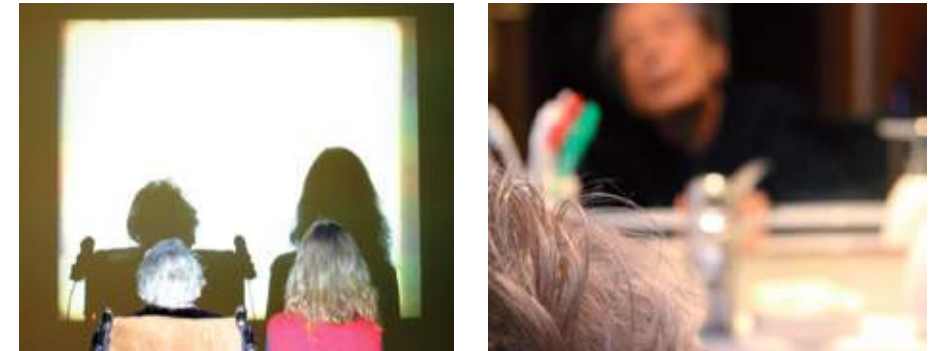


retrato se usa para retener a los seres queridos más allá de su muerte y persigue dibujar los rasgos precisos y distintivos de una persona, este retrato no es de un tiempo estático, sino de un proceso y no es solo de una persona, sino de una enfermedad. Mediante la acumulación y multiplicación de agujeros el rostro va perdiendo entidad, como la propia enfermedad que arrasa y desfigura a la persona. Agujerear para *desdibujar* el rostro de una enfermedad degenerativa como es el alzhéimer. De alguna manera, documentar un proceso de destrucción a través de las marcas, las huellas hechas por un punzón. Huecos, destellos de un pasado, de unos ojos, de una boca que con cada año que pasa se va desdibujando un poco más.

2.2. Casimira

“... el recuerdo ¿es algo que se tiene o algo que se ha perdido?” (Cruz 2007: 195). La memoria, ¿se da en el presente o en el pasado? ¿Dónde reside el recuerdo y en quién? Partí de alguna de esas cuestiones para realizar el vídeo que lleva por título *Casimira*. Quise trabajar en este proyecto la pérdida de la memoria de una persona mayor que sufre alzhéimer haciendo hincapié en la relación que se establece con ella, por lo que los dos ejes conceptuales sobre los que trabajar fueron memoria y cuidado. Me propuse, en esta narrativa audio-

Figura 2. *Casimira*, 2014. Fotogramas



visual, trabajar la memoria como un diálogo continuo entre el presente y el pasado. De alguna manera entender la memoria como algo que se recuerda, pero también como un ejercicio continuo, igual que la autobiografía o la identidad, de reelaboración. Memoria como lugar de encuentro entre pasado y presente. Memoria como sustantivo y verbo, teoría y praxis. El presente y pasado de mi abuela, pero también el presente y pasado de su familia. Por esto, no únicamente me incorporo en el relato como realizadora, sino como nieta de esta persona, receptora, de algún modo, de su memoria. “*Acordarse es tener un recuerdo o ir en su búsqueda*” (Ricoeur, 2003: 20). De alguna manera yo quería indagar en la imagen de su pasado, para ello revelé 60 películas que mi padre tenía grabadas en súper 8 de los años 70 y 80. Lo seleccioné y lo monté. Pensé que una opción, no solo estética sino acorde con el propio material filmico, era proyectarlo para así poner en un mismo plano, sin jerarquías, pasado y presente. Más que pensar en qué recordar se trataba de preguntarse ¿quién se iba a apropiar del recuerdo? Por esto, en la proyección, lo que mi abuela veía era a ella misma de joven, pero también a cada uno de nosotros, sus descendientes, que iban corriendo o se mostraban ante la cámara, y ahora en la proyección quedaban ante mi abuela.

2.3. Memoria

Dentro de todo el proceso de deterioro de una persona, el cuidado de esta, su aseo y limpieza forman parte de una exigencia higiénica pero que se convierte en el último vehículo de comunicación y de relación posible.

Construí la palabra memoria con varias pastillas de jabón y las dispuse sobre un pedestal de toallas. Meses después del fallecimiento de mi abuela, he podido resignificar esta pieza ofreciendo una letra a cada uno de nuestros familiares.

Figura 3. *Memoria*, 2015. Instalación



Son las mismas personas que salen en el vídeo *Casimira*, sus descendientes; hijos y nietos. Y como en esa narrativa audiovisual, pretendo poner en relación pasado y presente, concibiendo la memoria no como algo estanco o cerrado, sino que se constituye en la propia acción de poner en un lugar común esas dos temporalidades. “La memoria representa un particular mecanismo de activación y actualización del pasado. Una forma, si se quiere, de luchar contra uno de sus efectos propios, el olvido...” (Cruz, *op. cit.*, 20).

Referencias bibliográficas

- AUGÉ, M. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa editorial.
- BARTHES, R. (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós.
- BLUMENBERG, H. (1995). *Nafragio con espectador: Paradigma de una metáfora de la existencia*. Madrid: Visor.

BRUNER, J. (1991). “La autobiografía y el yo”. En: *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Madrid: Alianza.

CIXOUS, H. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.

CIXOUS, M.; DERRIDA, J., y SEGARRA, M. (ed.) (2004). *Lengua por venir: seminario de Barcelona*. Barcelona: Icaria.

CRUZ, M. (2007). *Cómo hacer cosas con recuerdos: sobre la utilidad de la memoria y la conveniencia de rendir cuentas*. Buenos Aires: Katz.

DIEGO, E. de (2011). *No soy yo: Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela.

GUASCH, A. M. (2009). *Autobiografías visuales: Del archivo al índice*. Madrid: Siruela.

LYOTARD, J. F. (1984). *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.

— (1992). *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona: Gedisa.

MAN, P. de (2007). “La autobiografía como desfiguración”. En: *La retórica del romanticismo*. Madrid: Akal.

RICOEUR, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.

RORTY, R. (1990). *El giro lingüístico: dificultades metafísicas de la filosofía lingüística*. Barcelona: Paidós.

SONTAG, S. (1996). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Madrid: Taurus.

VICENTE, P. (ed), et al. (2013). *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografía familiares*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca.

WOOLF, V. (2010). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.

Revistas

Exit #20 Familia. Madrid: Rosa Olivares & Asociados, S.L., 2006.

Exit #49 Autobiografía. Madrid: Proyectos Utópicos, S.L., 2013.

Exit #56 El tiempo pasa: Número especial 15 aniversario. Madrid: Proyectos Utópicos, S.L., 2014.

El mito del artista: biografía / autobiografía. Madrid: ExitBook, Rosa Olivares & Asociados, S.L., 2009. Núm. 11, ISSN: 1696-215X.

La (des)figuración como escritura en los autorretratos de Francis Bacon

Andrea Montoya Gil
Universidad de Barcelona

Resumen

A partir de los autorretratos de Francis Bacon (1909-1992) proponemos una interrogación acerca del sentido que tiene, en la contemporaneidad, la supervivencia de ese género histórico, el de la representación que un artista hace de sí mismo. Lo que se propone en este breve ensayo es, tomando las herramientas que nos ofrece la teoría literaria (en particular, los estudios sobre la autobiografía), interrogar el modo en que distintos lenguajes artísticos –la pintura y la literatura– se plantean el significado de las (des)figuraciones que un autor hace de sí mismo.

Palabras clave

Francis Bacon; sujeto; autorretrato; autobiografía.

Abstract

The (dis)figuration like writing in the self-portraits of Francis Bacon. Basing on Francis Bacon self-portraits (1909-1992) we propose an inquiry, in the contemporaneity, about the meaning of the survival of that same historic genre, the one about the artist self-portrayal. What this brief essay propose it's, using the literature theory tools (the autobiography studies in particularly), to question how different artistic languages –painting and literature– propose the meaning of the (dis)figuration that the author makes of himself.

Keywords

Francis Bacon; subject; self-portrait; autobiography.

Franck Maubert comienza el prólogo a sus conversaciones con Francis Bacon con la anécdota de una tarde en que fue al cine a ver *El último tango en París* (1972). Esto no tendría la menor importancia si no fuera por la viva impresión que le causó una secuencia que aparece previamente a los títulos de crédito del film, cuando sobreviene en la pantalla un cuerpo –“como una deflagración” (Maubert, 2012: 9). Maubert habla de *impactos* cuando se refiere a sus encuentros con la obra pictórica de Francis Bacon. La sensación trasciende cualquier impresión estética para devenir en algo físico cuando lo que observamos se muestra en la forma de una “crisis generalizada” (Maubert, 2012: 10): en una tensión corporal y moral que se muestra a los ojos del espectador. Lo que vemos fijado en la tela parece ponerse en movimiento, se retuerce ante la mirada al mismo tiempo que deja intuir lo que es a la vez que va dejando de serlo. Esta *crisis* de la representación de un sujeto es, precisamente, lo que nos va a permitir considerar la obra de Francis Bacon, en concreto, sus autorretratos, con toda su complejidad; así como establecer un diálogo entre los diferentes lenguajes artísticos, y los modos y significados en que estos plantean la representación que un sujeto hace de sí mismo. En este sentido nos interrogaremos sobre la naturaleza del autorretrato y su objeto. ¿Por qué un pintor se pinta a sí mismo? ¿Cuáles son las razones que inspiran a artistas –añadiríamos también: a escritores– a pintarse –a escribirse–? ¿Quién o cuál es el sujeto de la representación? Pintada, o escrita, ¿qué representa la imagen de uno mismo? E incluso: ¿se podría hablar del autorretrato como una forma de autobiografía?

Volviendo sobre la cuestión que planteábamos antes, es esta tensión, esta tergiversación de lo que se representa, lo que observamos en los autorretratos del artista británico y lo que nos remite no solamente a aquello que está representado sino al mismo acto de la representación. Es decir, la desfiguración¹ del objeto representado se concreta en un doble movimiento: no deja de ser la fijación de algo transitorio que desaparece a la vez que se está fijando sin dejar de renunciar al intento en sí mismo.

El gesto no nos es del todo desconocido puesto que existe una tendencia, quizás una necesidad que persiste a lo largo de la historia del arte y la literatura en los artistas y escritores por autorrepresentarse; percibir la propia imagen como otra –dice Rimbaud: “Je est un autre” anunciando la crisis del sujeto como una entidad monolítica e igual a sí misma– para reincorporarla a su vez puesto que constituye su identidad de sujeto.

¹ Tomo el concepto de “desfiguración” de Paul de Man (2007): “La autobiografía como des-figuración”, *La retórica del romanticismo*. Madrid: Ediciones Akal.

Precisamente porque es imposible reducir a una imagen única tanto a su obra como al propio artista Francis Bacon (1909-1992) lo situamos en el centro mismo, en el espacio donde se cruzan todas estas cuestiones que planteamos. Tal vez lo que le confiera al artista y a su obra un carácter extraordinario e inusual es la falta de formación académica. Autodidacta, movido por una terrible e instintiva sensibilidad que lo impulsa a coger el pincel y lo lanza a pintar de una forma incansable durante toda su vida. Todo comenzó después de ver una exposición de más de un centenar de dibujos de Picasso que el marchante Paul Rosenberg organizó en su galería en París en el verano de 1927, Francis Bacon pensó en la posibilidad de pintar. Es por esta razón que el acercamiento y la relación del propio Francis Bacon para con la tradición artística es tan singular, si no tan personal. Un hecho que se traducirá en su estilo de pintar y también de trabajar que no tiene nada de académico ni de disciplinado, todo lo contrario: puro caos, instinto y azar.

La temprana fascinación por el arte no lo arrastró hacia ninguna de las tendencias de la época. Más bien, considerando que Inglaterra no tuvo, en cierto modo, una vanguardia artística propia, esto también significa el modo en que Bacon va a relacionarse con las prácticas y los lenguajes artísticos. Su posición insular artística y personal establece una distancia que le permite una perspectiva crítica a la vez que dialógica que se extiende también a su estilo interdisciplinario en tanto que toma elementos de la fotografía, del cine, de la poesía, y por supuesto de la pintura y de artistas que no podemos dejar de mencionar por todo lo que representan: Velázquez, Van Gogh, Picasso. Esta posición marginal no lo supedita a nada sino que lo constituye positivamente en lo que se convierte en el centro reflexivo de su arte: la figura del ser.

El tratamiento que Francis Bacon da al ser en tanto que cuerpo e individuo no se inserta en ningún movimiento artístico, sino que siguiendo una línea picassiana se propone llevar sus presupuestos hasta el límite entre la figuración y la abstracción para volver sobre “la realidad viva de un ser humano” (Leiris, 2008: 18).

Francis Bacon [...] se ha esforzado en representar la figura de la manera más precisa y eficaz posible. Para él, el juego no consiste en inventar signos, sino que es, ante todo, un duelo entre el artista y lo que este quiere significar, lucha que, interacción entre contingencia del motivo y la imagen trazada apoyándose en los impulsos que subjetivamente nos animan, genera esa “tensión” que Francis Bacon exige y, según él, falta forzosamente en obras no figurativas (Leiris, 2008: 18).

Tras el advenimiento de la fotografía, la pintura ha sido exonerada por esta de toda función *reportaje*, agrega Michel Leiris a continuación; en este sentido el artista ya no tiene más alternativa que la de desarrollar sus propios modos de figuración.

De otra manera, al pintor que trata una figura le es imposible reproducir el sentimiento de lo real a través de la copia, puesto que, si lo intenta, el engaño salta inmediatamente a la vista, se impone el recurso a algo que no sea la transcripción cuasi fotográfica: el espectador solo tendrá posibilidad de creer en la figura propuesta si esta luce la marca viva de la mano del artista (Leiris, 2008: 19).

Se trata de encontrar en la pintura algo más básico y fundamental que lo meramente registrable, reproducible. El elemento ilustrativo del pasado ha quedado absorbido, el arte no debe limitarse a ilustrar. De esta manera los pintores abstractos cuando pensaron en prescindir de las formas de registro, quisieron dar simplemente efectos de forma y color, pero el arte tampoco debe limitarse simplemente a algo decorativo. En otras palabras, “se podría decir que, en Francis Bacon, el objetivo esencial no es tanto ejecutar un cuadro digno de ser contemplado después cuanto hacer que se afirmen ciertas realidades sobre la tela, utilizada como teatro de operaciones” (Leiris, 2008: 13). De ahí su rechazo rotundo, más que por el arte abstracto, por lo decorativo como algo insuficiente e inútil. Sin embargo, en una reseña publicada en 1963, John Ashbery señala una evidencia al respecto. Con motivo de una exposición sobre Francis Bacon en Zúrich se organizó un catálogo con algunas declaraciones del artista donde este definía sus presupuestos estéticos. Estos no resultaron para el poeta y crítico de arte tan distantes del expresionismo abstracto de la New York School, entre los cuales encontramos a Jackson Pollock, cuando Bacon precisa que *real painting* es una mezcla de misterio y tregua continua con el azar, pura intuición circunstancial.

Con todo, apuntamos a la problemática de la representación a la hora de tratar el objeto de estudio para Francis Bacon, lo que Ashbery define como “man in the horror of his isolation –naked and obscene on a studio couch” (Ashbery, 1991: 161). El artista se impone como tarea la de mantener la tensión básica entre: registrar sin narrar, abriendo una fisura en la representación de algo más a la vez que evita la representación. Para salvar esta brecha lo que intentará capturar Bacon serán las *áreas de sensaciones*, como lo definirá Deleuze en su estudio sobre el artista. En otras palabras: no explicar, no narrar. En sus cuadros, ¿los cuerpos salen o se adentran en su fondo? Escapando de sí mismos

estos cuerpos lo que muestran en el fondo es que quizás hay una experiencia. Excede a la faz de la tela una sensación que se está expresando y que el espectador puede percibir.

–Francis Bacon: Como he dicho, mi pintura es, en primer lugar, instinto. Es un instinto, una intuición que me empuja a pintar la carne del hombre como si se expandiese fuera del cuerpo, como si fuera su propia sombra. Yo la veo de esa manera. El instinto está mezclado con la vida. Trato de situar el objeto lo más cerca posible de mí y me gusta esa confrontación con la carne, esa auténtica desolladura de la vida en estado bruto.

–Franck Maubert: De todas formas, sus personajes están deformados, ¿no?

–Francis Bacon: No, yo no deformed por el placer de deformar; no están sometidos a tortura. Pruebo, intento transmitir una realidad de la imagen en su fase más desgarradora.

(Maubert, 2012: 34-35).

Pero, ¿qué significa este fragmento de vida y experiencia que se materializa en una especie de “*presencia real*” (Leiris, 2008: 12)? ¿Y de qué modo el artista lo expresa, le da consistencia? Retratando, autorretratándose. Ambas formas, retrato y autorretrato, permiten romper precisamente con la regla del “acercamiento puramente estético a la obra de arte”. Es decir, “para responder a su título, [el autorretrato] me exige que identifique al personaje representado con el que lo pintó” (Ricoeur, 1997: 23). “Me pide, pues, que considere idénticos a dos seres ausentes: uno es el personaje irreal, a quien vislumbramos más allá del lienzo material; otro es el pintor real” (Ricoeur, 1997: 23). He aquí una respuesta posible que introduce algo que va más allá de la tela y al tiempo que resuelve determinados problemas de la escritura pictórica

dándoles esa solución única que llamamos *estilo*; cómo, gracias a ese estilo singular, la expresión del rostro deja que se transparente la interioridad de un alma; cómo se prescindió del humor momentáneo del sujeto para insistir en un carácter, más allá de toda anécdota; cómo, por último, el relato de un trozo de vida se halla condensado en el espacio inmóvil de un [auto]retrato (Ricoeur, 1997: 24).

El juego de identificaciones que venimos tramando ¿podría trasladarse al ámbito de la escritura autobiográfica en un gesto análogo pero nunca idéntico? Las formas autorrepresentativas tanto en pintura como en literatura “ponen en

escena a los ausentes [...] en un juego entre dos tiempos, dos espacios, dos entidades, animadas o inanimadas, pertenecientes a dos clases distintas de seres” (Catelli, 1991: 15). He aquí, pues, a un sujeto enfrentado a sí mismo, preguntándose, *examinándose*: “trabajo sobre mí mismo” (Maubert, 2012: 36) dirá Bacon en una de sus entrevistas. Pero el *yo* escrito, el *yo* pintado “no es así un punto de partida sino lo que resulta del relato de la propia vida, del mismo modo que durante la representación teatral la máscara oculta algo que no pertenece a la escena, una entidad que le es ajena y a la que, de hecho, ni siquiera sabemos si atribuir una forma” (Catelli, 1991: 17). El autorretrato, la autobiografía, imagen desdoblada del artista que se independiza en una única respuesta a las preguntas que aquel se plantea a sí mismo:

Examinarse es pintarse en el sentido literal de la palabra (a este respecto, se debería poder hablar de “examen de pintura”, como hablamos de “examen de conciencia”). [...] Pintarse, en el sentido que acabamos de decir, constituye el acto creador que establece, para nosotros, espectadores y aficionados, la identidad de ambos nombres, el del artista y el del personaje. Entre el *yo*, visto en el espejo, y el *sí* mismo, leído en el cuadro, se insertan el arte y el acto de pintar, de pintarse (Ricoeur, 1997: 24).

Esto nos lleva a hablar de un constante ir y venir, de un encadenamiento de convergencias y divergencias que podríamos ver en la escritura autobiográfica de alguien como Roland Barthes, de manera que:

Se diría que este ir y venir, más allá de todo concepto de escritura desencadenante y finalista, es el movimiento vital del texto, ya que hace emerger vida, la evolución de un “yo” autobiográfico. En resumen, el último referente es menos el individuo que se mira a sí mismo que el individuo *auto-biográfico* que se mira escribiendo. Y aquí lo que cuenta es el acto de mirarse en el momento de consumir el acto *autobiográfico* con todo lo que implica: la división de uno mismo, la dispersión de los fragmentos en un plano que los reenvía y los reúne (Maria Guasch, 2009: 16).

El camino que hay que recorrer para construir esta identidad del sujeto que se expone se abre en dos recorridos distintos: por un lado, el recuerdo y la memoria que constituyen el discurso autobiográfico que va conformándose en el lector a través de una imagen diferida en series a lo largo del tiempo pasado, presente y futuro se contraponen radicalmente a la actualidad visual del autorretrato. De ahí que Michel Leiris considere la pintura de Francis Bacon doblemente

inmediata “por actuar inmediatamente y hablar casi siempre de cosas de aquí y ahora [...] además de la peculiaridad de no ser portadora de mensaje alguno”.

¿No hay que reconocer que su propósito es practicar una pintura sin distancia, si se la puede llamar así? Semejante arte, que excluye el alejamiento tanto en el espacio como en el tiempo, tampoco admite esa distancia de otro orden a la que podríamos llamar distancia de reflexión, en cuanto que es propia de un arte que solo se deja asimilar plenamente merced a un esfuerzo mental y, en cierta medida, diferido, toda vez que procede por alusiones que exigen una interpretación más o menos lenta y su acción, lejos de operar como un flechazo, lo hace de manera un tanto retardada, después de un recorrido que evidentemente debilita su impacto, por más que acaso incremente su resonancia (Leiris, 2008: 16).

Y, sin embargo, existe la posibilidad, no de una conclusión entre ambas formas, entre ambos lenguajes artísticos, sino de una coincidencia esencial que significa su autorrepresentación y que se descubre en el “deseo del trazo”, en “el deseo de recuperar y reconstruir la mirada del otro sobre uno mismo” (Maria Guasch, 2009: 17). Una mirada, al fin, que tiene el poder de mirarnos, de hablarnos.

Referencias bibliográficas

- ASHBERY, J. (1991). *Reported sightings. Art chronicles, 1957-1987*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- CATELLI, N. (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.
- GUASCH, A. (2009). *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid: Siruela.
- LEIRIS, M. (2008). *Francis Bacon*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- MAUBERT, F. (2012). *El olor a sangre humana no se me quita de los ojos. Conversaciones con Francis Bacon*. Barcelona: Acantilado.
- RICOEUR, P. (1997). *Horizontes del relato: lecturas y conversaciones con Paul Ricoeur*. Madrid: Cuaderno Gris.

Deconstrucción del hogar. La familia y su biografía como material de creación

Miriam Cano Cervera

Resumen

Deconstrucción del hogar. La familia y su biografía como material de creación surge a partir de la necesidad de explorar el concepto de familia desde una perspectiva autobiográfica. Entendiendo aquí la familia como lugar de identidad, se concibe como espacio en construcción, una construcción infinita de historia y memoria de la que por un tiempo determinado formamos parte. Ese espacio temporal es el que me interesa recuperar y con ello propongo crear una parada en la que observarnos, una consciencia.

A partir de la producción artística se cuestiona el territorio familiar con el propósito de desnaturalizar comportamientos, actitudes, situaciones y conflictos. A través de la familia, de sus personajes y sus circunstancias se pretende cuestionar algunos de los estereotipos que la envuelven.

Palabras clave

Familia; autobiografía; intimidad; deconstrucción; lógica poética.

Abstract

Deconstruction of the home. The family and its biography as a building material arises from the need to explore the concept of the family from an autobiographical perspective. Understanding here the family as a place of identity, it is conceived as a space under construction, an infinite construction of history and memory, of which for a given time, we play a part. This temporary space is what I am interested in retrieving, and thus I propose to create a pause in which we can observe ourselves, a consciousness.

Starting with the artistic production, the family territory is questioned with the purpose of distorting behaviors, attitudes, situations, and conflicts. Through the family, its characters, and its circumstances one aspires to question some of the surrounding stereotypes.

Keywords

Family; autobiography; intimacy; deconstruction; poetic logic.

1. La autobiografía, un material con el que crear

“Il faut se débarrasser du passé”¹, nos cuenta Louise Bourgeois. Ella, en el documental *Louise Bourgeois, une vie*², nos explica como en cada pieza trata de establecer un diálogo con el pasado mediante una experiencia retrospectiva para librarse de él, así sus piezas se gestan también a partir de sus propios recuerdos. Esta cita puede que sea una de las frases que mejor definan la actitud con la que me enfrento a la creación. De esta manera siento hablar desde el que considero mi pasado, extrayendo y desarrollando así los pensamientos en el silencio de un diálogo interno.

En relación a esta actitud, el cineasta Tarkovski nos cuenta en *Esculpir en el tiempo*³ que la verdad nace con el diálogo. La verdad se puede encontrar en los orígenes y de alguna manera busco un origen en la familia, intento perderme en ella para poder encontrarme. Me interesa especialmente cómo esta influye, configura y transforma nuestra identidad, cómo nos limita a la vez que delimita. La familia nos va haciendo al igual que nosotros la vamos creando, tenemos con ella una relación dialógica. Por ello este diálogo que busco por medio de la investigación artística resulta ser un proceso de autoconocimiento que se puede leer como un proceso de toma de consciencia. Con esto, veo necesario partir de la experiencia autobiográfica, aquella que me pueda proporcionar un material emocional con el que construir ideas, cuestionar conceptos y reflexiones de los que servirme para analizar esa fiel búsqueda introspectiva. Me interesa ese punto *autobiográfico* porque hasta el momento es el que consigue mantenerme en movimiento, un punto que nace justo bajo del pecho, atraviesa el estómago para salir por los ojos, manos y pies. Este arranque se convierte en creación continua. Las piezas al tratarlas desde esta perspectiva crecen, de alguna manera, solas. Tan solo es necesario dar con la palabra o imagen clave para poder estirar de ellas. Tanto las imágenes como las palabras en esencia son ideas, ideas que solo surgen gracias a este diálogo interno que se da en el clima intimidad de los cuadernos, es en ellos donde se vuelcan experiencias vividas en el territorio de la casa y ámbito familiar. Aquí quedan actitudes, relaciones, circunstancias vividas, ficciones, personas que se distancian, casas divididas, fragmentadas, recompuestas, vacías, algunas aisladas, otras por hacer... Es aquí, en este espacio, donde desde una perspectiva personal y en primera persona van sucediendo los temas, conflictos y situaciones que principalmente se respiran en el entorno familiar.

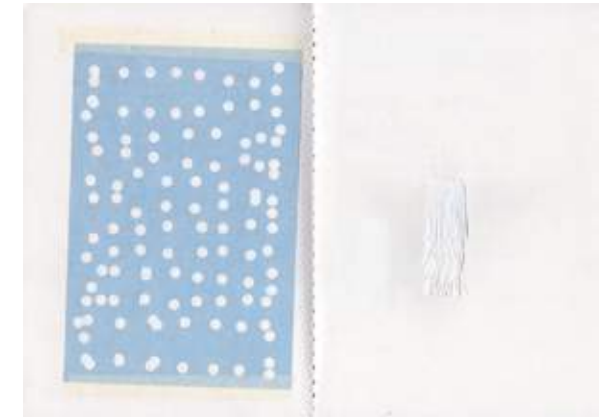
¹ Traducción al castellano: “Debemos librarnos del pasado”.

² JAQUEALARTE. *Jaquealarte.com*. Buenos Aires [consulta: 2015-07-18]. Disponible en: <http://jaquealarte.com/2015/06/21/el-documental-sobre-louise-bourgeois/>

³ TARKOVSKI, A. (2002). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: RIALP.



Conversación con Papá.
Cuaderno verde. 2014



Sobre sentir un límite.
Cuaderno color vino. 2015

El cuaderno, tratado como un espacio de libertad, es un territorio para y por jugar donde los códigos se extraen una vez finaliza un juego. Un lugar en continuo movimiento, donde se crea el lenguaje. Es el espacio en el que las palabras se traducen en imágenes y las imágenes en palabras, el lugar donde se cocinan las ideas y conceptos, donde nacen, persisten, maduran y se mantienen frente al olvido. Aquí yacen en un estado de intimidad. Todo aquello que se plasma obtiene una nueva forma, un halo infantil y primitivo que hace que los dibujos, las piezas, las propuestas pertenezcan a una misma familia, comparten un mismo lenguaje, una estructura de códigos y formas que se desarrolla en el papel. El lenguaje en este espacio se origina con la intención de comprender y conocer, de alguna manera es una herramienta válida para conocerse y comunicarse con uno mismo. Subrayando las palabras de Nuria Rodríguez en su capítulo “Las páginas del cuaderno imaginado”⁴.

Creo que por eso funcionan los cuadernos, porque son obras artísticas que surgen desde el diálogo íntimo que cada uno mantiene consigo mismo, almacenes de la memoria, archivos dibujados que rememoran todo un año o varios años en un grupo de páginas con un formato determinado.

Archivan ensoñaciones que se gestaron de manera muy íntima, se ejecutaron sin tiempo a prejuzgarlos y es por esto que, por el momento, no entiendo la creación sin el cuaderno. Sin este trabajo previo de introspección no podría hablar desde una perspectiva autobiográfica. Aquí caben fotografías, dibujos, telas,

⁴ LINARES, J.; RODRÍGUEZ, N., y SANCHÍS, A. (2013). *Los cuadernos de Isidro Ferrer y Pep Carrió*. Valencia: UNIT.

hilos, recortes, collage, agujeros y añadidos... se crea un estadio primitivo en el que las ideas de manera inocente, aunque no casual, van surgiendo. Proponen de alguna manera coordenadas que estimulan la pasión por encontrar, reunir, clasificar, seleccionar y mostrar. Por lo tanto, a la manera que Louise Bourgeois plantea, intento rescatar un pasado guillotinado por el presente desenterrando experiencias, actitudes y relaciones que han quedado aparentemente sepultadas pero que siguen afectando de un modo u otro al presente de la familia y de sus personajes. Con esto, se intenta hablar de ello no con el objetivo de culpabilizar, juzgar o crear mártires y malvados, sino más bien de establecer una conversación con el presente teniendo en cuenta sus raíces en el pasado. Se plasma un presente inmediato que se convierte en pasado al exteriorizarse, todo aquello que se inscribe en los cuadernos se convierte en historia. Así al convertir en público un pensamiento privado dejo de retenerlo, sale para transformarse en otra cosa y acaba materializándose tomando diversas formas. Es, en suma, un acto de *desnudez*. Una prueba de sinceridad hecha desde el respeto hacia uno mismo y como consecuencia hacia el espectador.

2. Deconstrucción del hogar

Deconstrucción del hogar es un proceso análogo al de introspección. Como anteriormente se ha mencionado, resulta ser un diálogo interno que surge como actitud y que se traduce a su vez en una serie de piezas que hablan de la familia y sus circunstancias desde una perspectiva autobiográfica. Para esta comunicación se presentan *Deconstrucción del hogar en madera*, 7 *hanegadas de Cervera Valle* y *Nuestra luna de miel*.

2.1. Deconstrucción del hogar en madera

En esta serie de piezas se muestra el resultado de una primera aproximación a los diferentes estados en los que se encuentra la propia familia. Las situaciones de algunas de las casas de mi familia cobran fisicidad. En este espacio los nudos familiares se reflejan en dibujos que en segunda instancia se formalizan en madera. Aquí hay familias fragmentadas, no fragmentadas, compuestas por cuatro personas, por dos, en algunas son tres y en otras once, unas dividen y otras protegen, existen personajes con huecos y personajes unidos, otros se encuentran separados por una medida temporal, hay familias que comparten casa y otras que quedan divididas... La casa aquí es el símbolo por excelencia, la casa es familia, ambos conceptos son tratados como elementos constructivos de la identidad, en constante transformación, por lo que las piezas que aquí

Papá. 2014
Fotografía e hilo de algodón. 12 x 13 cm

Madera de pino.
11 x 22 x 15 cm



se muestran no son piezas fijas; son piezas modulables al igual que la propia familia. De alguna manera a través de ellas se pretende archivar, hablar de los posibles nudos existentes en la estructura de mi familia. Para comunicar en un lenguaje concreto se establece un código común en todas las piezas: la casa hace referencia a las personas que la habitan y construyen. Se interviene así este símbolo según la estructura familiar que representan.

Estos *nudos*⁵ aquí presentados tienen que ver concretamente con la propia familia pero la intención es que puedan ser extendidos a historias ajenas. El hecho de utilizar madera sin tratar, de utilizar el símbolo de la casa, de no hacer explícitos a sus personajes, de no poner cara a la madre, al padre... hace que no se muestre ningún testimonio, que nadie cuente la historia sino que se intuya y se dé pie a imaginar. Así se abstrae la información para que las piezas contengan solo los conceptos esenciales. Conceptos como unión, fragmentación, inclusión, separación, extirpación... son tratados desde una aparente simplicidad, son conceptos envueltos de una supuesta inocencia, mirados a través de la inocencia de los ojos de una niña⁶. Piezas con un carácter primitivo que nos invitan y acogen en su mundo onírico. En ese lugar de ensoñación dispuesto a hacernos recordar y encontrarnos con nosotros mismos y con nuestro pasado. Así estas pretenden servir para que quien las mire pueda hacerlas suyas, para que conecte tal vez con sus imágenes, memoria, recuerdos, con sus propias situaciones... las piezas pretenden funcionar como un espejo en el que otras fa-

⁵ El concepto de *nudo* aquí se refiere a situaciones y circunstancias que modelan la estructura familiar, puntos de anclaje que conforman la historia de, en este caso, la propia familia.

⁶ Creo destacable comentar que el punto de vista bajo el que se escriben, describen y narran las propuestas es inevitablemente desde los ojos de una niña, la hija mayor dentro de la que fue esa unidad. Pienso que es inevitable puesto que esa familia dejó de serlo en el momento en el que todavía las hijas (mi hermana y yo) eran unas niñas y, por consiguiente, solo puedo hablar de ese pasado, de esa familia desde mi papel en ella.

milias pueden mirarse. Tratan de universalizar de alguna manera los conceptos que guardan porque lo que probablemente se pueda afirmar es que en la familia, el principio de originalidad es ilusorio.

Me parece destacable apuntar que son piezas construidas a partir de madera procedente de nuestra casa de campo familiar en Lliria. La madera, cortada por mi yayo, se encontraba originalmente lista en troncos de leña para más tarde, en invierno caldear este espacio. Esta casa es el lugar de encuentro y reunión, un lugar de convivencia y congregación; es allí donde nos espera siempre la familia. De aquí proceden las piezas, de la madera de los pinos que se encuentran en este territorio de juego, de escondite, de tierra y arena, de descubrimiento, de inocencia e infancia. Esta superficie que nos hacía suyos será la protagonista de *7 hanegadas de Cervera Valle*, compuesta por una pieza audiovisual y escultórica.

2.2. 7 hanegadas de Cervera Valle

En esta segunda propuesta se habla de la superficie que ocupa la familia Cervera Valle. Se reflexiona sobre el papel de la casa y en paralelo de la función de su análogo, en este caso la figura de nuestro abuelo, quien al mismo tiempo que la casa mantiene un rol unificador en nuestra familia. *7 hanegadas* es la superficie total del personaje sobre el que trata esta pieza audiovisual. Los apellidos *Cervera Valle* hablan de una familia, hacen referencia al tiempo que ese espacio está ocupado por ellos. Se ha tratado de presentar esta casa como a un miembro más de la familia, como a un personaje que evoluciona al mismo tiempo que va construyéndose la misma estructura familiar. Y es a partir de la construcción de esta propuesta audiovisual donde surge una relectura de *7 hanegadas de Cervera Valle* que queda posteriormente materializada esta vez en pieza escultórica.



Imágenes recogidas durante el rodaje de la pieza audiovisual



Se recoge aquí una de las posibles lecturas que ofrece la pieza audiovisual: la idea de soporte. La casa soporte conlleva una función atribuida al estrato más alto dentro de la jerarquía familiar, los abuelos. Ellos son quienes soportan el peso de toda la familia que han ido construyendo, simbolizan una figura sobre la que se sitúan los hijos, hijas, nietos y nietas. Existe un juego de jerarquía que en algún momento cambiará de extremos. Esta pieza es reversible puesto que con el tiempo esta casa soporte se convierte en la soportada de tal manera que son los hijos, las hijas y los nietos y nietas quienes heredan esta función para poder sostener a esa casa grande de la que partieron.

2.3. Nuestra luna de miel

La tercera propuesta *Nuestra luna de miel*, trata de actualizar el recuerdo que encierra un álbum de fotografías, concretamente el de la luna de miel de una pareja. La relación de aquellos personajes dejó de existir, se quedó inmóvil en el propio álbum. Esta historia y con ella sus recuerdos solo existen en las páginas de este álbum el cual se interviene para olvidar. En esta pieza se borda con hilo las fotografías para tapar una historia que no quiere ser rescatada ni recordada. Se pretende anular una relación y negar así un pasado que solo puede volver a partir de las propias fotografías. De esta manera se borda sobre los personajes dejándolos cubiertos, anulándolo su relación para ceder el papel protagonista de este álbum al lugar donde fueron tomadas las instantáneas. Se toma la decisión de bordar después de repensar mucho las diferencias entre tapar y ocultar a los personajes frente a la acción de quitar o eliminarlos. De haberlos eliminado (recortándolos por ejemplo) tal vez hubiera remitido a la muerte o desaparición de los mismos más que a la idea de negación que pretendía establecer, fue por esto por lo que se decidió bordarlos. De esta manera, los personajes quedan marcados. El acto de traspasarlos con la aguja, de coserlos, hace que conserven una cicatriz, de alguna manera este recuerdo les tiene agujereados.

El material utilizado es el álbum *Nuestra luna de miel* de mis padres. Este álbum contiene una historia aparentemente particular, un viaje auténtico en el que los protagonistas de este álbum podrían haber sido cualquier otra pareja de la misma generación. Esta propuesta pretende también hablar de las historias individuales (aunque universalizadas) que encierran los mismos álbumes familiares. Pretende también hablar precisamente de esa no originalidad que caracteriza a cualquier familia. En este caso, la historia inscrita en este álbum es un viaje de novios aparentemente particular. Su contexto se sitúa en España alrededor de los años 80 cuando Lanzarote era uno de los lugares elegidos



Dos hojas del álbum *Nuestra luna de miel*

para viajar durante la luna de miel. Esta generación de parejas, a diferencia de la de sus padres, logró viajar fuera de la península. La costa de las islas Canarias los esperaba con multitud de hoteles e instalaciones provistas para “el turismo de amor”. Este lugar resultó convertirse en el paraíso exótico para millones de matrimonios recién casados quienes tal vez por primera vez salían de sus casas dispuestos a viajar en avión. Una vez allí, conducidos por una agencia que les organizaba el viaje (agencias que, según Marc Augé⁷, cuadriculan la tierra y la dividen en recorridos), se instalaban en el complejo hotelero y disfrutaban de su estancia visitando playas, la cueva de los Verdes, el puerto de Arrecife donde, entre otras, el castillo de San Juan es parada obligatoria. Paseaban por los Jameos del agua, viajaban a la tierra del fuego donde albergan las también denominadas montañas de fuego, llegaban al mirador del Río frente a la isla “La Graciosa” y tampoco se olvidaban de pasar por la laguna de Janubio y hacer alguna que otra excursión a camello. Por la noche podían acudir a las fiestas organizadas por el mismo hotel donde se alojaban, allí de nuevo se reunían todas las parejas bien organizadas, tan felices y entusiasmadas como en el resto de paradas que compartían durante el día. Las parejas compartían casi las 24 horas del día y esto tal vez pueda recordar a un campamento para adultos donde todos juegan al mismo juego y comparten las mismas reglas: no tocar aquí, hacer foto allí, parar allá y seguir por aquí... Este es el álbum de todas aquellas parejas que visitaron Lanzarote y que concretamente pudieron haberse alojado en *Lanzarote Park*.

⁷ AUGÉ, M. (2008). *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa.

En el álbum se encuentra un relato diario que surge como antídoto contra el olvido y estos fragmentos de realidad son recogidos por los turistas, sus protagonistas, desde un estado de alerta donde la percepción se encuentra en continuo movimiento, expectante y con la ansiedad oportuna para recolectar experiencias. Se reúnen en este soporte proyecciones y construcciones que parten de la vivencia individual, aunque globalizada, para solicitar un reconocimiento colectivo y generar de algún modo una imagen de ese viaje. Porque el álbum está construido para ser contado, leído, enseñado, hacerlo público⁸... y con ello librar las historias que sus hojas encierran. Justo en esta propuesta, en *Nuestra luna de miel* es esa imagen la que se quiere enclaustrar, los personajes y con ellos su historia se bordan para no ser leídos. Se crea de algún modo un muro entre el pasado y el presente, una barrera inamovible que no permite descifrar quiénes fueron los personajes protagonistas de aquella historia.

Referencias bibliográficas

- AUGÉ, M. (2008 [1977]). *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- JAQUEALARTE. *Jaquealarte.com*. Buenos Aires [consulta: 2015-07-18]. Disponible en: <http://jaquealarte.com/2015/06/21/el-documental-sobre-louise-bourgeois/>
- LINARES, J.; RODRÍGUEZ, N., y SANCHÍS, A. (2013). *Los cuadernos de Isidro Ferrer y Pep Carrió*. Valencia: UNIT.
- TARKOVSKI, A. (2002). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: RIALP.
- VV. AA. (2013). *Álbum de familia. (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca y La Oficina.

⁸ De acuerdo con la editora Nuria Enguita Mayo: “Considerar el álbum familiar como un archivo hacia lo público, en el sentido que es un repositorio para ser enseñado, porque los acontecimientos que recoge –tradicionalmente– son momentos públicos de la persona [...] porque el álbum recoge una identidad hacia fuera, se compone de fotografías en las que la pose es absolutamente estereotipada y está marcada por fórmulas que subrayan ciertos convencionalismos sociales y culturales”. En: VV. AA. (2013). *Álbum de familia. (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca y La Oficina.

Procesos en la memoria: al margen de lo familiar

Mireia Ávila

Universidad Politécnica de Valencia

Resumen: Dentro del ámbito de la producción artística, mi actual preocupación reside en los procesos gráficos y digitales. Esta preocupación me lleva a trabajar con la fotografía analógica llevándola a su parte más experimental. Se parte de la deconstrucción de múltiples biografías y recuerdos anónimos, invisibles en la memoria y en el tiempo. La fragmentación de los mismos recuerdos que almacenamos en nuestra mente diverge entre los individuos, entre los iguales. No todos recordamos de la misma forma, así como olvidamos. Como punto de partida, la fotografía, y la experimentación con la misma a través de diversos procesos, hasta llegar al concepto escultórico como soporte.

La obra se centra tanto en la parte procesual como en el resultado mismo. Este proceso conlleva una previa manipulación de las imágenes a registrar sobre ceras, se trabaja con la idea del soporte como extensión de significado. Se busca la fragmentación técnica y conceptual, ya que concepto y soporte están estrechamente ligados. Hablamos de esta idea de soporte, ya que es este quien complementa el significado de la obra. Las ceras recicladas al igual que las fotografías, materia prima de la obra, empleadas provienen de un bucle-nido familiar.

Las imágenes de la infancia, y otros registros propios en torno a lo doméstico, con los que trabajo una vez registradas sobre el soporte de ceras, permiten que la luz pase a través de ellas aportándoles significado. Los conceptos clave de las piezas giran en torno a la memoria individual, la fragmentación, el recuerdo y la identidad familiar.

Las piezas bidimensionales y tridimensionales que produzco constituyen una colección centrada en conceptos como la fragilidad de un recuerdo o la pérdida de información en cuanto a la identidad, y la memoria real que cada individuo guarda e interpreta. Por ello, las imágenes se registran sobre cera, un soporte frágil y traslúcido como un recuerdo, fácil de romperse y hacerse pedazos. No se contempla únicamente la fragilidad de esta memoria doméstica o familiar, sino también la fragilidad de la actual memoria digital, carente de materialidad.

Se invita a reflexionar sobre la producción, el uso, el consumo, el reciclaje, el olvido y la difusión de imágenes, fuera y dentro del álbum familiar, sin dejar de lado su ausencia. El ser humano construye sus propias vivencias a través de recuerdos que forman un muro que crece o se derrumba con el tiempo.

Palabras clave: Procesos; memoria; cera; biografía; invisible.

Abstract: My current artistic concern is on graphics and digital processes, which allow me to research in the audiovisual area. This concern brings me to work with analog photography, working on its experimental part and developing art techniques through technology. The research focuses on resources around *transfer* and the possibilities of this technique on recycled wax. The project focuses especially on the process rather than the final artwork. This process involves a previous manipulation of images, which then could be recorded on different waxes. It works with the idea of the base as an extension of meaning.

Once specific printers are controlled and manipulated, the results in artistic processes could be modified. Current technologies offer this kind of artistic and digital researches. Although another important aspect is the base (support, holder), the path to obtain that base is significant, because it is which gives meaning to the artwork. My work is built with old and childhood photographs, which after be registered on waxes, the pieces let light pass through them. Therefore, these acquire meaning when these are viewed backlit or retro illuminated. The key concepts of the pieces are individual memory, family identity and social invisibility.

Two-dimensional and three-dimensional pieces that I produce are a collection focused on concepts such as the fragility of a memory or loss of information about the identity that each person stores and performs in his mind. Therefore, images are transferred onto wax, on a fragile and translucent base, as a memory, easy to break and shatter. The base as extension of the meaning.

Keywords: Processes; memory; wax; biography; invisible.

La investigación dentro de la producción artística es constante en la obra que se presenta en este trabajo. Se trata de un proyecto centrado en los procesos gráficos y digitales que indagan dentro del campo audiovisual, desde la fotografía analógica propia del álbum familiar, ya sea digital o a través de electrografías en busca de otras miradas. Los dispositivos tecnológicos junto con los medios más análogos permiten experimentar en conceptos y medios que juegan con la memoria, la invisibilidad de un recuerdo, la biografía, y por tanto con la realidad. En este caso, una realidad vista desde la memoria individual que poseemos sobre un recuerdo que se manipula dentro del proceso de producción de la obra. La actual preocupación en estas experimentaciones me lleva hasta conceptos como la invisibilidad del recuerdo, el comportamiento de la memoria contemporánea venida por las nuevas tecnologías que acercan el discurso entre el espectador y el yo digital, así como la pérdida de información en cuanto a la identidad, sobre registros de imágenes tratados sobre ceras recicladas.

Se trata de un proyecto fotográfico transferido sobre unas piezas obtenidas mediante un proceso gráfico y digital que me permite trabajar con soportes endebles y manipulables como es la cera pura. Tratando de separar lo tangible de lo intangible, mostrando la sobreinformación detonada por la saturación digital y la sobreexposición de la intimidad en el contexto social. Está concebida como una obra diáfana, en la que el soporte es la extensión del significado de la obra. Hablamos de esta idea de soporte, ya que es este quien complementa el significado de la obra.

La transferencia, y en este caso los procesos, también la podemos establecer como la idea del *Doble*. Atendiendo a la clasificación que establecen José Ramón Alcalá y Jesús Pastor¹ como identidades significantes del doble sobre la idea de transferencia, en donde los resultados son desde la generación de imágenes con su inicio, creando un bucle con una larga cadena de transformaciones, en donde la idea de visión a través del espejo adquiere una especial relevancia, y citan:

Dialéctica entre uno y otro. La dialéctica entre uno y la sombra. Huella.

- El uno y su inverso. Uno y su gemelo. Tensión entre dos semejantes. Lucha.
- Desdoblamiento. La metamorfosis.

Se da una fuerte importancia al proceso de producción debido a que es lo que da carácter y significado a la pieza final. Se trata de dominar contextos (de

ÁVILA, M. *Al margen de lo familiar*. 2014



dónde surge la imagen y adónde va) y procesos (registro, mediación, impresión, soportes temporales y soporte definitivo). Entendemos que al soporte definitivo se le añade un nuevo sentido, de forma que puede tener una idea de narración ligada al soporte. Así es como sostiene el filósofo Michel Foucault², “el archivo es el sistema de ‘enunciabilidad’ a través del cual la cultura se pronuncia sobre el pasado”.

Rodando un poco más la idea de importancia en el proceso de la obra como afirma Walter Benjamin, “el sistema de reproducción se basa en el concepto de dos moldes estándar, pero en los actuales sistemas de reproducción electrónicos este concepto se hace más ambiguo pudiendo decir que en estos ya no existe un molde estándar debido a que la obra es ya su propia variación, no su propia identificación”³.

Recordar es menos reflexionar, analizar y explicar que hacerse presente, hallar un lugar, soñar, narrar, tejer, escuchar, olfatear, apoderarse de un chispazo, una imagen potente y fugaz. En *El narrador*, de W. Benjamin, se emplea la imagen de una red que todas las historias forman al final, y en *Una imagen de Proust* se habla de la actividad de “tejer el recuerdo”, así como la “obra de Penélope” en la que están entrelazados recuerdo y olvido.

A día de hoy, la obra no se limita a planos bidimensionales o estructuras secuenciales a modo de series, repeticiones o sistemas modulares; la obra va cogiendo forma, volumen, dimensión, no se puede clasificar en un campo único. Se podría resumir en fotografía, pintura, grabado o escultura.

El trabajo se centra tanto en la parte procesual como en el resultado mismo, ya que es el proceso el que da carácter a las piezas. El conjunto de piezas forma una colección centrada en conceptos como la fragilidad de un recuerdo, la recuperación de la memoria individual y la pérdida de identidad, aquello que entendemos como la no identidad digital. Identidad relacionada con aquello

¹ ALCALÁ, J. R., y PASTOR, J. *Procedimientos de transferencia en la creación artística*, p. 13.

² FOUCAULT, M. *The Archaeology of Knowledge*, p. 129.

³ BENJAMIN, W. *Autobiographische Schriften / Escritos autobiográficos*, capítulo 1.

que entendemos por “familiar”, ya que el espectador anónimo puede reconocer y re-interpretar personalmente las situaciones propias del artista o de biografías anónimas. La cera, un soporte tan frágil y traslúcido como lo es un recuerdo, fácil de romperse y hacerse pedazos. El soporte como extensión del significado. La invisibilidad de un recuerdo, el individuo como eje central.

Se trata de reinterpretar o recodificar contextos familiares (y por tanto, relativos a la identidad personal) dentro del ámbito de la memoria individual, de aquello que consideramos real o no. La recuperación de la memoria (“recordar como una actividad vital humana define nuestros vínculos con el pasado, y las vías por las que recordamos nos define en el presente”) reestructura los diálogos pasado-presente y sincronía-diacronía, más allá del triple interés (interés por el ‘yo’, por la realidad exterior y por el propio arte) que se aprecia en buena parte del arte del siglo xx tanto en las vanguardias como en las neovanguardias.

Dentro de los referentes hablaríamos siempre de la fotografía y por otro lado del registro digital propio del escáner, fotografía digital, electrografía e Internet. En la actualidad y durante los años 90 fueron y son muchos los artistas que utilizan esta técnica como nuevo concepto del lenguaje híbrido. Así se dividen los referentes entre conceptuales (como Walter Benjamin, Christian Boltanski o Joan Fontcuberta) y técnicos (como Robert Rauschenberg, Jesús Pastor, Paco Rangel o Rubén Tortosa).

La idea que transcribe esta técnica se entiende a través del concepto de *huella*, sobre el cual Derrida habló de nuevas formas en cuanto a la temporalización y la espacialización. El significado de *huella* no está nunca presente, está en una otredad; estando presente está ausente. El desvanecimiento forma parte de la estructura de la huella. No es “presencia sino el simulacro de presencia lo que se desvanece, se desplaza y que de alguna manera no ocurre. Lo presente se convierte en signo del signo, en huella de la huella”. ¿Se puede entonces reflexionar sobre la esencia del ser en la huella? ¿Sería una estética de la huella la verdadera estética de la ausencia, como huella de lo presente y como desvanecimiento de la huella? El desvanecerse, desplazarse, remontarse como momentos de la dinámica de la huella, como procesualidad de la huella, constituyen desde luego estrategias (de la huella), que a su vez forman parte del canon de una estética de la ausencia.

Como afirma J. R. Alcalá en el texto *¿Puedo mirar? Reinventando la mirada –artística– en la era del dispositivo tecnológico*⁴ sobre el trabajo de su compañero

Rubén Tortosa, “de la imagen digital interesa por fin su superficie, lo que constituye en sí mismo toda una paradoja, que solo cobra sentido desde el concepto metafórico del tránsito no a la superficialidad del código gráfico, sino a la esencialidad de la piel de la imagen, que no es sino la re-construcción de la mirada, proponiendo una alter-digitalidad inédita que la re-invente, dándole otras oportunidades que no sean la existencia virtual dentro de la pantalla del dispositivo electrónico”.

Entre los rasgos más característicos de la obra destacan aquellos que le aportan ese significado de huella en el tiempo que se ha mencionado anteriormente. Tales como los remaches sobre el fondo, las modificaciones sobre el registro fotográfico, la manipulación del soporte temporal, o las rupturas del propio material pudiendo estar previamente planificadas o dando lugar a la accidentalidad en el proceso de producción.

El accidente controlado.

Lo visible y lo invisible, lo real y lo virtual sobre el significado de la obra, debe cobrar un protagonismo en el paso final, siendo así también una preocupación constante. Este hecho viene a referirse a la magnitud de visión que alcanza la obra, la cual puede ser observada por cualquiera de sus lados, jugando con la traslucidez del material.

La vida ordinaria, lo cotidiano, lo real. Se quieren recorrer con extrañeza vivencias, preguntas y sensaciones que, lejos de parecer congeladas, parecen increpar e irrumpir en la misma escritura y en el mismo espectador que actualmente enmascara su pasado, presente y futuro digital. Se plantean esas relaciones entre el recuerdo y el olvido, o la comprensión y el extrañamiento, lo público y lo privado.

Conclusiones

Dentro de la era digital, lo que más importa en este proyecto es la manera de hacerlo y el comprender cómo se ha gestado su proceso y por consiguiente la obra en sí, la materialidad como fin y objeto. Interesada en cómo la tecnología ha cambiado la imagen y su modo de producción, así como la relación descriptiva y temporal de la imágenes familiares. El desarrollo de este proyecto artístico cruza muy a menudo la delgada línea entre lo visible y lo invisible, en cuanto a crear reflexiones acerca de cómo los estratos sociales desgastan su propia identidad “digital” creada y cómo se disfraza su intimidad desenmascarada por avatares, biografías y vidas paralelas públicas. Por ello, hablamos de encontrar otras miradas, otras formas de ver, y de lo que se quiere transmitir.

⁴ Véase más información en ALCALÁ, J. R. *¿Puedo mirar? Reinventando la mirada –artística– en la era del dispositivo tecnológico*. Disponible en: <http://www.rubentortosa.com/?p=179>

Se trata de buscar una obra de enfoque genérico. No hay que limitarse a hablar de pintura, grabado, fotografía o escultura ni de otras disciplinas concretas. La obra coge forma, volumen, dimensión, no se puede clasificar en un campo único. Como punto de partida y cohesión social, el álbum doméstico y sus múltiples biografías; así como la experimentación con la fotografía a través de procesos gráficos y digitales, hasta llegar al concepto escultórico como soporte.

Al trazar dos vías paralelas de lectura en la obra, se deben comprender ambas a la par (ya que se complementan y emergen la una de la otra) desde su lectura más técnica a su reflexión conceptual. Por otra parte, se indaga tanto en el detalle (originado por el campo de la fotografía), como en la pérdida de información de la imagen y su significado. Esto se debe a que la obra son sumas de acontecimientos que fluyen en un tiempo natural, lo que hace que lo importante no sea el contenido biográfico en sí mismo, sino la estructura de este contenido.

El trabajo también concluye con el objetivo de hacer llegar el mensaje de la idea, de forma que la obra haga confluir pasado, presente y futuro en los lugares de la memoria individual. El que recuerda es un espectador anónimo capaz de reflexionar sobre su propio recuerdo e identidad. Se da una fuerte importancia al proceso de producción debido a que es lo que da carácter a la pieza. Se trata

de dominar contextos (de dónde surge la imagen y adónde va) y procesos tanto manuales como tecnológicos.

Se invita a reflexionar sobre la producción, el uso, el consumo, el reciclaje, el olvido y la difusión de imágenes, fuera y dentro del álbum familiar, sin dejar de lado su ausencia. El ser humano construye sus propias vivencias a través de recuerdos que forman un muro que crece o se derrumba con el tiempo. Cada pieza, así como el conjunto de varias, se asemejan a piedras, a bloques de olvido dejados en lugares azarosos del recuerdo individual o colectivo. Más allá del álbum fotográfico tradicional se habla de desmaterialización y memoria en la fotografía digital actual, un medio invisible de rápida actuación y fácil desvanecimiento. No se contempla únicamente la fragilidad de esta memoria doméstica o familiar, sino también la fragilidad de la memoria digital, carente de materialidad.

Como opinión personal, observo que estos procesos de transferencia, que aunque llevan años desarrollándose, siguen aportando, tanto en su apartado procesual como en los resultados plásticos, líneas de investigación innovadoras y sugerentes desde la hibridación de disciplinas, técnicas y procesos. Más allá de la mera incorporación de herramientas, se trata de la creación de nuevos conceptos, lenguajes y miradas. Se asientan unos conceptos de producción versus reproducción, mirada y proceso, capaces de ser interpretados en cualquier otra disciplina artística. La reproductibilidad que permite la técnica del transfer va más allá de lo bidimensional, más allá de las bases del grabado o las placas fotopolímeras, es un recurso inédito que también se sirve de una matriz o estampa para crear una nueva huella. La diferencia entre estas técnicas reside en el significado que se le aporta al soporte donde surge la huella. Se habla de una extensión del significado o una nueva mirada. Hemos aprendido que la imagen digital puede abandonar la pantalla para fijarse espacialmente, se determina en un formato como materia, quedando asociada para siempre a su soporte.

Los registros hablan de situaciones tanto reconocibles como propias. Lo que cambia es la forma de ver este contenido, el soporte adquiere tanto valor como el concepto. “La belleza no está tanto en la cualidad del objeto que se percibe⁵, cuanto en efecto de los ojos en que lo perciben”. La obra parte de la deconstrucción de múltiples biografías y recuerdos anónimos, invisibles en la memoria y en el tiempo. La fragmentación de los mismos recuerdos que almacenamos en nuestra mente, diverge entre los individuos, entre los iguales. Las fotografías del



ÁVILA, M. *Al margen de lo familiar*. 60 x 70 cm. 2014

⁵ SPINOZA, B. *La belleza no es racional*. Carta LIV a Hugo Boxel.

álbum familiar son imágenes y objetos físicos que existen en un tiempo y en un espacio y por lo tanto “existen” dentro de una experiencia sociocultural. Se lleva a pensar materialmente en cuanto a la fotografía, ya que implica procesos de intención, elaboración, distribución, consumo, uso, descarte y reciclaje, todos ellos procesos que influyen en la forma en que son entendidas las fotografías y las imágenes. Es por esto que cabe reflexionar sobre la in-materialidad de la memoria en la fotografía familiar, el peligro para esta memoria familiar que acarrea con esta falta de materialidad, se trata de la fragilidad de la *memoria digital*. Un punto clave de la obra reside en la divergencia de ambos tipos de fotografía, la de antes y la de ahora, la analógica y la digital, lo tradicional y lo tecnológico. Este punto es clave para comprender la in-materialidad, la recreación y representación de las fotografías domésticas de la obra. En esta desmaterialización de la fotografía digital, que a diferencia de la analógica, en cada clic se materializa en una imagen impresa, la digital se apila en discos duros y se ve únicamente en la pantalla. Por esto, se hace hincapié en la búsqueda de otras formas de ver, otras miradas.

Las redes sociales han modificado nuestra forma de relacionarnos y usar este tipo de fotografías familiares (o más bien, píxeles inscritos en un archivo comprimido) dejando un recuerdo virtual diferente al original que juega en distintas líneas de tiempo entre la memoria y la imagen.

Retomando la relación entre imagen y memoria, resulta cada vez más claro que la fotografía como memoria ya no requiere el álbum familiar para resguardarse, y las cajas de zapatos se vacían mientras son las redes sociales las que se llenan de imágenes atemporales. El álbum doméstico puede estar en peligro de extinción, pero no la fotografía, materializada o en red, cada vez es más cotidiana, más visible, más elaborada, y más constante en nuestras vidas. A expensas de ver cómo evolucionan estas imágenes, habrá que ver dónde se almacenan, dónde se mantienen a salvo del olvido, o dónde y cómo decidiremos abandonarlas.

ÀVILA, M. *Al margen de lo familiar*. 2014



Referencias bibliográficas

- ALCALÁ, J. R. (1998). *La gráfica digital*. Madrid: Fundación Marcelo Botín.
- (eds.) (1988). *Los seminarios de electrografía*. Valencia: Ed. Universidad Politécnica.
- ARNHEIM, R. (1979). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Editorial.
- BARTHES, R. (1992). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- BENJAMIN, W. (1996). *Autobiographische Schriften / Escritos autobiográficos*. Madrid: Alianza Editorial.
- BOSCO, R., y CALDANA, S. (2013). *Y tú, ¿quieres extinguirte como un fotosaurio?* El arte en la edad del silicio (El País – Blogs de tecnología). <http://blogs.elpais.com/arte-en-la-edad-silicio/2013/03/y-tu-quieres-extinguirte-como-un-fotosauro.html> [consulta: 25 de julio de 2015] *Exit Express*. España, Madrid: ISSN 2254-2051.
- FOCAULT, M. (1972). *The Archaeology of Knowledge*. Nueva York: Pantheon.
- FONTCUBERTA, J. (1997). *El beso de Judas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (2010). *La cámara de Pandora. La fotografía@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GUASCH, A. (2005). “Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar”. En: *Materia*. Barcelona: Revista del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, ISSN: 2182-9756.
- PASTOR BRAVO, J. (1989). *Electrografía y grabado*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína.
- TORTOSA, R. (2004). *Laboratorio de una mirada: Procesos de creación a través de tecnologías electrográficas* [tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- WEIBEL, P. (1997). *Arte en la era electrónica*. Barcelona: Ediciones Claudia Giannetti.

La realidad como ritual. Ensayos sobre el álbum familiar en la fotografía contemporánea

Francisco José Sánchez Montalbán

Universidad de Granada

Resumen

En el arte contemporáneo podemos descubrir un creciente interés por la fotografía doméstica y los álbumes familiares. Esta comunicación pretende presentar los resultados de los proyectos artísticos de los alumnos del Máster en Producción e Investigación en Arte de la Universidad de Granada acerca de este tema. Todos ellos han tenido como principal objetivo la construcción de obras artísticas a partir de imágenes familiares desde una experiencia personal con la fotografía.

El apropiacionismo de fotografías del álbum familiar posee algunos componentes importantes para la creación artística: la realidad, la creación y la interpretación cultural. Estos factores plantean una revisión de la memoria y cuestionan los estereotipos propios de la narrativa doméstica.

Palabras clave

Fotografía; álbum; familia; arte contemporáneo; apropiacionismo.

Abstract

In Contemporary Art, we can discover a growing interest in domestic photography and family albums. This paper aims to present the results of the artistic projects of the students of Master in Production and Research in Art from the University of Granada on this subject. All of them had as main objective the construction of works of art from familiar images from a personal experience with photography.

The appropriation of photos from the family album has some important components for artistic creation: reality, creation and cultural interpretation. These factors pose a review of memory and challenge stereotypes of domestic fiction.

Keywords

Photography; album; family; Contemporary Art; appropriation.

1. El álbum familiar en el arte contemporáneo

La acción sobre la imagen del pasado se configura como una poética variable y recurrente que desde la ortodoxia a la hibridación se enmarca en el panorama artístico contemporáneo. Los alumnos del curso La Realidad como Ritual han situado esta premisa como una poética de trabajo y reflexión a partir del proyecto personal de trabajo, el foto-ensayo o la video-creación. El artista/alumno en este caso realiza un acto de exploración en el material visual de su familia, o en fotografías y álbumes ajenos, en busca de un proceso creativo sobre la identidad. Las imágenes que se trabajan se eligen en función de hablar de la relación con la personalidad y la proyección hacia la construcción de una historia o una narrativa. Así, cada fotografía forma parte de un ejercicio sobre el pasado revisitado, un monumento a los objetos de la memoria.

1.1. Lo real como herramienta

Las fotografías del álbum familiar son habituales en las manifestaciones artísticas contemporáneas; entendidas como una entrada de lo real y referencial en el terreno icónico de la cultura actual, quizá por la posibilidad de contar historias directas con un alto grado de veracidad, condicionará el que la obra resultante funcione como una propuesta cargada de significado y un alto atractivo estético acorde con extendidos gustos contemporáneos. Desde estas referencias reales proporcionadas desde el ámbito doméstico, el artista parece encontrar modos de ampliar sus capacidades estéticas personales. Por ello, más allá de la labor fotográfica propiamente dicha, descubrimos una experiencia personal del artista con la realidad.

1.2. La conmemoración es el hilo conductor

En las relaciones entre la realidad como referente básico del medio fotográfico y su representación a través del proyecto personal de creación artística, los álbumes familiares son un almacén de la memoria visual. A través de estas fotografías se pueden obtener referencias al momento social, de acontecimientos o a situaciones con un sentido nostálgico. Es evidente que la fotografía familiar, amparada en el documentalismo amateur, produce un interés por la representación de lo cotidiano.

La aplicación de este material al arte contemporáneo parece invocar a recuerdos colectivos y dirigirse a la conmemoración de referencias temporales y culturales que todos poseemos. Podemos recordar algunos trabajos de artistas sobre

fotos familiares en las últimas décadas del siglo xx y principios del xxi que tienen mucho que ver con la atracción por el rescate, la memoria y la puesta en valor del material encontrado; por ejemplo el trabajo de Fernando Baena en la fachada del Círculo de Bellas Artes de Madrid en 2005 *Familias encontradas*. De las indagaciones realizadas en esta línea ha sido muy importante el contacto con el texto “Recuerdos: traición de las imágenes” perteneciente al libro *El misterio de la cámara lúcida* (Tisseron, 2000) donde se habla de la función y la influencia de la fotografía en el recuerdo explicando que la fotografía en muchas ocasiones puede influir en la memoria orientándola y llevándola por otros caminos. El álbum familiar, en este caso, o las nuevas formas de acopio y almacenaje de imágenes, son objetos muy valorados, custodiados y compartidos en el entorno familiar. La construcción de esta narrativa, según afirma Tisseron, se realiza en base a criterios de selección de recuerdos, de jerarquización de acontecimientos y de coherencia de identidad familiar.

En una reflexión, una alumna escribe cómo su madre era la que fue recopilando las imágenes y confeccionando la memoria visual de la familia según sus criterios.

De recién casada fotografiaba las plantas que tenía en el patio de casa y al nacer sus hijos fuimos nosotros los protagonistas de las fotografías que fue organizando en distintos álbumes, uno para cada uno y las fotos colocadas en orden cronológico [...] con algunas hojas con más importancia que otras. Lo que se observa en esas fotografías no es todo lo que ha ocurrido en realidad, es el resultado de una selección previa [...] Esta manera de clasificar y ordenar el álbum es el intento de mostrar una vida ideal, lo que mi madre junto a nosotros ha querido construir, a partir de un acuerdo compartido. Este hecho nos ayuda a pensar que hemos sido una familia ejemplar, sin problemas y ni rencillas pero nada más lejos de la realidad: la selección de imágenes positivas nos facilita caer en la idealización¹.

Sin embargo, la creación contemporánea parece contemplar nuevamente los objetos fotográficos cotidianos desde nuevas perspectivas para lograr una carga visual distinta más allá de su función primera realizando una transfusión entre el espacio privado original –caduco, olvidado, descartado, a veces– y el lugar público y colectivo –renovado, rescatado o reinventado–. Esta es la razón por la que la labor en la arqueología visual doméstica parece ir más allá de la mera recreación de los artefactos de la memoria y convierte al objeto en una acción del yo actual y creador.

¹ Cristina Sáez Lorente. 2011.

1.3. El proyecto personal sobre la fotografía familiar

Hemos planteado el proyecto personal de trabajo como una forma de contar una historia con la fotografía, de abrir el campo de acción a canales narrativos más amplios. El proyecto fotográfico es sin duda un medio para el desarrollo de la personalidad creadora que refuerza la identidad del artista y que contribuye a construir su mundo visual con libertad de acción y expresión. De esta manera las ideas, los pensamientos, las concepciones e impresiones se traducen en fotografías; imágenes en las que además se vislumbran aspectos de la vida con elementos propios del fotógrafo. En el trabajo con la fotografía doméstica hemos descubierto algunas cosas de interés. Algunas de ellas es la impresión de que la reutilización de imágenes ya elaboradas proporciona una nueva forma de pensamiento con respecto a la imagen; es decir, un posicionamiento diferente ante la realidad que permite crear una ilusión o fabricar una ficción a partir de ellas. De hecho, este tránsito entre el documento y la ficción permite comprender y despejar la capacidad que la imagen fotográfica posee para generar otras apariencias. Del mismo modo, la reutilización, intervención, manipulación o la puesta en valor de la fotografía doméstica propone una realidad portadora de elementos referenciales y un posicionamiento estético y cultural particular. Es decir, se trasciende de la voluntad de la mirada para destacar los valores de la creación elaborando un lenguaje visual que conduce al espectador.

Ha sido a partir del foto-ensayo cómo hemos querido entrar en un proceso de trabajo que nos acerque a la experiencia con las fotos familiares, a las emociones y a los vínculos subjetivos con la realidad. Convencidos de que este acto de creación icónica es capaz de conjugar varios factores: la realidad, la creación y la interpretación cultural y relativa, hemos planteado una relación con lo real desde lo interpretativo. De esta manera se ha trabajado teniendo en cuenta que las imágenes del álbum familiar no presentan una información verdadera de la realidad, ni una descripción del mundo familiar, sino una experiencia sensorial que el artista reutiliza desde la reflexión, la sugerencia, la recreación y la conmemoración; factores que el artista pone en evidencia para relacionar el objeto fotográfico con su contenido, para revisitar la memoria, para comparar sus significados, alterar sus ideologías o cuestionar los estereotipos propios de la narrativa doméstica.

Los foto-ensayos realizados proponen una significativa reflexión acerca de todos los personajes, objetos y contexto que aparecen en las fotografías, su disposición, su protagonismo, sus gestos y las relaciones entre ellos dando lugar a historias fotográficas.

2. Presentación de algunos trabajos realizados

Los resultados prácticos de la asignatura La Realidad como Ritual por parte de los alumnos del Máster en Producción e Investigación en Arte de la Universidad de Granada, en sus últimas ediciones, han tenido como principal objetivo el discurso personal a través de la imagen familiar y la fotografía encontrada; a partir de ello se han creado proyectos artísticos a modo de foto-ensayos. Estos trabajos se han realizado con formato y soporte libre, pero todos ellos basados en la relación con la fotografía doméstica, el álbum familiar y la memoria visual, bien sea personal o apropiada.

La mayoría de los trabajos que destacamos se presentaron a modo de boceto para un proyecto personal más avanzado y terminado *a posteriori*. Por ejemplo, el trabajo de Cristina Sáez Lorente en 2011, *Álbum de fotografías fallidas* (foto 1), consistió en destacar el material encontrado en una caja con negativos que pocas veces habían visto la luz. Muchas de las fotografías encontradas habían sido consideradas “fallidas” y nunca se habían positivado. Eran fotografías que no cumplían los requisitos para formar parte de la historia de mi familia, de los recuerdos familiares.

La labor consistió en identificar todos los instantes fallidos y reivindicarlos en positivo junto con las fotografías que sí habían sido positivadas en su tiempo pero que en esta ocasión permanecieron en negativo.

En el trabajo de Sergio Palacio Monreal podemos percibir claramente la diferencia entre la memoria y la historia; para él, que utilizó imágenes Súper 8 de su

Foto 1. Cristina Sáez Lorente,
Álbum de fotografías fallidas, 2011





Foto 2.
Sergio Palacio
Monreal

infancia, las referencias familiares que aportaban las imágenes nada tenía que ver con la memoria colectiva familiar y decidió reconstruir los recuerdos en base a enjuiciar aquellos acontecimientos vividos con un discurso narrativo nuevo, concluyente y revisado.

Este trabajo es una videoocreación compuesta por imágenes de cine doméstico montadas sin intención y sobre las que el autor va haciendo un discurso narrado sobre las percepciones que tiene sobre el recuerdo (foto 2).

En el caso del proyecto de Miguel Prendes descubrimos la construcción del recuerdo ficticio, la elaboración de la prueba a través de la imagen encontrada y/o rescatada. Esta apropiación de las imágenes domésticas supone un paso importante en la conceptualización de la narrativa sobre la memoria familiar en el arte contemporáneo. Sin duda es uno de los procesos más visibles y destacados, herencia del posmodernismo, que propone una hibridación desde lo intelectual y conceptual de los símbolos y referencias culturales de lo familiar.

Miguel Prendes, en su trabajo, crea un audiovisual a modo de fotomontaje digital que juega a plantear una historia verosímil de su propia historia, con fotografías y diseños, con un discurso posible pero imaginario (foto 3). En él, el uso de imágenes familiares encontradas y sustraídas de la web refuerza la aparición de nuevos significados.

También la apropiación y la búsqueda de imágenes del pasado reflejan la predilección por contar situaciones de lo cotidiano con las que construir historias. En algunos casos el artista contemporáneo crea imágenes complicadas que se



Foto 3. Miguel
Prendes. *Cómo
descubrir quién
es tu padre*,
2014

alejan de la realidad como portadora de elementos referenciales y recurren a un posicionamiento estético y cultural. Es el caso de la obra de Agustín Díaz Vázquez, quien recopila fotografías desechadas, rotas y abandonadas que luego reconstruye con otros criterios. Estos puzzles enigmáticos presentan una nueva realidad simbólica, una nueva forma de pensamiento acerca del álbum familiar, creando una ilusión (foto 4). Es evidente entonces que la fabricación de esta invención desarrolle un tránsito entre el documento y la ficción, y genere otras apariencias.

En el trabajo de Sandra Suáres Chapapoyas se cruza el apropiacionismo de objetos y fotografías con la incorporación de nuevas imágenes realizadas en los contextos referidos en las fotos rescatadas de los álbumes. La arquitectura del objeto final es una historia fotográfica, una colección de imágenes acerca de la familia que, colocadas en orden, guían y construyen el discurso.



Foto 4. Agustín
Díaz Vázquez,
2015

Muestran acontecimientos, emociones, exponen los pensamientos, reflexiones y descubrimientos de la fotógrafa. De esta manera la historia es doble; por un lado comprendemos la realidad referida y por otro el entramado narrativo de la autora.

En la siguiente serie, obra de Shara Castillo Gázquez, las fotografías son utilizadas como soporte de intervención y fantasía. Este trabajo libera a la artista de la experiencia con lo real y el soporte es solo la excusa para reinventar desde su perspectiva personal, no un documento sino una ficción subjetiva en la que el espectador tiene una implicación imprescindible (foto 6).

Reflexionando sobre estos trabajos podemos comprobar cómo cada historia fotográfica es concluyente respecto a su función de objeto artístico y se proyecta para que el espectador asuma una conciencia. La relación con lo real, con el referente primero, busca una emoción que impacte, inquiete o atraiga. En esta acción fotográfica reconocemos una arqueología doméstica. Un acopio de cacharrería visual que proporciona al artista contemporáneo material sobre una realidad ritualizada, mundos posibles entre la realidad y la simbolización.

3. Conclusiones y proyectos

Desde esta experiencia artística sobre la fotografía familiar y otros ejemplos de imágenes ritualizadas de lo real hemos descubierto una nueva narrativa para el arte contemporáneo. La fotografía familiar revisada produce una ficción, una experiencia pseudoreal, un alejamiento de la realidad, una mentira o una alternativa. Pero no es solo una alternativa para expresar cosas, porque añade

Foto 5. Sandra Suárez
Chapapoyas, 2014



Foto 6. Shara
Castillo Gázquez,
2015

narración de otra manera, sino que lo es en función de circunstancias y condiciones que no se dan ni en la realidad ni en la fotografía familiar; se dan en la intervención de esa realidad por el artista-creador.

3.1. No nos interesa la memoria

Al artista contemporáneo no parece servirle exclusivamente la imagen familiar como testigo del tiempo y de la acción que le diga “así son las cosas”, sino que, como hemos visto, es el soporte para expresar y proyectar el yo. Por eso la imagen familiar pasa de ser un documento familiar a una interpretación desde lo personal. El álbum familiar es un almacén de pruebas, una correlación de testigos de la memoria, pero ¿es capaz la fotografía familiar de hablar realmente de la historia familiar? En un interesante artículo, *El chantaje del testigo*, Javier Cercas escribe:

La memoria y la historia son, en principio, opuestas: la memoria es individual, parcial y subjetiva; en cambio, la historia es colectiva y aspira a ser total y objetiva. La memoria y la historia también son complementarias: la historia dota a la memoria de un sentido; la memoria es un instrumento, un ingrediente, una parte de la historia. Pero la memoria no es la historia. (Cercas, 2010).

¿No son entonces estos trozos de memoria testigos de una idea, de una narración, subjetiva, parcial, incompleta y no definitiva?

¿Es posible entonces que este trasvase entre el objeto/memoria a producto artístico se base no tanto en la imagen rescatada como en una nueva forma de aportar contenidos que propone una narración distinta, una historia, quizás “la historia”?

La abundante revisitación al álbum familiar no supondría entonces ni una vuelta al pasado, ni una búsqueda de estéticas arcaicas, ni nada por el estilo. Por eso nuestro próximo empeño es reflexionar en este sentido, en una estrategia conceptual para crear nuevos significados, historias o relatos.

Si el artista puede tomar prestada de forma abierta estas fotografías que reconsidera, reconstruye y restablece para el imaginario colectivo dándoles una nueva significación, ¿no se convierte entonces en un producto de la democratización del arte y del medio fotográfico que apuesta por la construcción ficticia de la realidad? Es decir, ¿no es entonces la fotografía familiar, como paradigma de objetos de la memoria visual de las familias, un simple testigo de un juicio que nos ayuda a entender un cambio sustancial en el pensamiento y en el discurso de los fotógrafos contemporáneos?

3.2. El álbum familiar como arte contemporáneo

Hemos trabajado desde el convencimiento de que el proyecto personal del artista es tan importante como la apariencia visual del trabajo resultante. Hemos encontrado en el trabajo con las fotografías de familia, heredadas, rescatadas o simplemente encontradas, una apropiación estética y de contenido. Pero ¿a qué se debe este acercamiento o gusto por la imagen del pasado? ¿En qué medida los procesos de documentación están influyendo en la apropiación y simbolización de las experiencias artísticas? ¿Cómo valoramos esta cierta variación de la práctica fotográfica hacia la profundidad social de lo familiar?

Los fotógrafos y artistas contemporáneos están viendo estas actitudes como efectivas, pero ¿son las proposiciones formales y estéticas de la apropiación de las fotos familiares una nueva forma discursiva de la cultura visual? La reciprocidad entre el arte contemporáneo y la fotografía familiar es cada día más intensa. Esta correspondencia, que identificamos como una manifestación sin precedentes, tiende a la construcción de obras artísticas a partir del acopio, rescate y apropiación de fotos familiares y en su apuesta por la realidad en crudo, construye su estilo narrativo y estético desde la reinención.

Referencias bibliográficas

CERCAS, J. (2010). “El chantaje del testigo”. Palos de Ciego. El País, domingo, 26 de diciembre de 2010. http://elpais.com/diario/2010/12/26/eps/1293348408_850215.html [26 de septiembre de 2015].

TISSERON, S. (2000). *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Salamanca: Editorial Universidad de Salamanca.

Cuando tu historia es mi historia. La autobiografía de Simon Fujiwara

Johanna Caplliure

Universidad de Valencia (UVEG)

Resumen

Welcome to the Hotel Munber: una novela erótica (*script performance* e instalación) basada en la época tardofranquista donde el principal personaje es un joven hombre japonés gay (alter ego de Simon Fujiwara y padre de este) que regenta un bar en la Costa Brava. Bajo este contexto ficcional, Simon Fujiwara se interroga sobre los límites entre historia, historias íntimas, deseos colectivos e individuales y narrativas reales y de ficción. Simon Fujiwara crea una experiencia entre la autobiografía y la autoficción.

Palabras clave

Producciones autorreflexivas; Simon Fujiwara; *mirror stage*; autoficción; autobiografía.

Abstract

Welcome to the Hotel Munber: a erotic novel (script performance and instalation) based in a last Franco age where the main character is a young gay Japanese man (alter ego from Simon Fujiwara and father from him) who is running a bar in the Costa Brava. Under this fictional context Simon Fujiwara questions the borderlines between history, private stories, collectives and individual desires and real and fiction narratives. Simon Fujiwara creates a experience between autobiography and self-fiction.

Keywords

Self-reflexions production; Simon Fujiwara; The Mirror Stage; self-fiction; autobiography.

Los estudios críticos sobre la autobiografía nos han hecho apreciar que el espacio ambiguo de esta, así como el crecimiento de las investigaciones en torno a su definición y sus posibilidades, abren un camino productivo en sus diferentes formas, sean literarias, sean aquellas vinculadas a las prácticas artísticas. Estos estudios nos aventuran a conjeturar que los debates y la *querelle* entre partidarios de la autobiografía *à la manière* de Lejeune y los seguidores de la autoficción seguirá vigente por largo tiempo. Puesto que, como atestigua James Olney, aunque todos sepamos qué es la autobiografía, el desacuerdo se mantiene cuando se proyecta su definición y, podríamos añadir, que este aumenta cuando lo ponemos en fricción con las ideas de Doubrowsky. Sin embargo, esta lectura no pretende situarse en uno de los espacios definitorios citados, sino entre ambos; tomando de uno la intención verídica de conformarse como epistemología y del otro el poder creativo y activo. Por eso, lo más importante que podemos vislumbrar de esta investigación es que el espacio de la autobiografía/autoficción/autorreflexión no puede desligarse de su especulación sobre las fluctuaciones entre realidad y ficción. La posible definición de autobiografía o autoficción entra en suspensión cuando se encuentra con las obras. Por eso hemos decidido aproximarnos a todas estas reflexiones mediante un caso de estudio: entre la vida y la obra de Simon Fujiwara. Por último, a lo largo de este texto tendremos que tener en cuenta que la historia del yo es entendida bajo su forma ontológica y no solamente como la narración de un yo determinado. Es decir, bajo un interés marcado por reflexionar sobre la posibilidad de narrar la existencia y la historia.

Por lo tanto, podemos declarar que la intención de este texto no está en definir la autobiografía como género y la autoficción como posible subgénero, sino en penetrar directamente en uno de sus casos, en el interior de la creación visual actual y observar cómo se ofrece un espacio epistemológico que entremezcla la teoría, la vida, la creación, el pensamiento y, por supuesto, el lugar de la historia. Nuestra tentativa, como hemos dicho anteriormente, se dispone en el intersticio de las definiciones de autobiografía y autoficción hasta confundirlas. Así, por un lado, la autobiografía se comprende aquí como historia factual que alarga su existencia hacia la ficción. Y por otro lado, la autoficción, cuyo poder de ficcionalidad o *poiético* derrumba la historia como estatus inmóvil, se sitúa en el espacio de creación y cuestionamiento del sujeto posmoderno.

Damos por sentado que la vida produce la autobiografía tal como un acto produce sus propias consecuencias; ahora bien, ¿no es posible sugerir, con idéntica justicia, que el proyecto autobiográfico bien podría producir y determinar la vida, y que haga lo que haga el escritor siempre está de

hecho regido por las exigencias técnicas del autorretrato, y determinado en todos sus aspectos, por tanto, por los recursos de su medio? (De Man, 1979: 920).

Nuestro alegato se pronuncia en cuanto la autobiografía produce la vida. Y el sujeto es entendido como una producción textual.

Producciones autorreflexivas en las artes visuales: Simon Fujiwara

Nos encontramos, como hemos ido argumentando hasta el momento, con un terreno de problemáticas constantes que aterran a muchos y obsesionan a otros con la perfecta definición perdiendo de vista lo decisivo, a saber, las manifestaciones de carácter *autorreflexivo*, como en su momento marcara audazmente Paul Jay en *El ser y el texto*. Y es que como podemos advertir de las ideas presentadas, “la confrontación del autor consigo mismo, su intento por hacer de sí el sujeto y la temática de su libro, de manera acorde con sus propias ideas acerca de la subjetividad y la representación literaria de esta, sitúa la obra en la historia de un problema incesante: cómo emplear un medio, en este caso el lenguaje, para representar otro medio, el ser” (Jay, 1993: 18).

Las cuestiones abordadas por Jay nos ponen en sobreaviso de las dificultades que podemos hallar en las artes visuales cuyas reflexiones principales se reúnen en torno a la autobiografía, si estas pretenden tomar como base la autobiografía literaria en *sensu stricto*. Las formas de hacer de estas difieren sobremanera de la escritura literaria. De hecho, son algunos los pensadores, artistas e historiadores del arte los que han puesto de relieve esta distancia. Entonces, la pregunta que debemos hacernos es cómo se da la autobiografía en las prácticas de las artes visuales y qué las hace diferenciarse de otras manifestaciones autobiográficas. Así, se preguntaba Anna Maria Guasch en *Autobiografías visuales* (2009), estudio que tuvo origen dentro del desarrollo del programa de investigación “Biography” en el Getty Research Institute de Los Ángeles en 2003:

¿Cómo algunas de las propiedades y características de los objetos conforman la producción verbal de una biografía de artista? ¿Cómo las interacciones con los objetos artísticos contribuyen a los procesos de formación de la identidad en la consideración de la biografía? ¿Cuáles son los “modos biográficos” dentro de las artes visuales? (Guasch, 2009: 11).

Las cuestiones expuestas por Guasch, y que recogen las preocupaciones de más de una treintena de investigadores que participaron en el encuentro que cita la catalana en California, se congregan ante la posibilidad de que los ob-

jetos creados por el artista cuenten por ellos, sobre ellos y para ellos mismos, como rezaba la divisa nietzscheana sobre la autobiografía: “yo me cuento mi vida a mí mismo” (Nietzsche, 1888). Los objetos producidos por el artista son parte del vocabulario con el que se expresa, son parte de su vida y de su creación. Pero, además, estos objetos se predisponen a la interacción con otros individuos cuya incidencia se plantea como una incógnita para el artista. Por consiguiente, podemos argüir que la producción autobiográfica en el caso de los artistas visuales es ante todo una creación autorreflexiva, *à la manière* de Jay, y comprometida con el mundo. “De esta manera, la estrategia textual autorreflexiva que lleva a cabo supone un consciente corrimiento del terreno de la práctica autobiográfica, debido a una meditación más analítica que retrospectiva” (Jay, 1993: 214). Como exponíamos en los primeros párrafos de este texto, nuestra propuesta pretende demostrar cómo la autobiografía transcurre de un pensamiento del yo a una reflexión común, y ahora es el momento de despejar las incógnitas al respecto y descubrir uno de los casos que nos ayudará a ver en estas producciones una vía reflexiva y autobiográfica de lo común.

Simon Fujiwara, una autobiografía

Since 1982 es el título de la exposición individual que Simon Fujiwara (Inglaterra, 1982) ofreció en la Tate St. Ives durante 2012. Se trata de una exposición retrospectiva de sus últimos trabajos que al mismo tiempo se convierte en una retrospectiva de su vida. La exposición fue albergada en un museo de arte contemporáneo con importantes connotaciones para el artista, puesto que se trata de un lugar que visitó desde su adolescencia por ubicarse en la localidad donde se crió: una pequeña ciudad con una vida cultural emergente gracias a la gran influencia de artistas que se establecieron en St. Ives en la época en que Fujiwara era muy joven y aún no conocía cómo contribuirían a que se inclinase por la creación contemporánea.

Por otro lado, tenemos que admitir la relevancia del título de la exposición, *Since 1982*, que alude a la fecha del nacimiento del artista y que pone el acento en una primera lectura autobiográfica sobre esta. De hecho, el comisario de la muestra, Miguel Amado, explica en la introducción al suplemento del catálogo de la exposición que lo que se expone en la Tate St. Ives es una exhibición de los 30 años de carrera (ahora ya 33 años) y los 30 años de vida de Simon Fujiwara.

Si bien la exposición es en parte retrospectiva, ya que recoge las obras más importantes de Fujiwara: *The Museum of Incest* (2008), *The frozen city* (2010), *A Desk Job* (2009), *Welcome to the Hotel Munber* (2009), *The Personal Effects of*

Theo Grünberg (2010) o *Letters from Mexico* (2011), también es analítica en el sentido que brindaba Doubrovsky: para el escritor la obra autobiográfica debía ir más allá del recuerdo y examinar los episodios en un tono de presente y de futuro psicoanalítico. Dejando de lado la psicoanalítica de la autobiografía, al incluir un tiempo presente y futuro estamos abriendo el campo a la imaginación y a la creación ficcional.

Los datos expuestos (una localidad, un museo, una fecha) que en apariencia no dejan de ser aquellos que Barthes denominaba anécdotas o “vértigo de la notación” en su texto sobre Flaubert, *“L’effet du réel”*, no cesan de configurar la realidad del relato. La suma de notaciones, anécdotas, datos que nos brinda Fujiwara –sean estos reales o ficticios– confieren un efecto de realidad que atiende a la autobiografía o autoficción. Y en este caso, Simon Fujiwara es un experto en escribir relatos que, como buen *storyteller*, nos hace llegar como parte de su propia vida. Pero además nos inclina a otras meditaciones, como la obra de *Roland Barthes* por Roland Barthes¹, en que igualmente se “indica de qué manera ha dejado paso gradualmente la función psicoanalítica de la autorrepresentación, ya en plena modernidad, a una función conscientemente filosófica y deconstructivista” (Jay, 1993: 37). Esta función reflexiva de marca de deconstrucción filosófica hace hincapié en un sistema de borradura que en algunos momentos puede aparentar una desaparición del autor, sin embargo, Fujiwara se mantiene siempre como demiurgo y hacedor productivo, sea de sus obras, sea de su autobiografía. De hecho, el caso de este artista es el de un escritor cuya labor sobre la historia es imparable. Él escribe la historia y su historia. Reescribe capítulos en los que mezcla las investigaciones científicas con la creación literaria. Todo ello colocando la autobiografía como cuerpo con el que nombrarse y este como espacio para el *dictum*. Incidimos: el cuerpo del texto (la autobiografía) se desenvuelve por la acción escrituraria (ficción) hasta la vida. Puesto que “[s]i la verdad de un sujeto es la ficción que rigurosamente se construye, la verdad de una ficción es ficticia. O mejor, lo ficticio, para un sujeto es el orden mismo de lo real. La ficción no es fantasía” (Doubrowsky, 1998: 78). Así, Fujiwara adopta el rol de dramaturgo, novelista erótico, antropólogo, periodista o etnógrafo desde una perspectiva rigurosa y leal con las herramientas del investigador. En fin, se trata siempre de personajes capaces de estudiar y dar sentido a los objetos o documentos analizados y, así, contar su historia. Es decir, se inscribe en roles que cuentan la historia a partir de historias a la que además siempre añade aspectos de su vida o a las que acaba incluyendo en su

¹ “Je suis l’histoire qui m’arrive” (Barthes, 1993: 62).

propia vida. A saber: “his intent is to write first-person stories in order to explore collective histories”². Tomemos un ejemplo que tiene que ver con sus orígenes en la Tate St. Ives, *The Mirror Stage*.

The Mirror Stage (2009) es una pieza teatral escrita por el dramaturgo Simon Fujiwara, nuestro Simon Fujiwara artista, en la que se cuenta la historia de un dramaturgo que está escribiendo una representación teatral sobre un episodio simbólico de su niñez. Evidentemente tal episodio coincide con la vida de Simon Fujiwara. “*The Mirror Stage* is a play about me, an autobiographical play where the main character is based on myself” (Fujiwara, 2012: 299). La noción de “estadio del espejo” (*the mirror stage*) que adquiere el nombre de la obra pertenece a la práctica psicoanalítica de Jacques Lacan y hace referencia al estadio en el que el niño representa de forma mimética las expresiones y comportamientos de la madre. Simon Fujiwara, director y escritor de teatro, ensaya el texto con un joven actor de 11 años, misma edad que el protagonista de la historia: Simon Fujiwara artista. Fujiwara director explica al joven actor la historia en la que se desarrolla la representación: un joven de orígenes anglo-japoneses se prepara para visitar un museo de arte contemporáneo el día de su inauguración. Allí se encuentra con personalidades de la cultura que se comportan con gran sofisticación y soltura: artistas, comisarios, galleristas y directores de museos. El joven Simon Fujiwara avanza entre la multitud de expertos observando las obras, el museo y los pequeños corrillos de personalidades. Entre la gente descubre una obra con la que se queda anonadado contemplándola el tiempo restante hasta el cierre de la sala. La obra es *Horizontal Stripe Painting: November 1957-January 1958*, del artista oriundo de St. Ives Patrick Heron. La pintura de Heron cambiará la vida de Fujiwara. Ante esa pieza descubre su deseo de ser artista y se reconoce en su inclinación homosexual. La afección de la obra de Fujiwara es la de un reflejo especular: el artista contempla reflejado su deseo en la obra de Heron y de forma mimética, siguiendo el estadio del espejo, se deja afectar desvelando su interioridad. Y es cierto que la autobiografía siempre conlleva cierta confesión, en la que se desvela una parte escondida del yo. “Simon is gay and nobody knows it, not even himself”, lee el joven actor del guión de *The Mirror Stage*.

Años después, en Berlín, el joven artista sufre un episodio de remembranza juvenil. En 1995 descubre la nueva línea de fundas nórdicas y otros utensilios de hogar de Ikea que tienen como estampación la obra de Heron y decide comprarla para dormir junto a la pintura. El encuentro cuasi-paranoico con la

obra en forma de menaje de hogar hace exterioridad de su intimidad en un signo de esparcimiento hacia el uso común. El símbolo, una parte del yo joven de Fujiwara, vuelve reencarnado en mobiliario y se incorpora al set de la obra donde se desarrollará la pieza teatral. La pintura de Heron persigue la mirada de Fujiwara, quien comienza a ver reflejos de esta en otras obras. De hecho, parece ser, según el argumento del artista, que la obra de Heron no solo le tocó a él o a los diseñadores de la estampación de Ikea; el artista inglés observa y reconoce la influencia escondida que la pintura pudo efectuar sobre el trabajo de Francis Bacon cuando este visitó St. Ives en 1959.

Finalmente la instalación toma la imagen especular de la noción, cada objeto se duplica como una imagen reflejada en un espejo: la plancha con la que elimina las arrugas de la camisa que se pondrá el día de la inauguración de la Tate St. Ives, la obra de Patrick Heron, la cama con el nórdico de Ikea, la obra de Francis Bacon y el vídeo en el que se registró el ensayo de Simon Fujiwara director con el joven actor y la posterior performance de este último representando al joven Fujiwara. El espejo no cesa de reflejar la expresión más interior de su alma.

¿Es posible que *The Mirror Stage* sea entendida como una cura verbal en los procesos psicoanalíticos de Freud que evidencian, según Lacan, un discurso autorreflexivo en el que se construye el pasado vivido e imaginado? Sin pronunciarnos al respecto en un viraje psicoanalítico, puesto que nuestro interés versa en la forma deconstructivista de la autobiografía, sí que nos gustaría apropiarnos de la ficcionalidad de un discurso autorreflexivo que es capaz de narrar el pasado y de imaginarlo, aunque este sea considerado fraudulento o no verídico. Puesto que, como dice Marie Darrieussecq –discípula de Gerard Genette como Vincent Colonna; los tres expertos en la autoficción–, “Il y a bien là une sorte de fraude; mais, réellement, subversive”³. La subversión de la autoficción a la que alude Darrieussecq es la posibilidad de obrar una identidad ficticia. Y esta ficción de la narración del yo abre su potencia a la historia. ¿Para qué contar una historia ficticia cuando la historia debe ser verídica como lo es el “pacto autobiográfico” de Lejeunne? La ficción subvierte el papel intocable de la historia y la recoloca en su verdadero lugar constitutivo: un tejido poroso y entrecruzado de acontecimientos reales e imaginados por un pueblo. Pero observemos estas ideas en obras.

² AMADO, Miguel, “Introduction” en el suplemento del catálogo *Since 1982*, Tate St. Ives, St. Ives (Cornwall), 2012, p. 6.

³ “Il y a bien là une sorte de fraude; mais, réellement, subversive. Pourquoi ne pas, effectivement, prendre l'autofiction au pied de la lettre et la rapprocher, comme elle le réclame, du ‘roman à la première personne’ plutôt que de l'autobiographie? Rien n'interdit d'imaginer, et d'écrire, un roman à la première personne où le nom du narrateur soit le même que le nom en couverture. Rien n'interdit –quelle loi littéraire?– de s'inventer de toutes pièces une vie en l'étayant de codes autobiographiques. C'est là que l'autofiction devient vertigineuse: l'identité devient fiction”. DARRIEUSSECQ, Marie, “‘Je’ de fiction”, *Le Monde des Livres*, 24 janvier 1997. En ALBERCA, M, *ibidem*, p. 154.

Simon Fujiwara muestra una predilección especial por la historia del arte, la arqueología, el conocimiento del pasado y la etnología, como ya hemos desvelando con anterioridad. Y esto hace que su obra se coloque en un espacio intersticial entre la ficción personal, la historia imaginada y la narración de los acontecimientos reales. Acerquémonos a otra de las obras capitales de Simon Fujiwara: *Welcome to the Hotel Munber* (2008-2010). Este trabajo se inclina, a partir de la primera persona, a explorar las historias colectivas desde el relato íntimo del yo. “Fujiwara distorts his identity and family experiences, as well as myths and anecdotes, to produce alternative readings of his inner world and master social narratives”⁴. Durante la década de los 70, los padres de Simon Fujiwara regentaron el Hotel Munber en la turística Costa Brava. Un enclave de solera mediterránea y encantador ambiente ensombrecido por el régimen represivo y dictatorial franquista que imponía códigos morales y sociales fuera de toda libertad personal. Este recuerdo familiar hace que Fujiwara se plantee cómo fue la vida de sus padres en aquella época tardofranquista y la evoca en una novela de ficción donde el padre de Fujiwara dirige el hotel homónimo bajo un aire clandestino de erotismo y homofilia escondida entre las paredes de dicho lugar. La historia comienza como un relato homoerótico en el que el padre del artista caracteriza las fantasías eróticas del hijo en el contexto de censura española franquista hasta convertirse en una performance en la que lee capítulos de los encuentros variopintos en el Hotel Munber y finaliza con el escenario del bar de dicho hotel. La instalación recoge los mitos que Fujiwara desdobra en las páginas de la novela y en la performance dando importancia a un personaje *typical Spanish*: Paquito, un cocinero de tortillas amante del padre (novelístico y, por tanto, ficticio) del artista; una decoración rancia con barriles, pinchos y una cabeza de toro; imágenes de toreros y jamones colgando del techo, el recurrente huevo de Dalí (introducción de la historia del arte español y de fuerte simbolismo), los versos de Federico García Lorca y el relato de su muerte en manos de una milicia anticomunista, collages eróticos donde el miembro viril queda tapado por un abanico y el rumor de que Francisco Franco solo tenía un testículo.

Algunos hechos de la historia de España dan pie a la narración de ciertos temas censurados en época del régimen totalitarista de Franco (el erotismo, las relaciones homosexuales, la libertad de opinión, el turismo desmesurado de especulación económica y urbana o las prohibiciones sociales). La ficción desarrollada por Fujiwara en la novela porno, haciendo uso de la experiencia familiar

y de la historia, desenmascara una política del ocultamiento en la historia y un anonimato subversivo. El mutismo sobre una parte importante de los recientes hechos históricos de España se enfrenta al desenterramiento, a través de la memoria afectiva de los familiares, que ha ido tomando popularidad en nuestra nación como homenaje a las víctimas de nuestra propia historia. Fujiwara parece situarse en ese dificultoso margen que trae a la luz épocas oscuras y dolorosas de la historia, pero también episodios que se sometieron al ostracismo y que hoy pueden situarse en su lugar sin escándalo ni reprimendas. En el caso de *Welcome to the Hotel Munber*, como si de un juego paranoico-crítico se tratase al estilo daliniano, el huevo es tomado como conexión entre la historia cultural y popular de España (la tortilla española), los huevos de Dalí en su imaginario surrealista de renacimiento, la prácticas homosexuales donde los testículos se colocan con énfasis sobre el relato y la mofa por la falta de uno de los testículos del dictador ponen de relieve con grandilocuencia un ejercicio creativo de *storytelling* que no abandona en ningún momento la historia colectiva. A hurtadillas en el relato (o “a contrapelo en la historia”, como remarcaría Walter Benjamin), Fujiwara trasciende la anécdota familiar, su deseo sexual o la creación artística recolocando todas ellas al nivel de la narración de los hechos históricos españoles contando su historia, contando la historia.

Referencias bibliográficas

- ALBERCA, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BARTHES, R. (1993). *Roland Barthes par Roland Barthes*. París: Seuil.
- DOUBROWSKY, S. (1998). *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*. París: PUF.
- FUJIWARA, S. (2012). *Since 1982*. Cornwall: Tate St. Ives.
- GUASCH, A. M. (2009). *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid: Siruela.
- JAY, P. (1993). *El ser y el texto*. Madrid: Megazul-Endymion.
- MAN, P. de (2007). “La autobiografía como des-figuración”. *La retórica del romanticismo*. Madrid: Akal.
- NIEZTSCHKE, F. (1996). *Ecce-homo*. Madrid: Alianza Editorial.

⁴ AMADO, Miguel, “Introduction” en el suplemento del catálogo *Since 1982*, Tate St. Ives, St. Ives (Cornwall), 2012, p. 6.

Cadaunería

Alice Monteil y Mireia Plans

Fundación Photographic Social Vision

Resumen

Cadaunería es el tercer taller de fotografía participativa realizado con personas que sufren diversidad intelectual derivada de enfermedades mentales. Durante cuatro meses, diez participantes han podido profundizar en su capacidad de expresión creativa a través de una cámara fotográfica, generando narraciones íntimas basadas en su cotidianidad. El proceso se ha completado con una exposición y la realización de una pieza audiovisual.

Palabras clave

Relatos íntimos; fotografía participativa; educación visual; diversidad intelectual; cohesión social.

Abstract

Cadaunería is the third workshop of participatory photography realized with persons who suffer intellectual development disorders. For four months, ten participants have been involved in his capacity of creative expression with a camera, generating intimate stories based on his commonness. The process has been completed by an exhibition and an audiovisual production.

Keywords

Intimate stories, participatory photography, visual education, intellectual development disorders, social cohesion



Fundación Photographic Social Vision

La Fundación Photographic Social Vision es una entidad sin ánimo de lucro que gestiona desde el año 2001 la creación, producción y difusión de proyectos fotográficos y audiovisuales con los objetivos de informar y concienciar a la sociedad sobre realidades y problemáticas sociales poco conocidas, así como fomentar el interés público por la fotografía documental. La aventura que comenzó hace 14 años fruto de una profunda pasión compartida, continúa basada desde entonces en los mismos valores: unos valores muy concretos de sensibilidad, respeto y compromiso, desde la conexión con la sociedad y la convicción de que la fotografía documental y el fotoperiodismo son una potente herramienta para contribuir a cambiar el mundo.

El lenguaje de la imagen es universal y consigue la transmisión de historias y la visibilización de realidades, que pasan cerca o lejos de nosotros, y que están sucediendo muchas veces a la sombra. La misión de la fundación es poner luz sobre las necesidades de la sociedad a través de la imagen, como nexo entre los fotógrafos documentalistas y la gente, aportando contenidos de calidad y nuevas propuestas visuales que nos interroguen como personas e interroguen al mundo.

La conjunción del valor artístico y testimonial de la imagen definen esta labor que se formaliza cada año con dos grandes acontecimientos, además de un programa educativo y de consultoría transversal durante todo el año. En otoño el certamen internacional World Press Photo en Barcelona y en primavera el festival DOCfield, que convierte la ciudad en centro de la fotografía documental con un circuito de casi 40 exposiciones durante dos meses, distintas propues-

tas de calle, proyecciones nocturnas al aire libre, talleres y visitas guiadas, y un certamen de fotolibros.

La frase de Eugene Smith “La fotografía podría ser la luz que modestamente ayudara a cambiar las cosas” sigue colgando de nuestras cabeceras. Muchas personas desde el 3 de mayo de 2001 lo han hecho posible: PSV somos la suma de todas ellas, su criterio y sensibilidad.

Photographic Social Vision - Educación

Photographic Social Vision desarrolla un rol activo en la educación como vía de transformación social a través de actividades educativas y talleres fotográficos dirigidos a públicos muy diversos. En estos programas se utiliza la fotografía como herramienta para informar, expresar, interrogar, emocionar e integrar valores. Nuestro punto de partida se basa en trabajar en el reconocimiento de los valores internos, tanto de la fotografía como de sus autores, sea en el ámbito amateur o en el profesional, y presupone que toda persona es capaz de crear imágenes que le ayuden a entender su realidad y creen una empatía con quien lo observa. Todos tenemos una historia que contar, aunque a veces no seamos conscientes de ello. Nuestra historia, precisa y única, tiene la fuerza para darnos un lugar en el mundo y puede ayudarnos a reafirmar nuestra identidad.

Aprender a mirar se puede entender como una actitud, como un compromiso personal y un descubrimiento de la intención que hay detrás de la mirada. Aprender a fotografiar tiene que ver con aprender a escuchar. Y cuando uno atiende, se abre un mundo infinito de posibilidades donde solo hay que poner orden e ir seleccionando poco a poco. Y así, con la atención dirigida hacia nuestra intimidad y hacia el mundo que nos rodea, vamos creando imágenes que toman forma y sentido muy lentamente.

Desde hace más de 11 años los talleres Punt de Vista son nuestra apuesta para convertir la fotografía en una herramienta de educación, expresión e integración social. Buscamos documentar realidades a través de la mirada de quien las vive: personas y colectivos que no siempre tienen acceso al lenguaje fotográfico y tienen poca visibilidad en la sociedad.

Siempre a través de la participación en la creación de un proyecto artístico, adaptamos nuestra metodología al colectivo al que nos dirigimos y trabajamos para reforzar la identidad de los participantes, a la vez que fomentamos el encuentro y la conexión entre ellos. Utilizamos la fotografía para cuestionar categorías estigmatizadoras y promover la cohesión del tejido social.

Cadaunería

Cada uno con su cadaunería significa que cada uno con lo suyo, cada loco con su tema. (Fernando, participante del taller)

Cadaunería es la tercera edición del taller Punt de Vista realizado con personas que sufren diversidad intelectual derivada de enfermedades mentales y que residen en la Llar Sant Martí - Fundació Ciutat i Valors de Barcelona. Los diez componentes del taller han participado en 16 sesiones repartidas en cuatro meses, de septiembre a diciembre de 2012, en las que han ejercitado su capacidad de escucha y mirada. Con una cámara analógica en la mano, han ido plasmando muy lentamente su mundo propio expresando una parte de su intimidad.

Los dos talleres de fotografía realizados previamente con este mismo colectivo tuvieron lugar en 2009 y 2010, de la mano de la fotógrafa Patricia Esteve, y finalizaron con la exposición *Con voz propia* en el Convent de Sant Agustí. Si estos primeros talleres se dedicaron a hacer una inmersión en el mundo de la fotografía a nivel teórico, práctico, analítico y expresivo, en esta tercera edición se ha profundizado más en la intencionalidad de la mirada y la creación de un proyecto personal, centrándose en el mundo íntimo de cada participante a través de una participación activa, lúdica, creativa e integradora.

El proyecto ha intentado dar las herramientas necesarias para que cada participante reconociera su propia mirada a través de sus fotografías y realizara así un proyecto fotográfico, compartiéndolo y relacionándolo con los proyectos del resto del grupo. En todo momento se ha responsabilizado a cada participante de su propio proceso creativo, completándose la experiencia con una exposición final y una pieza audiovisual.

Hemos trabajado expresamente para generar un clima de confianza y proximidad donde los participantes se sintieran motivados para explicar a través de las imágenes todo aquello que quisieran expresar. Una vez creado este clima, cada uno se ha podido expresar desde esa libertad acompañada, reforzando de esta manera su autoestima y haciendo del proceso de creación una experiencia saludable. Durante las sesiones hemos combinado tres elementos clave: el uso de la fotografía como herramienta de creación, un acompañamiento basado en la confianza y la elaboración de propuestas que estimularan la participación. Esta fórmula ha sido crucial para que los participantes aflojaran sus resistencias iniciales y, poco a poco, fueran creando sus narrativas personales.

Gracias también a haber puesto la atención en la realidad interna de cada uno, acompañada de un gran sentido del humor, los participantes han hecho uso

de las metáforas visuales que permite el lenguaje artístico, para acceder a sus mundos particulares.

La palabra clave que ha articulado el proyecto ha sido el diálogo, planteado tanto a nivel interno (con uno mismo), como externo (con el otro y el colectivo). A través de las actividades propuestas durante el taller, se ha tejido un recorrido de sentimientos, pensamientos y experiencias traducidas en imágenes. Se han trabajado cuatro niveles de aproximación y contacto entre el individuo y su entorno social: el nivel individual, el diálogo entre parejas, el consenso grupal y la inserción del trabajo realizado en otro espacio de socialización.

Durante las sesiones se han generado dos dinámicas de trabajo, las sesiones en el aula y fuera de ella: Las sesiones en el aula han mantenido siempre una misma estructura basada en la revisión de las imágenes disparadas durante la semana, un ejercicio práctico o un visionado de algún fotógrafo afín a los temas tratados, y una puesta en común a través del mural, haciendo hincapié en el lugar interno donde se ha encontrado cada uno en todo momento. La creación de la libreta de bitácora, donde se ha fusionado texto e imagen, ha ayudado a reafirmar el diálogo interno y la sensación de pertenencia de un material íntimo. El mural, en el que cada uno colgaba una foto por sesión, ha hecho de cohesionador grupal dando lugar a un espacio de respeto e interés mutuo. Por otro lado, las sesiones fuera del aula han complementado el trabajo personal con visitas a exposiciones, paseos por el barrio o derivas fotográficas en lugares no habituales, siempre para estimular e inspirar a los participantes.

El proyecto ha requerido un reajuste constante de la programación inicial ya que, en un principio, se incluían propuestas concretas basadas en la identidad a través del trabajo con el autorretrato, el álbum familiar, el entorno próximo, la intimidad, etc., pero el poco interés que los participantes han demostrado hacia la revisión de su pasado, y su petición específica de no mirar hacia lugares oscuros, han obligado a reformular los ejercicios y objetivos en pro de un trabajo hacia la alegría. En consecuencia, se les ha concedido una libertad absoluta en los temas a tratar.

El equipo de trabajo se ha formado por una fotógrafa, una antropóloga y una psicóloga aportando una visión complementaria donde se ha llegado a la toma de decisiones por consenso. Aunque nunca ha sido facilitado el diagnóstico de ninguno de los participantes por parte de los profesionales de la Llar Sant Martí, durante el taller se ha hecho un seguimiento cuidadoso de cada participante teniendo en cuenta sus habilidades y recursos específicos, testando en cada momento la respuesta de los participantes a las propuestas llevadas a cabo en el taller y reajustándolas cuando ha sido necesario.

La creación de una exposición final ha cerrado el taller y ha dado a los participantes el reconocimiento del trabajo hecho durante cuatro meses desde la mirada externa del público, aportando un sentimiento de pertenencia en la sociedad. Las imágenes presentadas dialogan con sus escritos y complementan la narrativa de cada uno. La edición de las imágenes ha sido un momento delicado en el que se ha intentado interferir lo mínimo en el contenido de la narración de cada historia, respetando y reforzando las decisiones tomadas por cada participante a lo largo de todo el proceso de aprendizaje. Los participantes han elegido las imágenes a exponer, integrando las devoluciones que les han hecho sus compañeros, las educadoras y también los fotógrafos que han visitado el taller. El equipo técnico de la fundación ha adaptado esta edición final al espacio expositivo del Centre Cívic Pati Llimona, aunque en todo momento cada creador ha tenido la última palabra sobre la formalización final de su exposición.

La experiencia expositiva se ha completado con el reconocimiento de su proceso a través de las miradas de los visitantes, personas ajenas a su contexto habitual, que han ejercido de testigos de una sociedad que valida e incluye su mirada, sus sentimientos y su opinión sobre el mundo que los habita y los rodea, a través de sus fotografías. Dos visitas guiadas a la exposición y la presentación del documental en la Filmoteca de Barcelona han permitido a los participantes explicar su historia en público, reforzando así la validación y el retorno en directo del impacto que generan sus imágenes.

En paralelo al taller se ha realizado una pieza audiovisual recogiendo la experiencia desde una mirada externa lo más neutra posible a través de una cámara observacional. El audiovisual refleja la evolución del taller, respetando la lentitud, la delicadeza y la sensibilidad que ha desprendido este proceso.

Conclusiones

El desconocimiento de la problemática y la realidad de este colectivo comporta una serie de prejuicios que afectan su día a día y que habría que reformular. Las personas que han participado en este proyecto están llenas de sensibilidad, humanidad y respeto hacia el otro. Necesitan espacios donde se escuchen sus voces y en los que puedan expresar sus realidades, muchas veces silenciadas.

A través de este proyecto corroboramos que la fotografía es una herramienta absolutamente eficaz en la creación de narrativas íntimas con personas que sufren todo tipo de problemáticas. Gracias a su poder de comunicación universal, la imagen es una aliada poderosa para contar todas las historias que quieran ser contadas.

A través de la fotografía, cada uno de los participantes ha desarrollado, a su manera, sus habilidades, a la vez que ha desplegado su abanico de resistencias con las que hemos tenido que lidiar. La maravilla ha sido ver como la firme creencia en el potencial del otro y el acompañamiento desde la presencia durante todo el proceso de aprendizaje, ha facilitado que personas que nunca habían cogido una cámara hayan podido hacer uso de ella como herramienta de creación artística, reconociendo a través de sus imágenes, su mirada única. Haber investido a los participantes de la autonomía necesaria para desenvolverse con la cámara ha supuesto un paso clave para su despliegue. La cámara ha sido una aliada a la que cogerse y detrás de la que protegerse, a la vez que una excusa para contactar con el mundo externo, que en la mayoría de situaciones ha dado una respuesta amable y acogedora. De alguna manera, el trabajo propuesto les ha permitido salir de ellos mismos para entrar en contacto con el otro, conocido o desconocido.

Hemos podido visitar su mundo interno en la medida que a través de su trabajo con las imágenes nos lo han podido mostrar y se lo han podido dejar ver a ellos mismos. Este contacto con su mundo interno ha sido un viaje sobrecogedor y penetrante que ha dejado huella en todos.

Este proyecto ha dado pie a una cuarta edición del taller en la que se está dando un paso más hacia el encuentro con el otro, la consolidación del vínculo y el trabajo con la empatía, que será presentado a finales de 2015.

Para más información:

Página web de la fundación: <http://photographicsocialvision.org>

Audiovisual de Francina Verdes y Jaime Quinto: <https://youtu.be/uvlfHP6F59k>

Índice de las imágenes proyectadas



Juan Manuel, *Autorretrato*



Gloria, *Una mirada íntima que me transporta a lo más bello de la vida. Serie Lo que me dicta el corazón*



Fina, *Entrando en la farmacia*
Serie *Ver la realidad sin inventarme nada*



Santiago, *Espejos*
Serie *Fotos formidables. Ufo de metal*



Juanma
Serie *Lo que me hubiera gustado ser en la vida*



Juanma
Serie *Lo que me hubiera gustado ser en la vida*



Fernando, *Fotografiar más un momento que una cosa*
Serie *El equilibrio que no tengo yo, lo he buscado en las fotos*



Fernando, *Fotografiar más un momento que una cosa*
Serie *El equilibrio que no tengo yo, lo he buscado en las fotos*



Enric, *Sin título*
Serie *Calma y tranquilidad*



Enric, *Tarde de luces y sombras*
Serie *Mi madre, yo y nuestra vida*



Fernando, *Fotografiar más un momento que una cosa*
Serie *El equilibrio que no tengo yo, lo he buscado en las fotos*



Fernando, *Fotografiar más un momento que una cosa*
Serie *El equilibrio que no tengo yo, lo he buscado en las fotos*



Esteban, *Animales callejeros 1*
Serie *Autenticidad*



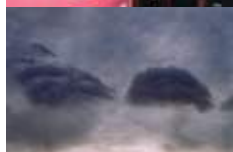
Esteban, *Animales callejeros 2*
Serie *Autenticidad*



Esteban, *Mundo oscuro*
Serie *Autenticidad*



Gloria, *Una mirada íntima que me transporta a lo más bello de la vida. Serie Lo que me dicta el corazón*



Juanma, *Mi tormenta*
Serie *El Juanma que fui*



Josefa, *Sin título*
Serie *Magia y misterio*



Josefa, *Sin título*
Serie *Magia y misterio*



Enric, *yo y mi mirada minuciosa*
Serie *Calma y tranquilidad*



Esteban, *Vida*
Serie *Autenticidad*

Todas las imágenes han sido realizadas en Barcelona, 2012
© los autores y la Fundación Photographic Social Vision

Las *Autobiografías* de Sophie Calle. Relaciones enigmáticas entre el texto y la imagen

Paula Juanpere

Universidad de Barcelona

Resumen

En esta comunicación nos proponemos analizar y reflexionar sobre cómo lleva a cabo la artista Sophie Calle la dimensión constructiva de lo autobiográfico a través de la relación entre el texto y la imagen en su serie *Autobiografías*, una obra compuesta de diferentes episodios narrados por la propia artista. Así, centrándonos en la construcción de este dispositivo artístico que se sitúa en la sutura de lo visual y lo textual, veremos cómo se construyen unas relaciones que, lejos de verificar el relato, contribuyen a construir una autobiografía equívoca e inverificable.

Palabras clave

Sophie Calle; autobiografía; texto e imagen; arte contemporáneo.

Abstract

This paper aims to analyze how the artist Sophie Calle builds an autobiographical dimension through the relationship between text and image in *Autobiographies*, a piece of work composed of different episodes narrated by the artist herself. Focusing on the construction of this artistic device, we'll see how the use of images and text, far from verify the story, contributes to build a misleading and unverifiable autobiography.

Keywords

Sophie Calle; autobiography; text and image; Contemporary Art.

Sophie Calle es una de las artistas visuales contemporáneas que pone en escena la problemática cuestión de la relación entre experiencia vivida y relato de la experiencia, convirtiendo en forma la propia fisura entre vida y representación. Calle construye lugares narrativos, por lo que su trabajo a menudo se ha llamado *novelas de pared* o *arte narrativo* y estos espacios despliegan una reflexión sobre la construcción de uno mismo, sobre la problemática cuestión de relatar lo vivido, entrelazando autobiografía y ficción, arte y vida e interrogando el estatuto del autor y de la obra. Lo hace poniendo en cuestión, además, la fiabilidad de la propia forma artística, problematizando el régimen de lo visual y de lo textual. En esta intervención, me propongo analizar y reflexionar sobre cómo lleva a cabo la artista la dimensión constructiva de lo autobiográfico específicamente a través de la relación entre el texto y la imagen en su serie llamada *Autobiografías*, una obra compuesta de diferentes episodios narrados por la propia artista y que recientemente fue expuesta en Barcelona, dentro del marco de la exposición retrospectiva en La Virreina. Centre de la Imatge, titulada *Sophie Calle. Modus Vivendi*¹.

¿Dónde se encuentra la obra?

Sus *Autobiografías*, o *Historias verdaderas* (1988-2003) –según se trate de una exposición o un libro²–, son una serie de obras compuestas generalmente por un montaje de imagen y texto –aunque han sido presentadas en diferentes formatos dependiendo del lugar de exhibición³–. En la sala de exposición nos encontramos normalmente ante imágenes de gran formato con un marco blanco al lado de un texto también enmarcado, cuadros todos ellos reposando sobre el suelo o colocados encima de un pequeño estante blanco, como fue el caso de la exposición de Barcelona. Allí, el espectador paseaba por una sala compuesta por ensamblajes de texto e imagen y podía sentirse, en su deambular, inmerso en un mundo particular, dejándose llevar por las historias que allí se contaban y convirtiéndose en un cómplice *voyeur* de su intimidad. Como el propio título indica, Calle inserta esta serie dentro de un marco, el del lugar del género autobiográfico, procurando al espectador unos usos determinados de recepción dentro de lo que conocemos como el *pacto autobiográfico*. En un

primer instante, podría parecer que los textos relatan episodios de su vida, una vida presentada de forma fragmentada, y que las imágenes colocadas a su lado ilustran estos pequeños capítulos biográficos. Sin embargo, la cosa es más complicada. Según el crítico de arte Manel Clot, en la obra de Calle “la imagen es, el texto describe deviniendo un complemento inseparable para una inmersión total en los mundos ficcionales desencadenados por la artista” (Clot, 1996: 25). No obstante, como la propia Calle afirma, en su obra “es el texto lo que más contaba y, sin embargo, la imagen fue el principio de todo” (Calle, 2010: 13).

La función de las fotografías no es la de mera ilustración que acompaña al texto, de la misma forma que tampoco aquello escrito explica la imagen. ¿Dónde emerge entonces la forma estética? y ¿dónde tiene lugar lo autobiográfico? O, como se pregunta Sauvageot, “¿dónde se encuentra la obra?” (Sauvageot, 2007: 64). Ante tal constructo transmedial emerge esta pregunta de forma legítima y necesaria. El hecho de establecer un diálogo entre ambos medios construye un artefacto nuevo, que consigue que ninguno de los dos soportes representacionales predomine. Uno quiere legitimar al otro y ambos están de igual forma categorizados: es a través del marco, la recuperación y uso de este soporte de la tradición pictórica –aquello que Natalie Heinrich llama los *marqueurs* del arte (Heinrich, 1998: 84)–, que se anula formalmente cualquier posible jerarquización mostrando como ambos forman parte en igual medida de la obra sin que ninguno de los dos prevalezga sobre el otro. Como instrumento teórico, podríamos proponer usar la noción de *imagetexto* de Mitchell, que comprende los dos medios en una sola forma, designando obras o conceptos compuestos, sintéticos, que combinan el texto y la imagen (Mitchell, 2009). Y en la simultaneidad de textos e imágenes la obra opera, afirma Mieke Bal a propósito de la obra del artista James Coleman, “por medio de discrepancias enigmáticas entre estos dos registros principales” (Bal, 2004: 19). La obra aparece justamente, si intentamos responder a la pregunta más arriba formulada, en el lugar de la sutura entre texto e imagen, y es allí, en este emplazamiento indeciso, precario, donde Sophie Calle pone en escena una supuesta autobiografía, como evoca el título de la obra. Veamos concretamente cómo operan, entonces, tales relaciones enigmáticas, en la obra de esta artista.

Las relaciones enigmáticas

Al incorporar el texto en el arte visual, se incorpora la dimensión literaria que inevitablemente pone en escena la temporalidad y la memoria. El relato de las *Autobiografías* de Calle es siempre en tiempo pasado, aunque pone de manifiesto la vitalidad de los recuerdos y la vigencia de las emociones de la experiencia.

¹ La exposición tuvo lugar entre el 3 de marzo de 2015 y el 7 de junio del mismo año y fue comisariada por Agustín Pérez Rubio.

² Todos sus episodios autobiográficos fueron publicados en formato libro bajo el título *Des histoires vraies* en 1994 y 2002 por Actes Sud.

³ La obra se compone del ensamblaje entre texto e imagen, pero en algunas ocasiones la artista ha presentado nuevos formatos con objetos en lugar de fotografías exhibidos en vitrinas, o conformando una habitación reconstruida. Por ejemplo, en 1996 se presenta como *La visite guidée* en el Museo de Rotterdam Boymans-van Beuningen, un itinerario integrado dentro de la exposición *Absent*, con música de Laurie Anderson: un itinerario a través de objetos pertenecientes a Sophie Calle, dispersados en el museo y comentados con los pequeños textos autobiográficos. Así pues, las *Autobiografías* se han convertido en instalación, aunque podría decirse que, por su formato de imagen y texto, siempre tienen una característica performativa del espacio, pudiéndose considerar un dispositivo cercano al de la instalación.

Algunos de los episodios contados se remontan a su infancia. Los textos son cortos y su estilo es cuidado, amado de una cierta lírica a pesar de que las frases sean concisas y a veces próximas a un informe de investigación. Una identidad rigurosa, o relación factual, se mantiene entre el autor y el narrador⁴. Escrito desde la primera persona del singular y usando el nombre propio de la artista se constituye un pacto autobiográfico con el paseante de la exposición. Hay, pues, la constatación de un sujeto⁵.

La fotografía, por su parte, se presenta como un testigo de la realidad. Y aunque sabemos que la manipulación fotográfica existe desde el nacimiento del propio medio y el arte ha puesto en duda a menudo justamente esta fiabilidad de la representación fotográfica, este soporte lleva consigo inevitablemente la presunción de algo que atestigua. Encontramos en ella la presencia de una cierta aura de realidad que tiene que ver con la propia enunciación –aunque puede que engañosa– de una certeza. La propia incidencia en la técnica del medio fotográfico hace que no pueda escapar de lo que Roland Barthes llama la catástrofe, o la presencia del tiempo, ya que el objeto representado ha debido de estar allí ante la cámara (Barthes, 1980). Por lo tanto, el texto no está solo, sino que va acompañado de una imagen que, en un principio, podría parecer que es usada como un documento de la veracidad del discurso –dado que el discurso puede ser fácilmente ficcionalizado. Si el texto es memoria, la fotografía es huella. Ambos se presentan, *a priori*, como garantes de la experiencia: quieren atestiguar una fuerte atadura a la realidad.

Surge, no obstante, un gesto irónico en lo redundante de esta doble afirmación. Sucede que, si la fotografía quiere añadir existencia y presencia, en tanto imágenes que se presentan como testigos verídicos, históricos y de base documental, o como indicio sensible que aporta, en cierta manera, el rótulo *basado en hechos reales*, tal epígrafe, de alguna forma, positiviza y ficcionaliza a la vez. Calle usa ese medio como una representación ambigua que sabe que en un

primer momento puede resolver dudas para acto seguido volver a ponerlas sobre la mesa. Como escribe Teresa Blanch, paradójicamente se consigue que la objetividad enfatice la idea de inexactitud (Blanch, 1994: 9). Maison Rouge, por su parte, afirma que en su obra “todo depende del efecto de realismo de situaciones que, no obstante, parecen inventadas” (Maison Rouge, 2004: 76). Es allí mismo donde se abre el terreno de la especulación y de lo enigmático. De ahí que sus montajes bordeen, como lo llama Teresa Blanch, “lo novelesco” (Blanch, 1994: 8), o lo que es lo mismo, pero en palabras del escritor Hervé Guibert, “una postura novelesca” (Guibert, 1996). Las fotografías forman parte de la estrategia general de crear un entramado sugestivo que quiere despertar la curiosidad del espectador invitándolo a saber más haciendo declaraciones de verosimilitud, pero que, sin embargo, contribuyen a construir una autobiografía equívoca, inverificable, construyendo unas discrepancias enigmáticas⁶.

Una estética de la ausencia

En la serie de diez relatos *El marido*⁷, compuesta por nueve episodios de una relación amorosa –basada en su relación con Greg Shepard– y que forma parte de las *Autobiografías*, las imágenes son, en algunos casos, fotografías hechas durante el viaje –en cierta forma guionizado– que la pareja hizo por Estados Unidos, pero la mayoría son recreaciones, escenificaciones. De ahí que podemos afirmar que la fotografía es una puesta en escena cuidada y pensada por la artista –en lugar de ser una imagen espontánea– que representa algún deseo nunca cumplido. En *El falso matrimonio* (1989-1992), por ejemplo, la artista reunió a amigos y familiares para recrear una boda y plasmarlo en una imagen fotográfica. La imagen que presenta es la típica fotografía de grupo, un cliché banal que podemos encontrar en todos los álbumes familiares, recuerdos homogéneos presentes en la mayoría de las casas. En ella vemos un grupo en las escalinatas de una iglesia, con la artista en el centro vestida de novia; a su lado, el novio, Greg Shepard, y la pareja se encuentra rodeada de amigos y familiares en una actitud divertida, de celebración. El texto de la obra dice:

Nuestra unión improvisada, al borde de la carretera que atraviesa Las Vegas, no me había permitido realizar el sueño inconfesado que comparto con tantas mujeres: llevar un día un traje de novia. En consecuencia, decidí invitar a familia y amigos, el sábado 20 de junio de 1992, para una fotografía de boda en los peldaños de una iglesia de barrio en Malakoff. Al retrato

⁴ En este sentido, y añadiendo la cuestión de la sobreexposición del discurso ficcional con la identificación del autor, también se ha hablado de un marco autoficcional, el género propuesto por Serge Doubrovsky en 1977. Sobre esta cuestión en relación a la obra de Sophie Calle se puede ver el artículo de Cécile Camart “Sophie Calle, alias Sophie Calle. Le ‘je’ d’un Narcisse éclaté” (Camart, 2002: 30-35). La hipótesis de una autoficción en la obra de Calle es desmentida por Alfred Pacquement: [la autoficción es un] genre nouveau où le nom de l’auteur est le même du narrateur, qui produit un récit de fiction homodiegetique appelé autofiction: “Moi, auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros, mais qui ne m’est jamais arrivé”. Sophie Calle ne prétend pas renoncer à la véracité de ses récits et revendique bien qu’il s’agit d’elle, l’auteur-narrateur-personnage Sophie Calle, ce qui, selon Philippe Lejeune, signe plutôt le genre de l’autobiographie” (Pacquement, 2003: 15).

⁵ En general, en sus demás obras Calle habla de los demás. Sin embargo, ella es siempre el agente activo y, en definitiva, la protagonista del relato: “J’observai par le détail des vies qui me restaient étrangères” (*L’Hôtel*, 1981); “J’ai demandé à des gens de m’accorder quelques heures de leur sommeil. De venir dormir dans mon lit” (*Les Dormeurs*, 1979); “J’ai me suis rendue chez elle. J’ai photographié son appartement dévasté par le feu. J’ai ramassé ses négatifs calcinés”. (*Une jeune femme disparaît*, 2003); “J’ai reçu une lettre de Californie” (*Voyage en Californie*, 2003).

⁶ Sobre los mecanismos a través de los cuales Sophie Calle incorpora en sus obras un elemento de intriga narrativa, puede verse el artículo *Sophie Calle: de la puesta en escena a la mise en intrigue en las artes visuales* (Juanpere, 2014).

⁷ Está editada a *Des histoires vraies+dix* (Calle, 2002) y está compuesta por *La Rencontre*, *L’Hotage*, *La Dispute*, *L’Amnésie*, *L’Érection*, *La Rivale*, *Le Faux mariage*, *La Rupture* y *Le Divorce*.

siguió una falsa ceremonia civil, oficiada por un verdadero alcalde, y un banquete. El arroz, las peladillas, el velo blanco... no faltaba ninguno de los ingredientes. Coronaba con un falso matrimonio la historia más verdadera de mi vida (Calle, 2003: 180).

Lo que se pone en escena es, por lo tanto, una ausencia. Lo que se presenta como vivido, como experiencia biográfica, es el deseo nunca cumplido hasta entonces de llevar un día un traje de novia que la voz narrativa siempre había soñado y que resulta “la historia más verdadera de mi vida”. La fotografía quiere referenciar una privación, atestigua un deseo que quedó sin cumplir. Ante la obra surgen preguntas de la misma índole que aquellas de Roland Barthes ante la fotografía de un colegial llamado Ernest, de 1931: “es posible que Ernest, el joven colegial fotografiado en 1931 por Kertész, siga vivo hoy en día (pero ¿dónde?, ¿cómo? ¡Qué novela!)” (Barthes, 1980: 131). Ante la obra de Sophie Calle el espectador puede preguntarse –iniciado en el juego metafictional– sobre la posibilidad real de que la artista haya o no realizado de verdad tal acontecimiento para redimir su deseo incumplido (¿realmente hubo un banquete después de la fotografía?, nos podemos preguntar). Al leer el texto regresamos a la fotografía con nuevas preguntas, y al mirar la fotografía nos cuestionamos de nuevo el texto. Es en el ir y venir de la mirada y el pensamiento donde surge la posibilidad de la incertidumbre, la imaginación y también el instante narrativo. El relato es equívoco, no hay nada concluyente, solo los indicios de una ausencia que emerge como forma predominante de la obra. Todo se conjura en el intento de representar lo que no tuvo lugar en una vida, o aquello que tuvo lugar como deseo ferviente y secreto. Una obra que se sitúa en el terreno de la experiencia, como dice Clot, “tanto la real como la ficticia, tanto la directa como la diferida, tanto la pretérita como la esperada y tanto la soñada como la deseada” (Clot, 1997: 23). Se trata de un dispositivo que provoca la generación inevitable de preguntas por parte del espectador, quien en lugar de recibir un relato creíble, merecedor de confianza y fiabilidad, estable y verificable, se encuentra frente a una autobiografía que presenta ausencias más que afirmaciones.

En Sophie Calle se dice en el relato y se desconcierta en la imagen. Y de uno volvemos al otro, irresolublemente, como una bisagra en permanente movimiento, en lo que Nora Catelli acierta a llamar una estructura dilatoria (Catelli, 2009) que nunca se resuelve. Sus obras evocan una frustración con lo vivido –que se redime justamente a través de la acción artística– y con ella una reticencia a formalizar la experiencia. Para Sophie Calle la juntura de dos soportes representacionales se convierte en el lugar idóneo para la indefinida, incierta e inacabada forma autobiográfica.

Referencias bibliográficas

- BAL, M. (2004). “El esencialismo visual y el objeto”. *Estudios Visuales*. CENDEAC, diciembre.
- BARTHES, R. (1980). *La Chambre claire: note sur la photographie*. París: Éditions de l'Étoile, Gallimard.
- BLANCH, T. (1994). “Destellos biográficos a la luz del laboratorio”. *Sophie Calle*, Vitoria-Gasteiz: Sala Amarika.
- CALLE, S. (2002). *Des histoires vraies: +dix*. Galerie Sollertis, Arles: Actes Sud.
- (2003). *Sophie Calle: M'as-tu vue*. París: Centre Pompidou.
- (2010). *True Stories*. Hasselblad Award Hasselblad Foundation; Göttingen: Steidl.
- CAMART, C. (2002). “Sophie Calle, alias Sophie Calle. Le « je » d'un Narcisse éclaté”. *Art press*, Hors Série n.º 5 (Fictions d'artistes. Autobiographies, récits, supercherries), avril: 30-35.
- CATELLI, N. (2009). “La mortificación del yo como estética. Relatos autobiográficos en las artes contemporáneas”. *Exitbook: revista de libros de arte y cultura visual*, n.º 11: 70-77.
- CLOT, M. (1996). “Figuras de la identidad”. *Sophie Calle: Relatos*, Barcelona: Fundación «La Caixa».
- GUIBERT, H. (1996). “Prefacio”. *Sophie Calle: Relatos*. Barcelona: Fundación «La Caixa».
- HEINICH, N. (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*. París: Les Editions de Minuit.
- JUANPERE, P. (2014). “Sophie Calle: De la puesta en escena a la mise en intrigue en las artes visuales”. En Mirizio, A. (ed.). *Fuera del cuadro: cine, palabra e imagen en las artes modernas*. Madrid: Pígmalión.
- MAISON ROUGE, I. de (2004). *Mythologies personnelles*. París: Scala.
- MITCHELL, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- PACQUEMENT, A. (2003). “Preface”. En: Macel, C. (ed.). *Sophie Calle: M'as Tu Vue?* London: Prestel: 14-22.
- SAUVAGEOT, A. (2007). *Sophie Calle, l'art caméléon*. París: Presses Universitaires de France.

Je suis une pipe.

Autobiografía: cuerpo, imagen y memoria

Tatiana Clavel Gimeno

Conservatorio Superior de Danza de Valencia

Raúl León Mendoza

Universidad Politécnica de Valencia

Resumen

Desde nuestra experiencia en el campo de las artes escénicas y visuales hemos generado un dispositivo teórico-práctico que a través de la autobiografía y a partir del *Atlas Mnemosyne* de Warburg y el concepto de imagen dialéctica de Benjamin, recomponga la relación entre el cuerpo y la imagen.

Palabras clave

Autobiografía; memoria; artes escénicas; artes visuales; danza.

Abstract

Based on our experience in the field of performing and visual arts, we have created a theoretical-practical dance piece that recreates the relationship between body and image by taking into account the *Atlas Mnemosyne* by Warburg and the concept of dialectical image by Benjamin, and also an autobiographic style.

Keywords

Autobiography; memory; performing arts; visual arts; dance.

Ahora bien, ¿quién me puede decir seriamente que ese conjunto de trazos entrecruzados, encima del texto, es una pipa? ¿O acaso hay que decir: Dios mío, qué estúpido y simple es todo esto; ese enunciado es perfectamente verdadero, puesto que es evidente que el dibujo que representa una pipa no es una pipa? [...] Por más que sea el poso, en una hoja o en un cuadro, de un poco de mina de plomo o de un fino polvo de tiza, nos “reenvía” como una flecha o un dedo índice apuntando a determinada pipa que estaría más lejos, o en otro lugar; es una pipa¹.

A partir del texto con el que Foucault elucubra sobre el cuadro de Magritte *Ceci n'est pas une pipe* hemos elaborado una serie de *desplazamientos* basados en las sustituciones terminológicas dentro del texto. Así, creemos que, cuando vemos una fotografía en la que aparecemos, la operación de identificar el referente con lo referido multiplica su potencia, rompiendo todas las evidencias en contra de la ilusión de la representación de algo tan móvil (en el tiempo, en el espacio, celularmente, identitariamente) como el cuerpo.

Entonces, después de mirar una fotografía donde aparezco y reflexionar sobre la representación, yo digo: ‘Este no soy yo’. Pero ¿quién me puede decir seriamente que ese conjunto de píxeles dispuestos en una matriz, soy yo? ¿O acaso hay que decir: Dios mío, qué estúpido y simple es todo esto; ese enunciado es perfectamente verdadero, puesto que es evidente que una fotografía que representa mi cuerpo no es mi cuerpo? Por más que sea un impulso eléctrico, en una pantalla, de un poco de código binario, nos “reenvía” como una flecha o un dedo índice apuntando hacia mí que estoy aquí ahora, o en otra foto; soy yo.

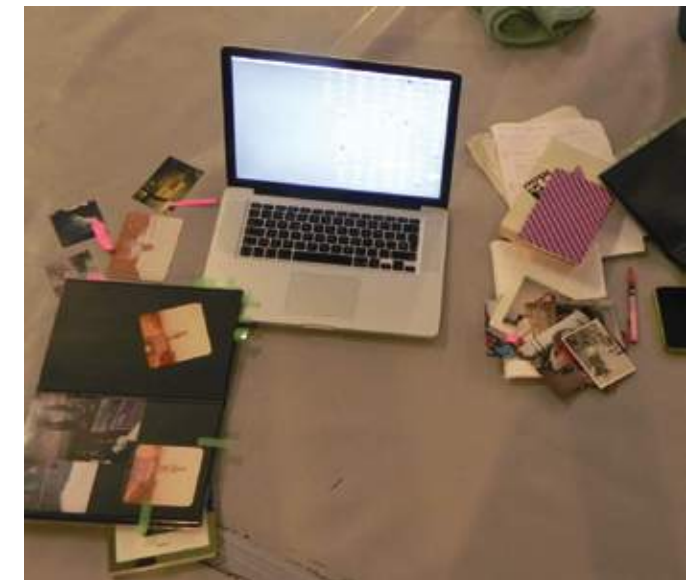
La relación entre el texto y la imagen no nos viene dada en el soporte físico de la imagen, como es el caso del cuadro de Magritte. En nuestro caso esta relación la autoproducimos mentalmente. “Ese pequeño espacio blanco”² al que se refiere Foucault, que separa el texto y la representación, la afirmación ‘soy yo’ y la imagen en la que nos vemos representados, se genera en el interior de nuestro *cuerpo*. Nuestra predisposición cultural fabrica una maraña neuronal donde la imagen inteligible de mi representación y la afirmación ‘soy yo’ estará seguramente a unos pocos centímetros fisiológicamente dentro de mi cabeza. Lo que cuenta es que nuestra intersubjetividad ante el mismo impulso que produce la observación de un cuerpo (que interpretamos como el nuestro) el pie de foto con la afirmación ‘soy yo’ se sitúa más próximo neuronalmente que el ‘no soy yo’. Nos cuesta más interponer entre el estímulo y la respuesta toda una capa

crítica sobre la representación. Donde mejor funciona esta relación automática es actuando sobre nosotros mismos, en el acto de re-conocerse. Aunque intentemos analizar críticamente esta relación, almacenamos en diferentes soportes nuestro cuerpo imagen, conservamos álbumes en papel de cuando la fotografía era analógica y construimos en las redes sociales un relato de nosotros mismos basado casi enteramente en imágenes.

Sin embargo, la construcción de la identidad tal y como la entendemos en Occidente (unitaria en cuanto a cuerpo y lineal en el tiempo) entra en crisis con imágenes en las que no somos capaces de poner como *pie de foto* ‘este soy yo’ o ‘este no soy yo’. Existen algunos lugares donde la superficie de la representación se *craquela* y entra en crisis. Pensamos en álbum familiar como una forma crítica de construcción de la identidad puesto que allí se dan ciertas confusiones. No cabe una aseveración rotunda sobre la identidad, sino más bien un juego de diferencias y similitudes entre lo que discernimos como nosotros, lo que identificamos como nuestro y lo que compartimos con los demás con los que estamos emparentados... por eso nos gusta tanto.

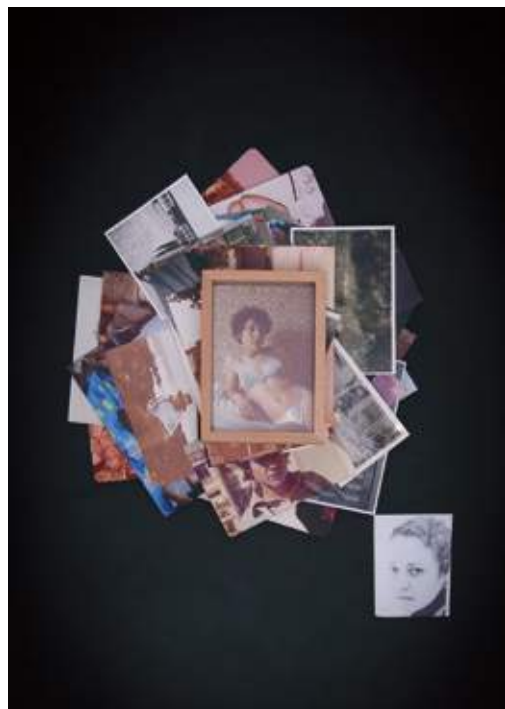
Es con este interés con el que hemos llegado a las imágenes del álbum familiar, pero en este caso no para afianzar una identidad unitaria, sino con la intención de generar una maquinaria escénica que produzca *otra memoria*, construida en base a las relaciones que establecen las imágenes de esos cuerpos con el cuerpo en escena.

Proceso de trabajo en el estudio



¹ FOUCAULT, 1981: 31-32.

² *Ibid.*, p. 41.



Procesos de trabajo.
Especulaciones sobre
el álbum familiar

La construcción de una narración a partir de imágenes de archivo, en nuestro caso archivo familiar, nos remite al trabajo planteado por Aby Warburg. Encontramos que podemos aplicar la metodología de trabajo de Warburg en torno a las imágenes en nuestro álbum familiar. Aquello que para él sobrevive, es estudiado a través de su repetición, su diferencia, similitud y esto siempre está implícito en cualquier archivo gráfico familiar.

Esta *otra memoria* que buscamos, como señala Didi-Huberman, “se reconoce por sus síntomas y supervivencias” (Huberman, 2008: 18). Nuestra intención es acometer una construcción narrativa basada en representaciones del cuerpo, desde lo particular de nuestra constelación de *cuerpos familiares*. Recuperar nuestra historia desde lo excluido, desde un lugar diferente al que se escribe la historia en el consenso positivista.

Esta investigación práctica se basa en extraer de las imágenes de nuestro álbum familiar nuestros “síntomas” (Huberman, 2007). Entendemos *síntoma* no como concepto clínico sino como un proceso crítico. Síntoma como aquello que para Didi-Huberman aparece en las imágenes de forma fugaz y desvela el *phatos*.



Proceso de trabajo en el teatro. Sustracciones de la
imagen, adiciones del cuerpo

Queremos recuperar una memoria que muestre los cuerpos supervivientes, así como Didi-Huberman habla de la “función memorativa” de las imágenes en Warburg. Nosotros pretendemos buscar esta función memorativa a través del cuerpo.

¿La “función memorativa” de las imágenes? Esa es la cuestión a la que desde el principio, respondía el concepto warburgiano de supervivencia. Es el modo en que las imágenes sobreviven y retornan en un mismo movimiento, que es el movimiento –el tiempo dialéctico– del síntoma.

Nuestro objetivo es hacer una transposición del concepto de *supervivencia en la imagen* a la *supervivencia del cuerpo* que nos ayude a construir un sistema coreográfico que hable de nuestra historia, de nuestra memoria.

Warburg evolucionó los modelos de análisis de la historia incluyendo el interés por las polaridades y la psicología de la expresión humana. Su metodología de trabajo propone una lectura alternativa a la linealidad cronológica trazada por las disciplinas historicistas, creando un sistema de análisis complejo y anacrónico.

Con su *Atlas Mnemosyne*, Warburg crea una *máquina* de análisis de las cosas que no se basa en la correspondencia de una cosa con otra en función del concepto de tiempo lineal (causa-efecto). Está basada en una re-lectura conceptual de las imágenes. El *Atlas Mnemosyne*, según Oliveras, es para Warburg “una máquina para pensar las imágenes, un artefacto diseñado para hacer saltar correspondencias, para evocar analogías. Este es el mensaje de Warburg inscrito en el reverso del *Atlas Mnemosyne*”³.

Esta forma de re-lectura continua de la imagen nos enlaza con el concepto de imagen dialéctica de Benjamin. Para Luelmo, interpretando a Benjamin, “no existe un cierre de la historia”⁴, aquel que enfrenta una imagen debe “ser consciente de la existencia de datos insospechados, de intersticios en los cuales sigue vibrando una verdad pretérita, y es obligación del historiador saber extraer de las imágenes calladas ese núcleo aún intacto”⁵. Se nos plantea de esta forma el concepto de imagen dialéctica como aquella imagen que transita desde el pasado al presente para dialogar con la narración o con el sujeto.

Es a través de las imágenes, como nos proponemos construir nuestra propia historia. Si bien somos conscientes de que hemos realizado un nuevo despla-

Especulaciones sobre la genealogía de la danza en los cuerpos del álbum familiar



zamiento conceptual puesto que el propósito de Benjamin en su relación dialógica con la imagen pasada tenía un fuerte trasfondo de sentido político y por lo tanto refiere a una forma de interpretar el mundo inscrita en la modernidad. Benjamin pretendía con esto alcanzar a través del dispositivo de la imagen dialéctica otras lecturas de la historia que consiguieran una emancipación de clase. Comprendido el fracaso de la modernidad, realizamos una transposición del concepto de imagen dialéctica aplicándola a la autobiografía. Con esta operación pretendemos salir del historiador, romper con la linealidad histórica positivista para dar paso a lo fragmentario, a lo subjetivo y anacrónico desde la imagen dialéctica, en esta ocasión centrada en el microrrelato.

Partiendo de estos referentes hemos *forjado* nuestra propia máquina. Desde esta perspectiva es desde la que hemos re-abierto un proceso de diálogo entre la danza y la imagen. Estableciendo una comunicación entre la intérprete y la imagen de sus cuerpos familiares. Allí donde Benjamin propone una nueva lectura y una nueva escritura sobre la imagen, nosotros proponemos la *re-interpretación* a través del cuerpo. Allí donde Warburg propone una superficie, un *campo de batalla* espacial donde son las propias imágenes de los cuerpos las que rescatan unas a otras y se empujan dentro del influjo de este relámpago esférico, nosotros proponemos una yuxtaposición de cuerpos representados que desemboquen en otro cuerpo, que hemos llamado *cuerpo crítico*.

Hemos alterado los términos de estas dos máquinas (Warbourg, Benjamin), hemos trucado sus motores componiendo una sola máquina escénica. Aquella superficie de tela negra sobre la que Warburg extiende las imágenes antes de imponerles una posición cartesiana en función de sus interrelaciones e intrarelaciones, se ha vuelto espacio escénico y por lo tanto ha ganado, no solo

³ OLIVERAS, J. V. (3 de diciembre de 2010). “Atlas Mnemosyne”. *El Cultural*.

⁴ DE LUELMO JAREÑO, J. M. (2007): “La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de la imagen dialéctica”. *Escritura e imagen*. 3. 163-176

⁵ *Ibid.*



Proceso de trabajo en el teatro. Sustracciones de la imagen, re-ediciones del cuerpo

espacio sino también tiempo. Aquel papel que Benjamin depositaba en el historiador como encargado de “leer lo que nunca ha sido escrito” (Benjamin, 1967: 46) se ha vuelto una capacidad de la intérprete en escena.

Nuestra energía viene inscrita en nuestro patrimonio de imágenes que nos representan, en las pipas que somos y con las que decidimos dialogar. Nuestra fuente de energía está depositada en el álbum familiar. Cuando nos enfrentamos a las fotografías de nuestro álbum les damos un nuevo sentido a las imágenes, las conocemos, y reconocemos las historias que hay tras ellas, pero las experiencias acumuladas por nosotros desde que *ocurrieron* hasta el *tiempo-ahora* nos hacen actualizarlas, adivinar nuevas cosas en ellas, llenarlas de una *nueva vida*. Nuestro devenir cambia nuestra forma de entender el mundo y con ello las imágenes y su significado. Dos puntos móviles que dialogan en el espacio escénico.

En nuestro *Atlas*⁶ creemos haber encontrado la salida para un cuerpo, el nuestro, que normalmente es considerado una herramienta, en tanto que productora de bienes y servicios (lugar en el que incluimos también a la creación coreográfica de nuevos movimientos). Nos sumergimos en los *viejos movimientos* y *ocupamos lo ya ocurrido*. ¿Cómo podría funcionar ahora nuestro cuerpo al servicio de nuestra historia, de nuestra biografía, al servicio de nosotros mismos?

⁶ CLAVEL, Tatiana, y LEÓN, Raúl. (2015): “Atlas”, <<https://vimeo.com/153391813>>; [consulta: 20, diciembre, 2015].



Proceso de trabajo en el teatro. Re-ediciones de la imagen, re-ediciones del cuerpo



Proceso de trabajo en el teatro. Re-presentaciones de la imagen, re-ediciones del cuerpo

Referencias bibliográficas

BENJAMIN, W. (1967). *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: Sur.

CLAVEL, T., y LEÓN, R. (2015). "Atlas", <<https://vimeo.com/153391813>>; [consulta: 20 de diciembre de 2015].

DIDI-HUBERMAN, G. (2007). "Un conocimiento por el montaje". *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, época IV, n.º 5. Madrid: Círculo de Bellas Artes. <<http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=141>> [consulta: 27 de septiembre de 2015].

— (2009). *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.

FOUCAULT, M. (1981). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama.

LUELMO JAREÑO, J. M. de (2007). "La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de la imagen dialéctica". *Escritura e imagen*. 3.

OLIVERAS, J. V. (3 de diciembre de 2010). "Atlas Mnemosyne". *El Cultural*.

Apuntes sobre el diario visual en Internet. Artistas destacados

Lara Abeledo Carrillo

Universidad de Vigo

Resumen

La fotografía en el ámbito doméstico ha contribuido a conservar la memoria familiar con el álbum como contenedor de estos recuerdos, conservados en el espectro privado, siendo susceptibles de mostrarlos de forma pública. En la actualidad, Internet supone un canal de difusión de la fotografía familiar que en muchos casos ha sustituido al álbum físico. Las redes sociales se han convertido en álbumes virtuales en los que los usuarios comparten sus experiencias domésticas con un público muy amplio.

Este nuevo escenario virtual es el medio idóneo para que artistas que utilizan su propia cotidianidad como material artístico puedan mostrar su obra a través de diarios visuales. Diarios fotográficos que parten de lo doméstico, al igual que la obra de artistas surgidos fundamentalmente a partir de los años 80, como Nan Goldin o Richard Billingham. Artistas que mostraron sus autobiografías desde la idea de lo banal, lo corriente y las propias vivencias domésticas. Siguiendo esa estela de lo cotidiano, artistas jóvenes muestran un tipo de fotografía que nace con las mismas premisas, pero que se muestra en forma de diarios a través de las redes sociales, lo que hace que la cantidad de espectadores potenciales se multiplique.

Estos diarios fotográficos muestran la realidad del artista en su día a día, mostrando una narración deliberadamente escogida de su propia cotidianidad. Diarios que son, generalmente, una faceta paralela a otros trabajos artísticos o profesionales y que sirven como eje vertebrador de la trayectoria del artista. También forman parte de la experimentación para proyectos más elaborados, cuando esta experimentación no se convierte en una obra en sí misma.

Diarios que sustituyen al álbum familiar en papel y que están ausentes de reglas, en los que los artistas combinan tecnologías digitales con analógicas, fotografía espontánea e imágenes más trabajadas, lo que da lugar a espacios autobiográficos con un aura de

verosimilitud que provoca un creciente interés. En algunos casos, podemos ver como ese interés se traduce en el salto al mundo profesional y creativo.

Teniendo en cuenta el vasto mundo virtual, se realiza una pequeña selección de artistas que trabajan bajo estas premisas y que tienen más o menos relevancia en el entorno artístico, pero que en todo caso tienen una alta actividad en las redes y sus diarios son seguidos por numerosos usuarios.

Palabras clave

Fotografía; álbum familiar; diario visual; arte.

Abstract

Photography at domestic sphere has contributed to preserve family memories with the album as a container for these memories, that are preserved in the private spectrum, still susceptible to show publicly. Today, Internet is a channel for the transmission of family photographs that in many cases has replaced the physical album. Social networks have become virtual albums in which users share their domestic experiences with a wide audience.

This new virtual scenario is the ideal medium for artists who use their own daily life as an artistic material to showcase their work through visual diaries. Photo diaries that are based on the domestic, as well as the work of artists emerged mainly from the 80s, like Nan Goldin and Richard Billingham. Artists showing their autobiographies from the idea of the banal, the ordinary and the own domestic experiences. Following the trail of the everyday, young artists show a type of photography that is born with the same premise, but as shown daily through social networks, which makes the number of potential viewers to multiply.

These photo diaries show the reality of the artist in his day, showing a deliberately chosen their own daily narration. Newspapers that are generally parallel to a side other artistic or professional work and serve as the backbone of the artist's career. Also part of the experimentation to more elaborate projects, when this experiment does not become a work in itself.

Daily replacing the family album on paper and which are absent of rules, in which artists combine digital technology with analog, spontaneous photography and more elaborate images, leading to autobiographical spaces with an aura of credibility that causes a growing interest. In some cases, we can see how this interest is reflected in the jump to the professional and creative world.

Given the vast virtual world, it makes a small selection of artists who work on this basis and have more or less relevance in the artistic environment, but in any case have a high activity in the networks and newspapers are followed by many users.

Keywords

Photography; family album; visual diary; art.

Introducción

La evolución del álbum familiar hasta nuestros días refleja los cambios en los comportamientos sociales vinculados a la vorágine tecnológica de los siglos xx y xxi. Por tanto, la misma concepción actual de álbum de familia es muy diferente a la de los inicios de este.

La fotografía digital y los nuevos medios definen un entorno en el que la fotografía doméstica se muestra de forma masiva e inmediata ante un número muy elevado de usuarios y espectadores potenciales. Este escenario es aprovechado por una serie de artistas que, adoptando maneras de la fotografía doméstica, utilizan su cotidianidad como objeto artístico y generan diarios visuales en los que lo doméstico, sus vivencias y el mundo que les rodea, se convierte en proyecto artístico.

Artistas que siguen la estela de grandes referentes como Nan Goldin o Richard Billingham, entre otros, que trabajan la cotidianidad partiendo de medios similares pero con motivos, resultados y finalidades diferentes.

Álbum de familia, cotidianidad y arte

El álbum familiar desde sus inicios, con el impulso de Kodak y el desarrollo social de la época, ha funcionado como un contenedor de memoria para las familias, además de conformar un retrato exhaustivo de las sociedades (fundamentalmente occidentales) y sus costumbres, con un valor documental evidente. V. David Almazán Tomás analiza en “La fotografía y la diversidad cultural: el álbum de la familia humana” la importancia de la fotografía para los estudios antropológicos y para conocer los ritos y ceremonias sociales, así como su evolución hasta la cultura digital.

Aunque la evolución de la fotografía doméstica y del álbum familiar es algo constante hasta llegar a la actualidad, no es hasta la llegada de la fotografía digital, Internet y las redes sociales, que se produce un verdadero cambio en el concepto de álbum familiar y de fotografía doméstica, tanto por su paso de lo físico a lo virtual, como en los usos, el emisor y los receptores potenciales de la narración implícita del álbum.

Edgar Gómez realiza un interesante recorrido sobre estas nuevas prácticas en el ámbito de la red y de su evolución desde los comienzos de la cultura Kodak en su ensayo *De la cultura Kodak a la imagen en red. Una etnografía sobre fotografía digital*. Aunque algunas de las aplicaciones a las que hace referencia

ya no son tan relevantes en la red, el análisis que realiza sobre la evolución de los usos de la fotografía continúa vigente. En una misma línea, Jordi V. Pou nos habla en “Álbum de familia 2.0: socialización de la memoria fotográfica. La era smartphone/iphone” sobre la sustitución del papel por la pantalla y de cómo la simplificación progresiva de los dispositivos digitales ha contribuido a que los usos de la fotografía se hayan visto modificados de forma notable. Cualquier situación cotidiana hoy en día es susceptible de ser fotografiada y compartida, el acto fotográfico ya no se limita a inmortalizar aquellos sucesos relevantes de nuestra vida cotidiana, como rituales, ceremonias y acontecimientos. Las redes alojan una cantidad indeterminada de fotografías de momentos intrascendentes, objetos o situaciones banales, imágenes sin mayor significación que el de mostrar el aquí y ahora de los usuarios prácticamente en tiempo real. Esta inmediatez en la toma también se traslada al observador, que consume estas imágenes de forma casi inmediata.

Es importante tener en cuenta no solo la desmaterialización del álbum y todos los cambios en la toma fotográfica, sino también la relevancia de los nuevos espectadores. El álbum familiar antes de la era digital se había concebido como algo privado que se mostraba en ocasiones señaladas a un público reducido dentro de un contexto de intimidad familiar. En el texto “Del álbum de familia al Facebook”, Nuria Enguita trata este hecho y la importancia de la narración del álbum, incluso del propio narrador. Con el álbum familiar llevado al terreno de las redes sociales, estos conceptos se ven completamente modificados.

Las fotografías que antes formarían parte de ese álbum pensado para mostrar en pequeños círculos, ahora son imágenes que pueden visitar multitud de usuarios, que construyen su propia narración sobre lo que observan a través de la pantalla. En ocasiones incluso pueden intervenir con comentarios, por lo que la idea originaria de álbum familiar continúa desdibujándose en estos términos.

Cabe destacar la supervivencia de lo analógico y de la imagen impresa en todo este universo virtual. Tanto por el interés de usuarios que defienden las técnicas analógicas como por campañas publicitarias de conocidas marcas que invitan a imprimir los recuerdos y conservarlos en un formato físico, la fotografía analógica sigue siendo reivindicada. Al mismo tiempo, este interés está también relacionado con las redes, ya que en muchos casos se invita a imprimir desde las mismas, o son numerosos los usuarios que digitalizan imágenes analógicas para mostrar en sus perfiles.

Diario visual. Artistas destacados

A pesar del nuevo contexto digital, todavía se entiende la fotografía como un medio para preservar la memoria, en este caso, familiar. Si se atiende a las ideas planteadas en torno a los nuevos espectadores, la desmaterialización y la inmediatez, la idea convencional de álbum familiar ha ido dando paso a un nuevo formato para mostrar la fotografía doméstica, lo que podría denominarse como diario visual.

El concepto de diario visual viene dado de forma casi natural si atendemos al formato de las diferentes redes sociales de publicación de fotografías, donde los usuarios pueden publicar de forma inmediata u organizar por fechas o acontecimientos en archivos temáticos que siguen conservando en muchas ocasiones la denominación de “álbum”. Los usuarios pueden ir narrando su cotidianidad de forma ordenada y con la periodicidad que se desee. Las redes sociales se convierten en una ventana pública para ir construyendo una narración continua y diaria de sus vivencias a través de la fotografía.

Esta idea de diario visual es utilizada por una serie de artistas jóvenes que usan su propia cotidianidad como material artístico. Artistas que crean estos diarios autobiográficos partiendo de sus propias experiencias para generar proyectos artísticos en proceso de evolución continua. Obras que evolucionan junto con los artistas.

El formato de diario se mantiene de forma similar en casi todos los artistas a los que se hará referencia, aunque se hayan publicado a través de redes sociales o blogs de formatos diversos. En lo que sí hay una variación es en el significado que tienen estos diarios para cada uno de ellos. Si bien hay que tener en cuenta que el material de partida es el mismo y el formato muy similar, en algunos casos los diarios son un eje vertebrador de varias facetas artísticas desarrolladas en paralelo. En otros, son la obra principal de sus autores o un espacio de experimentación para la realización de otros proyectos. En todo caso, son una parte fundamental en el desarrollo creativo de los artistas.

Estas generaciones de jóvenes artistas que tienen en su cotidianidad el punto de partida para la creación de sus obras, vienen precedidos por aquellos artistas consagrados que sobre todo, a partir de los años 70, comenzaron a mostrar sus vivencias de forma directa, como proyectos artísticos. Una realidad cercana, cruda y aparentemente sin artificios. Existen numerosos artistas que desde esa postura desarrollaron un proyecto fotográfico, como podría ser Elliot Erwin en sus primeros años de trayectoria, o Diane Arbus y su universo de marginados.

Pero no es hasta la llegada de proyectos como la *Balada de la dependencia sexual*, de Nan Goldin, que esta realidad doméstica sin tapujos, aparentemente veraz, que la cotidianidad en todo su esplendor se convierte en objeto de creación artística. Alberto García-Alix, o posteriormente Richard Billingham o Sally Mann, con estilos y estéticas absolutamente diferentes, son algunos de los artistas que destacan en esta temática. El número de la revista *Exit* dedicado a la temática de la familia, destaca a estos artistas y otros de referencia que parten de las vivencias domésticas para crear sus obras.

Todos estos archivos domésticos generados en el ámbito artístico, influyen de forma irremediable en los artistas que muestran sus diarios visuales a través de las redes sociales. Vidas que suscitan interés en un público muy amplio, más allá del especializado, ya que Internet ofrece esta amplia ventana de visibilidad. Visibilidad que, por otra parte, ha contribuido al desarrollo profesional de algunos de los artistas, por el interés que provocan este tipo de temáticas tan cercanas al espectador y por el amplio alcance que consiguen gracias a Internet.

La selección de artistas intenta ofrecer un apunte sobre lo que está ocurriendo en las redes sociales en torno al arte y la fotografía doméstica. Los artistas escogidos tienen características similares a la hora de plantear sus diarios visuales, pero los contenidos, estilos, estéticas y las combinaciones técnicas varían en cada uno de los casos. Se plantean una serie de artistas que parten de un punto común pero con tratamientos diversos, centrados en el panorama español. Ofreciendo únicamente un caso de artista extranjera, significativo por su prematuro éxito y con una proyección internacional muy relevante, por lo que se cree necesario mencionar y mostrar su trabajo.

OLIVIA BEE (Oregón, EE. UU., 1994). Gracias a su juventud, Olivia Bee es un referente para muchos artistas emergentes. Con 11 años comenzó en el mundo

Imagen del
diario visual
de Olivia Bee



de la fotografía publicando su diario visual a través de Internet. Fotografías de su mundo adolescente, aparentemente espontáneas y directas, dialogan con imágenes escenificadas, conceptualmente más elaboradas, pero en una misma línea estética que se mueve entre la inocencia y la ensoñación.

Las primeras emociones intensas del universo adolescente se ven reflejadas en las imágenes de Olivia Bee. Fotografías autobiográficas que cuentan sus primeras experiencias en torno al amor, la amistad o el sexo.

Las fotografías de Bee, desde que comenzó a publicar sus vivencias, cuentan con numerosos seguidores. Esta elevada popularidad, junto con el estilo fresco, le llevó a trabajar con Adidas con tan solo 14 años. Además de trabajar en el ámbito de la fotografía comercial, se le puede ver en publicaciones relacionadas con el arte, como puede ser la revista *Exit*. También ha expuesto en ciudades como Nueva York (donde reside), París o Madrid.

A nivel técnico, se puede observar que existe una combinación de fotografía digital y analógica. Una aparente inexperiencia técnica, con flashes directos y desenfoques, aportan una mayor espontaneidad a las fotografías de esta artista.

MAYA KAPOUSKI (A Coruña, 1987). Los diarios visuales de Maya Kapouski, con un volumen muy grande de imágenes, son una declaración de intenciones de la propia artista con respecto al mundo que le rodea. Fotografías de su entorno más cercano son un oasis de eterna juventud dentro del mundo adulto. Toda la obra de esta artista cuestiona de alguna manera las convenciones sociales en torno a la madurez. Los diarios de Maya muestran una frescura e inocencia más cercanas a la adolescencia. Fotografías de viajes y de su entorno más cercano en el que se combinan técnicas analógicas y digitales.

Según la propia artista, estos diarios visuales son una especie de laboratorio de experimentación creativa, con resultados que posteriormente aplica en otro tipo de obras multidisciplinarias y en el ámbito de la fotografía de moda. Pese a ser ese terreno de exploración, los diarios se han convertido en obras en sí mismas, con una alta calidad creativa y expresiva.

Con una técnica depurada y trabajada aunque aparentemente más espontánea, los diarios de Maya Kapouski se organizan por años naturales, destinos de viajes o lugares de residencia. En ellos se puede observar la sublimación de los momentos banales, la estetización de los momentos sin importancia, además de reflejar el mundo del skate y todo el entorno creativo y urbano. Su cotidianidad en estado puro, que al igual que en el caso de Olivia Bee, ha traspasado la pantalla del ordenador para llegar a la galería.



Imagen del diario visual de Maya Kapouski

BERTA PFIRSICH (Barcelona, 1988). Con un estilo similar al desarrollado por Maya Kapouski, Berta Pfirsich fotografía su entorno desde un punto de vista más íntimo y centrado en los retratos de personas cercanas, que posan para la autora de forma confiada y directa en un entorno doméstico.

Las fotografías de Berta muestran diversos momentos de la vida de la artista en primera persona. Fotografía digital y analógica dialogan también en este caso. Fotografías llenas de desenfoques y reflejos que dan un aspecto más cercano y espontáneo a sus diarios. Es una ventana a una cotidianidad aparentemente poco convencional, en la que los retratos son protagonistas. Retratos íntimos, que en muchos casos miran directamente al espectador, conscientes de que se están exhibiendo ante los demás.

Berta Pfirsich trabaja además en el mundo de la fotografía de moda, donde se puede ver que el estilo de sus diarios está totalmente reflejado. Los diarios visuales de esta artista muestran una forma de trabajar, una estética muy marcada por lo “underground”, que se ve trasladada a todos los ámbitos en los que trabaja fotográficamente.

LORENA MARTÍNEZ ACHA (Logroño, 1984). La obra de Lorena Martínez Acha surge por su interés por la fotografía doméstica, la nostalgia y la idea de poder mirar al pasado. La propia autora hace referencia a la caja de galletas que había en



Imagen del diario visual de Berta Pfirsich

Imagen de *Not day but today*.
Lorena Martínez Acha

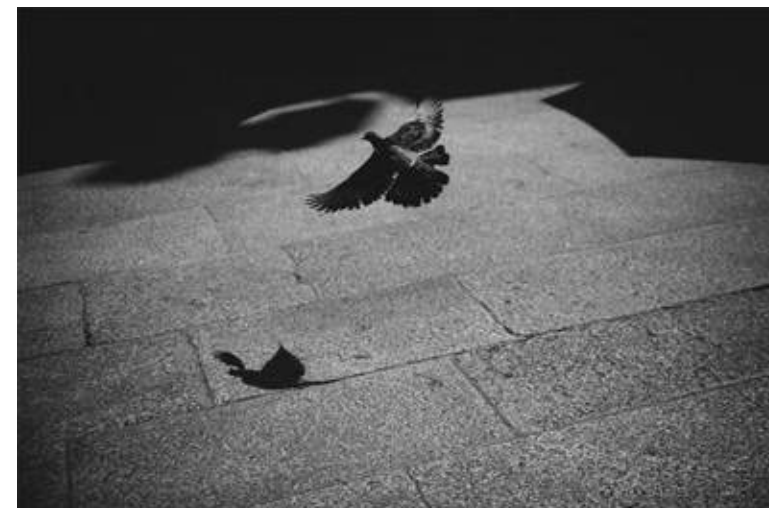
muchas casas y que funcionaba a modo de álbum familiar, de contenedor de fotografías domésticas.

El diario visual de Lorena, *No day but today*, muestra una serie de imágenes que dejan ver parte de las vivencias de esta artista. Composiciones muy cuidadas y juegos de luz componen un relato discontinuo de su día a día. Influenciada por Sally Mann, con una fotografía más preciosista se centra en la nostalgia que provocan las fotografías domésticas.

Retratos y paisajes de gran belleza se combinan en una narración intermitente en los que el silencio y el tránsito son protagonistas. Inmortalizar momentos en los que nada ocurre, en los que se intuye lo que va a suceder.

El diario visual de Lorena Martínez Acha también mezcla técnicas analógicas y digitales, una característica común a casi todos los casos aquí mostrados. Proyecto en continua evolución que también venció las fronteras de lo virtual para convertirse en un proyecto expositivo que en su montaje imita a las fotografías familiares colgadas en muchos hogares. Fotografías de diferentes tamaños y formatos, con enmarcados diversos que pueblan las paredes de la galería a modo de mosaico. Es un ejercicio de reflexión sobre el álbum familiar clásico, la fotografía doméstica y las redes sociales desde la creación autobiográfica y cotidiana.

ALEJANDRA VACUII (Ourense, 1987). La actividad de Alejandra Vacuii en las redes sociales y blogs se remonta a los primeros años en los que los fotoblogs empe-

Imagen de *Alejandra Vacuii diaries*. Alejandra Vacuii

zaban a utilizarse como ventana de expresión. Con multitud de perfiles y blogs que ha ido modificando, eliminando y creando a lo largo de los años, esta actividad es un reflejo de la continua evolución de esta artista, que utiliza su entorno más cercano para crear imágenes muy cuidadas. Fotografías que se podrían acercar a una estética cinematográfica aportando un aura de ficción a sus diarios visuales. Aura de ficción que otorga cierta irrealdad a las imágenes que muestra de su cotidianidad o sus amistades. Los retratos de su pareja son una parte fundamental de estos diarios, altamente expresivos.

Diarios visuales con altas dosis de melancolía, propiciada por los juegos de luces y el tenebrismo. Artista influenciada por la estética decimonónica y de las primeras décadas del siglo xx, sobre todo la de 1920. En sus imágenes se muestra su interés por lo tenebroso, el modernismo e incluso se pueden observar pequeños tintes de la estética del cine negro. Todo este juego visual para mostrar un mundo doméstico real pero que parece plagado de ficción.

ISRA CUBILLO (A Coruña, 1973). *El noroeste y otras cosas* muestra la particular visión de Isra Cubillo sobre lo cotidiano. En unas fotografías que destilan silencio, los objetos cotidianos y las situaciones banales son protagonistas.

El mundo de la hostelería, en el cual trabaja, se ve reflejado en un diario lleno de ausencias en el que los títulos cobran una gran importancia. La relación texto-imagen es relevante, títulos irónicos, descriptivos o que anticipan situaciones, complementan las imágenes y les aportan mayor valor interpretativo.

Imagen de *El noroeste y otras cosas*. Isra Cubillo

Las fotografías de Isra Cubillo plantean situaciones y objetos cotidianos desde un punto de vista estético. Imágenes ordenadas y limpias que parecen alejarse de la idea de álbum familiar. Desde un punto de vista global, los diarios visuales de este artista son la interpretación que hace sobre su vida cotidiana desde un plano impersonal, en el que los objetos y las situaciones que pasan desapercibidos para la mayoría, pero a los que el autor les otorga una mayor importancia al fotografiarlos e incorporarlos a su diario visual. Fotografías de momentos en los que no ocurre nada y que al mismo tiempo resultan cercanas, por comunes, al espectador.

En este caso, el artista prepara una serie de libros que se organizan por años, para también rebasar las fronteras digitales y pasar al formato de papel.

LAURA GARCÍA (Rosario, 1977) y LÚA OCAÑA (Vigo, 1982). *La memoria del papel* es un proyecto que va más allá del diario visual, ya que se trata del relato de una historia en común, de las vivencias de una pareja de artistas que muestran su

Imagen del proyecto *La memoria del papel*. Laura García y Lúa Ocaña

vida diaria en común. Proyecto que parte de la fotografía analógica y el álbum de familia en su definición más pura, pero trasladado al mundo digital.

Si con otros artistas hablamos de un proceso de paso de la pantalla a lo físico, en “La memoria del papel” el proceso se realiza a la inversa. En las diferentes secciones de su web se halla un retrato conjunto de la historia de amor y convivencia de estas artistas. Un prólogo muestra imágenes de la infancia de ambas, extraídas de su propio álbum, para contextualizar una historia común.

En todos los apartados de *La memoria del papel* se pueden observar diferentes imágenes, más o menos íntimas, de la historia de estas artistas. Laura y Lúa son las únicas protagonistas de este relato. Crean un universo propio, que casi parece aislado de cualquier otro, en el que cuentan su vida cotidiana como pareja.

Lo más interesante de este proyecto es la materialización física de estas vivencias a través de un álbum físico, al que ellas mismas llaman “nuestro diario”. Un diario que guarda fotografías domésticas, recuerdos y anotaciones que narran su historia juntas. Situaciones cotidianas, viajes, mudanzas y proyectos comunes se encuentran narrados en este álbum físico que, en este caso, pasa del papel al espacio virtual. La web convierte al espectador en un voyeur que puede contemplar la relación en primera persona.

Conclusiones

La selección de artistas que se ha realizado pretende ofrecer un pequeño resumen del gran interés que existe por la fotografía doméstica en un amplio sector de artistas jóvenes, que además recogen el testigo de artistas reconocidos que

inauguraron una forma de realizar proyectos artísticos partiendo de su propia cotidianidad.

La idea de diario visual, en el caso de estos artistas, va sustituyendo al concepto de álbum clásico por un tipo de archivo más amplio en temática y en alcance público. Se valen de herramientas digitales, a las que cualquier usuario puede acceder; lo utilizan como espacio creativo y como ventana para llegar a un amplio público, que también muestra un creciente interés por el mundo privado de los artistas. La vida cotidiana, lo banal llevado al campo del arte, suscita una verdadera atracción por parte de los espectadores, que no necesariamente son un público especializado, ni mucho menos se circunscribe a un entorno cercano.

También se puede observar el interés que siguen suscitando estas temáticas por parte de los autores. Artistas que encuentran en su entorno más próximo el material necesario para la creación de sus proyectos. No existe, por parte de estos artistas, una búsqueda de temáticas externas, exóticas o aparentemente más trascendentales.

Los artistas que se han referido a lo largo de este texto ofrecen visiones diferentes de su propia cotidianidad. La combinación de técnicas analógicas y digitales, o el uso de conceptos más o menos clásicos en torno al álbum, destacan la experimentación continua que suponen estos diarios visuales y la influencia que pueden obtener de sus propias experiencias con el álbum en su entorno familiar.

Referencias bibliográficas

ALMAZÁN, V. D. (2013). "La fotografía y la diversidad cultural: el álbum de la familia humana". En: P. Vicente (ed.). *Álbum de familia: [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. La Oficina, Diputación Provincial de Huesca.

ENGUITA, Nuria (2010). "Del álbum de familia al Facebook". En: F. Estévez González y M. de Santa Ana (eds.). *Memorias y olvidos del archivo*. Santa Cruz de Tenerife, etc.: Lampreave.

GÓMEZ, Edgar (2012). *De la cultura Kodak a la imagen en red. Una etnografía sobre fotografía digital*. Barcelona: Editorial UOC.

MANTECÓN MORENO, M. (2012). "Olivia Bee. Everyday". Olivares. R. (ed.). *Exit #49 Autobiografía. Exit-Imagen y Cultura*. Madrid: Proyectos Utópicos, S. L., 30-40.

OLIVARES. R. (ed.) (2005). *Exit #20 Familia. Exit-Imagen y Cultura*. Madrid: Olivares y Asociados, S.L.

POU, J. (2013). "Álbum de familia 2.0: socialización de la memoria fotográfica. La era smartphone/iphone". En: P. Vicente (ed). *Álbum de familia: [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. La Oficina, Diputación Provincial de Huesca.

PROUD, M. (2012). "Lorena Martínez Acha y su fotografía del mundo". *Revés, la cultura no te mata*. <<http://revesonline.com/lorena-martinez-acha-y-su-fotografia-del-mundo/>> [consulta: 18/09/2015].

VV. AA. (2015). "Maya Kapouski". *Tener cultura*. <<http://tenercultura.blogspot.com.es/2015/01/maya-kapouski.html>> [consulta: 30 de septiembre de 2015].

La cuarta pared

Diego Ballestrasse

Resumen

La cuarta pared responde al deseo por explorar la dimensión física del objeto fotográfico para hallar algunas respuestas respecto al funcionamiento de la fotografía familiar como territorio psicológico: ¿cómo median las fotografías en nuestras relaciones familiares? ¿De qué manera intervienen en nuestros vínculos, en nuestra comprensión de los lazos familiares?

Atendiendo a la mediación operada por la cámara fotográfica, el proceso ha consistido en penetrar en la imagen, sumergirme en ella atendiendo a los puntos ciegos de la fotografía y descubrir desde ahí la apertura a espacios de reflexión que atañen tanto al ámbito familiar como a las múltiples temporalidades de la imagen. En este sentido, apunta a otra forma de comprensión del acontecimiento fotográfico que va más allá de la mera toma por parte del fotógrafo.

Palabras clave

Fotografías; ontología de la fotografía; álbum familiar; temporalidad; acontecimiento fotográfico.

Abstract

The fourth wall responds to the desire to explore the physical dimension of the photographic object to find some answers regarding the functioning of the family photographs as psychological territory: how do photographs mediate our family relationships? How do they intervene in our links in our understanding of family ties?

Heeding to the mediation operated by the camera, the process has consisted of penetrate the image, immersing into it, taking into account the blind spots of photography to discover from there the opening to spaces reflection regarding both the family and the multiple temporalities of the image. In this sense, it points to another way of understanding the photographic event that goes beyond the shooting of the photographer.

Keywords

Photographs; ontology of photography; family album; temporality; photographic encounter.

Memoria desarrollada del proyecto

La cuarta pared responde al deseo por explorar la dimensión física del objeto fotográfico y hallar algunas respuestas respecto al funcionamiento de la fotografía familiar como territorio psicológico: ¿cómo median las fotografías en nuestras relaciones familiares? ¿De qué manera intervienen en nuestros vínculos, en nuestra comprensión de los lazos familiares? Atendiendo a la mediación operada por la cámara fotográfica, el proceso ha consistido en penetrar en la imagen, sumergirme en ella descubriendo desde ahí la apertura de nuevos espacios de reflexión que atañen tanto al ámbito familiar (en sentido gestáltico y relacional), como a la comprensión del acontecimiento fotográfico (en el sentido ontológico planteado por Ariella Azoulay).

Tiempo atrás di con una fotografía de mi abuelo Juan en la que tenía sus ojos cerrados. Esta particularidad volvió a despertar en mí una inquietud olvidada por saber sobre su persona, ya que apenas lo llegué a conocer. Recopilé imágenes donde él aparecía y sentí como en las fotografías su presencia resultaba más elocuente, cercana o directa de todo cuanto otros familiares hubieran podido contarme. Empecé así a observar atentamente las fotografías prestando atención a todo lo que le rodeaba: los lugares, las distancias entre los cuerpos, las anatomías, los roces, las sombras, el vacío. Luego, poco a poco fui ampliando la investigación a otros familiares siempre con la mirada puesta en los espacios mínimos, intersticiales, periféricos respecto al protagonismo de los rostros y el carácter de los acontecimientos. Fotografiar desde esta cuarta pared plantea justamente la posibilidad de atender a los puntos ciegos de la fotografía, aquello que habitualmente escapa a la mirada.

El fotografiar colocando la cámara “dentro” de las imágenes, responde al interés por alterar la jerarquía del orden establecido respecto a aquello que se supone otorga el sentido, a la vez que permite explorar las distintas temporalidades que alberga toda imagen. Si la captura ha sido considerada durante mucho tiempo como la esencia de la fotografía, en las últimas décadas, la atención al archivo ha propiciado una nueva ontología de la fotografía como plataforma relacional que no expresa las intenciones de un único participante. Desde este punto de vista, la reflexión que se plantea este proyecto rebasa el contexto familiar y apunta a otra forma de comprensión del acontecimiento fotográfico que va más allá de la mera toma por parte del fotógrafo.

Además de Azoulay, este trabajo bebe de múltiples fuentes, entre las cuales destacamos: Jorge Luis Borges y sus conjeturas sobre el tiempo como fenómeno incognoscible y realidad proteica, Gilles Deleuze y sus reflexiones en torno a

la imagen y los tiempos múltiples, Michelangelo Antonioni en lo que concierne a la mirada periférica y a Alejandro Jodorowsky en los que respeta sus teorías en torno a la sanación del sistema familiar.

Proceso de trabajo

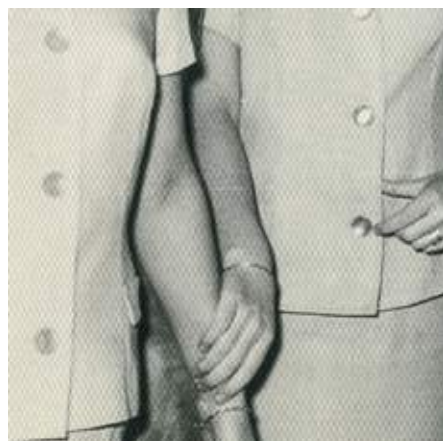
Este proyecto comenzó a finales del 2014. En el primer estadio de la investigación trabajé con 36 imágenes de mi familia paterna en Argentina. Sorprendido por los resultados obtenidos a través del reencuadre, decidí viajar allí para conocer mejor el archivo familiar y a la vista del material encontrado, extendiendo el proyecto a otros familiares. De Argentina regreso con unas 250 imágenes, una serie de vídeos en Súper 8 de los años setenta y primeros ochenta que registran celebraciones y una serie de nuevas entrevistas en vídeo que realicé durante mi estancia a diversos familiares con la idea ahondar en la idea de vínculo entre imagen y relato oral.

En este punto de la investigación y después de haber viajado a Italia para visitar el Museo dell’Emigrazione Marchigiana, donde hallo documentos relativos a mi familia, queda pendiente proseguir el trabajo en esta institución y eventualmente realizar otro viaje a Argentina con el objetivo de concluir el trabajo en el archivo familiar y vincular la investigación a la dimensión colectiva e histórica a la cual pertenece.

Imágenes representativas del proyecto







Referencias bibliográficas

AZOULAY, A. (2009). "Al-legacions d'emergència: tres arguments sobre l'ontologia de la fotografia". En: Vicente, P. (ed.), *Instantànies de la fotografia*. Tarragona: Arola Editors, 87-97.

— (2010). "What is a photograph? What is photography?". *Philosophy of Photography*, 1(1), 9-13.19.

— (2012). *Civil Imagination. A Political Ontology of Photography*. Nueva York: Verso.

— (2008). *The Civil Contract of Photography*. Nueva York: Zone Books.

BARTHES, R. (1989 [1980]). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

BORGES, J. L. (2014 [1944]). "El Aleph", *El Aleph*. Barcelona: Debolsillo, 189-210.

DELEUZE, G. (1987). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

OSBORNE, P. (2010). "Filosofia i fotografia: l'ontologia social de la imatge". En: Vicente, P. (ed.), *Instantànies de la teoria de la fotografia*. Tarragona: Arola Editors, 115-124.

ROJAS COCOMA, C. (2012). "Entre cristales y auras: el tiempo, la imagen y la historia", *Revista Historia Crítica*, n.º 48, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes. <http://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/800/index.php?id=800>, (09/2015).

YUDIN, F. L. (1999). "Somos el río". Borges y Heráclito". *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, ISSN 1396-0482, 258-271. www.borges.pitt.edu/sites/default/files/0712.pdf, (09/2015).

¡Maldito sea el que piense mal! Usos y abusos de las aproximaciones biográficas en los estudios de la obra de Louise Bourgeois

Vicente Alemany Sánchez-Moscoso

Universidad Rey Juan Carlos

Jaime Repollés Llauradó

U-TAD Centro Universitario de Arte y Tecnología

Resumen

En todos los estudios críticos dedicados a la obra de Louise Bourgeois los autores hacen coincidir las aproximaciones biográficas con las lecturas psicoanalíticas y las referencias de género. Las tres últimas décadas de análisis de las obras de la escultora de origen francés han perfilado un cuerpo crítico en el que cada rincón de sus instalaciones parece representar una escena traumática de su infancia. Los gestos de las obras gráficas se estudian como manifestaciones neuróticas y los pliegues de sus esculturas son celebrados por enfrentarse a la rígida autoridad de los patriarcales monolitos de la escultura occidental. Las últimas exposiciones y publicaciones rastrean en sus cartas y entrevistas confesiones que permitan completar el perfil biográfico –el cuadro clínico– con el que psicoanalizar el fenómeno Bourgeois, la relación entre su vida y su obra. ¿Cuáles son los límites de este tipo de aproximaciones y qué otras posibilidades de estudio existen?

Palabras clave

Louise Bourgeois; abuso biográfico; Ramón y Cajal.

Abstract

Authors of all critical studies devoted to Louise Bourgeois correlate biographical approaches to psychoanalytic readings and gender references. Last three decades of studies on the works of the French-born sculptor have outlined a critical body according to which each corner of her work seems to represent a traumatic childhood scene. Her graphic works' gestures are studied as neurotic manifestations, while her sculptures' folds are celebrated as statements against the rigid patriarchal authority monoliths of Western sculpture. The latest exhibitions and publications track confessions in her letters and interviews in order to complete a biographical profile –i.e. the case report– with which psychoanalyze Bourgeois phenomenon, the relationship between her life and her work. What are the limits of this kind of approach and what other study possibilities exist?

Keywords

Louise Bourgeois; biographical abuse; Ramón y Cajal.

Abuso de infancia: “Me llamo Louise Josephine Bourgeois...”

Desde que en 1982 Louise Bourgeois alcanzase la fama y el reconocimiento artístico gracias a la primera exposición retrospectiva dedicada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York a una mujer, la memoria de la infancia de la artista no ha parado de reproducirse. La propia escultora decidió que los espectadores debían entrar en la sala de exposiciones escuchando sus dolorosos recuerdos de la niñez. No le bastaba con que leyeran una reseña biográfica o una presentación general de sus obras, la artista decidió que para introducir al espectador en sus creaciones debía registrar sus memorias infantiles en una grabación que reverberaba en las salas del MoMA. Esa evocación biográfica que se ilustraba con una selección de fotografías, comenzaba con la declaración: “Me llamo Louise Josephine Bourgeois, nací el 24 de diciembre de 1911, en París. Todo mi trabajo de los últimos cincuenta años, todos mis temas, se han inspirado en mi infancia” (Bourgeois, 2005: 277). La voz de la artista, que entonces contaba con 71 años, se repetía cíclicamente recordándonos sus primeros años de vida, esas memorias se convertían en el hilo conductor de las imágenes de un álbum de familia que recorría la niñez de la tercera hija de una familia acomodada de la burguesía francesa en los albores de la Primera Guerra Mundial.

Desde aquella exposición han pasado 33 años –un tercio de siglo– y durante este periodo las exposiciones y textos críticos se han multiplicado, como lo ha hecho el reconocimiento artístico internacional de su obra. Podríamos pensar que las perspectivas y enfoques de los estudios sobre la obra de Bourgeois se habrían ampliado en estas décadas, pero al revisar la producción teórica de los últimos años contemplamos que el horizonte teórico es cada vez más reducido. En este tiempo ha aumentado la información que tenemos sobre la vida de la artista, se han realizado nuevas investigaciones que proponen aproximaciones psicoanalíticas a su obra, y la escultora se ha consolidado como un referente en los estudios artísticos de género. Aquella exposición monográfica del MoMA y la presentación titulada *Child Abuse (Abuso/maltrato infantil)*, que sería reeditada en 1983 como artículo en la revista *Artforum* con el título *Partial Recall (Evocación parcial)* y transferida a soporte de vídeo años más tarde, son citadas recurrentemente en los primeros párrafos de la mayoría de los artículos de las últimas monografías. La puesta en escena de los años ochenta sigue siendo recordada para evocar los episodios de la infancia de la artista reconstruyendo los mismos traumas originales. Por ejemplo en 1994, durante el rodaje del documental *No Trespassing*, de Nigel Finch, para la BBC, la escultora dejó un monitor reproduciendo este vídeo, la misma voz y las mismas imágenes volvían a recordarnos la memoria pública de la vida familiar de su infancia. Desde 1982

es imposible que el espectador se acerque a las obras de Bourgeois sin escuchar aquella voz que presentaba las obras en clave autobiográfica.

Ese relato se sigue repitiendo en salas de exposición y catálogos con la cadencia de un diario escolar, un *mea culpa* o una sesión de psicoanálisis, convirtiéndose en la banda sonora que sirve para preparar al espectador para el descubrimiento traumático que marcaría la infancia de la escultora y su obra adulta. Algunas críticas de arte tan célebres como Griselda Pollock ya advertían hace dos décadas del peligro que supondría que estos estudios *psicobiográficos* se situasen en un espacio intermedio entre el campo de la *mala psicología* y de la *mala historia del arte* (Pollock, 1999: 88). Sin embargo, al valorar los textos que han acompañado las últimas exposiciones internacionales descubrimos que en estas publicaciones no se han abierto las perspectivas de análisis, por el contrario se repiten y especializan los argumentos configurando una suerte de *standard* de los textos sobre Bourgeois, un conjunto de lugares comunes que componen el paisaje de presentación de sus exposiciones y publicaciones.

Si comparamos los textos críticos dedicados a la obra de Bourgeois que quedaron recogidos en 1999 en el catálogo *Memoria y arquitectura* del Museo Reina Sofía (VV. AA., 1999) advertimos que además de las aproximaciones *psicobiográficas* que Christiane Terrise desarrolla en su ensayo crítico *Una mujer de acción* otros autores proponen análisis de su vida y obra con diversos puntos de vista (VV. AA., 1999). Por ejemplo Gorovoy y Tilkin, durante años colaboradores y amigos de la escultora, relacionan sus obras con la cultura popular americana, estableciendo paralelismos entre la vida de Bourgeois y las peripecias de Dorothy, la protagonista de *El Mago de Oz*, película musical que marcaría a toda una generación tras ser estrenada el mismo año en que la escultora llegó a Nueva York procedente de París. El estudio de las relaciones físicas y metafóricas entre la arquitectura y la memoria, tanto los interiores como los exteriores de los edificios, es el objeto de estudio de Josep Helfenstein. Beatriz Colomina se acerca a la obra de Bourgeois desde la historia de la arquitectura moderna poniendo sus obras en relación con las de algunos de los principales pioneros del diseño moderno como son Gottfried Semper, Adolf Loos o Frederic Kiesler. En su texto explica que tal como Semper defendía en *El estilo*, tejer fue la actividad que dio origen antropológico a la arquitectura. Por tanto, los tejidos en las obras de la escultora francesa desempeñarían una triple función simbólica: formar parte de arquitecturas efímeras tales como cabañas y tiendas de campaña, proteger el cuerpo a través de los vestidos y guarnecer los espacios construidos y los muebles por medio de la tapicería.

Por su parte, Lynne Cooke analiza las singulares relaciones que la escultora francesa establece entre las representaciones figurativas y arquitectónicas que comenzaron a aparecer en sus grabados y pinturas de los años cuarenta y cincuenta prolongándose décadas más tarde en esculturas e instalaciones. Mieke Bal propone una aproximación a las obras de Bourgeois estableciendo relaciones con la escultura barroca, afirmando que con ellas la escultora francesa pretendería *Invocar a Bernini*, mientras que Jennifer Bloomer busca las raíces de las instalaciones de Louise Bourgeois en la arqueología de la modernidad decimonónica recogida en el *Libro de los pasajes*, de Walter Benjamin. Esta pluralidad de enfoques, esta diversidad en las aproximaciones, no volveremos a encontrarla en libros más recientes, por ejemplo en los catálogos de las últimas exposiciones presentadas en España como han sido *HOONI soit QUI mal y pense (MAL haya QUIEN mal piense)* (VV. AA., 2012) y *I Have Been to Hell and Back (He estado en el infierno y he vuelto)* (VV. AA., 2015) que este verano de 2015 se ha mostrado en el Museo Picasso de Málaga.

Ménage à trois: Les liaisons dangereuses

Los textos actuales describen un espacio crítico mucho más reducido, moviéndose entre las tres perspectivas teóricas ya mencionadas. Se repite la reconstrucción de los acontecimientos traumáticos de su vida, se especula sobre la interpretación psicológica de su personalidad y se la sitúa como el centro de atención de los estudios de género. Hace veinte años se intentaban establecer vínculos entre los presupuestos teóricos específicos de cada crítico, las características de las obras plásticas y los acontecimientos biográficos de la escultora. Cuando ya está conformado un soporte documental suficientemente abundante sobre la vida y la psicología de Bourgeois, no es frecuente que se propongan lecturas que relacionen las obras de la escultora con otros autores, como sucedía con Bernini, Loos o Benjamin. Tampoco es habitual que los estudios teóricos se refieran a lo que las obras nos muestran, intentando encontrar relaciones entre las formas artísticas y las experiencias de la autora. Por el contrario, estos textos especulan sobre las posibilidades de interpretación de las últimas fuentes documentales de carácter biográfico desde diversas teorías psicoanalíticas.

En la formación y consolidación de los paradigmas críticos actuales jugó un papel destacado el libro *Fantastic Reality (Realidad fantástica)* de 2005. Este trabajo, iniciado por Mignon Nixon en 1990, se realizó asumiendo la teoría psicoanalítica como punto de partida para intentar aproximarse al universo creativo de Bour-

geois (Nixon, 2005) evitando de este modo una aproximación desde el estudio de sus formas artísticas. Esta monografía propone incorporar los conceptos y modelos teóricos de la relación infantil con los objetos de la psicoterapeuta de origen húngaro Melanie Klein como soporte de los estudios sobre Bourgeois. Hasta entonces las aproximaciones psicoanalíticas más empleadas por la crítica artística habían sido las biográficas (freudianas), simbólicas (jungianas) y lingüísticas (lacanianas). Mignon Nixon defiende desde el subtítulo de su obra y a lo largo del libro, que a partir de su *psicobiografía* sobre Bourgeois se podría reconstruir íntegramente la historia del arte moderno, tal vez en un intento de desplazar a otros protagonistas masculinos como Marcel Duchamp o Pablo Picasso de la posición hegemónica que habían ocupado (Alemany, 2003: 29-38).

En 2012 el crítico de arte canadiense Philip Larratt-Smith ha editado una obra que abundaba en los presupuestos de Nixon titulada *The Return of the Repressed (El retorno de lo reprimido)*. El primer volumen de Larratt-Smith se dedica al análisis teórico de la obra de Bourgeois y en este tomo los siete críticos participantes, entre ellos Mignon Nixon, comparten el mismo enfoque *psicobiográfico*. En el segundo la obra se completa con fragmentos de los diarios de la artista, correspondencias mantenidas con familiares y amigos, así como pequeñas notas y aforismos que aparecen entre sus cuadernos. Este anexo es titulado por Larratt-Smith como *Escritos psicoanalíticos* aunque el editor tiene que reconocer desde el primer párrafo que la denominación es poco pertinente ya que la escultora nunca los consideró como tales. Entre las páginas encontramos textos que no se escribieron con ninguna voluntad introspectiva o terapéutica: son poemas, apuntes y canciones recordados por la escultora, o notas sobre su organización doméstica y vida familiar (Larratt-Smith, 2012: 5).

Recorriendo los últimos textos de difusión internacional dedicados a la obra de Louise Bourgeois, advertimos que este *ménage à trois* se está afianzando como la orientación dominante de los estudios sobre esta artista. Podría parecer que aplicando los modelos de estudio de las últimas tres décadas de Griselda Pollock, Mignon Nixon y Philip Larratt-Smith la publicación de nuevos documentos personales aparecidos tras su muerte (diarios, notas, correspondencia familiar e íntima) nos aportaría información relevante sobre sus peripecias vitales y crisis existenciales que abrirían nuevas interpretaciones para sus obras. Por el contrario, se está produciendo un proceso de especialización en el estudio del fenómeno Bourgeois que paradójicamente limita la posibilidad de estudio de sus creaciones. Este es el caso de Léa Vuong, quien busca en el personaje literario Eugénie Grandet –protagonista de una novela homónima de Honoré de Balzac– claves para describir la personalidad de Bourgeois a raíz de un dibujo

dedicado a este personaje (VV. AA., 2015: 213-216). Lo que no nos explica esta autora es cómo y en qué obras plásticas se manifiesta esta fuente de inspiración literaria mas allá de este ejemplo poco relevante de obra gráfica de 2007.

Este intento de conocer y concretar la identidad de Bourgeois de manera obsesiva, definiendo los rasgos de su retrato a través de sus datos *psicobiográficos*, contrasta con las características de las piezas que la propia artista consideraba autorretratos. Generalmente estas obras presentan óvalos y otras figuras genéricas en las que no se inscribe otra fisonomía que la identificación formal y métrica con el rostro del propio espectador que las contempla (Alemany, 2008: 222-223). En estas piezas podemos imaginar una identidad genérica, en muchos casos la superficie pulida de un espejo elíptico y cóncavo nos invita a mirarnos en esos óvalos faciales, a mirar el mundo habitando estos rostros y esos cuerpos. La historiadora del arte Mercedes Replinger sostiene en sus conferencias que la insistencia en la reconstrucción biográfica de la identidad de Bourgeois, la excesiva abundancia de rasgos de su personalidad y rastros de su memoria, no consiguen incrementar el interés del observador por la obra, por el contrario, le sitúan frente a las piezas como un paciente sometido a esos mismos análisis clínicos, el observador se aproxima a las piezas convertido en un *Narciso enfermo*.

Otras posibilidades de análisis de la obra de Louise Bourgeois

La muerte de Bourgeois en 2010 a los 98 años de edad estremeció al mundo artístico y aceleró el proceso de especialización de los estudios que hemos descrito hasta ahora. Cuando los medios de comunicación generalistas dieron la noticia recordaron los acontecimientos traumáticos de su infancia y su posición como pionera en el reconocimiento de la creación plástica femenina. Este perfil tan limitado fue lamentado por los especialistas en su obra, y por el medio artístico en general, ya que después de 60 años de carrera se la considera como una figura de relevancia histórica para el arte internacional, equiparable a Pablo Picasso o Marcel Duchamp. Cabría preguntarse si no ha sido la crítica de arte especializada y académica, con Griselda Pollock y Mignon Nixon como principales representantes, las que más han contribuido a esta reducción en la difusión de la figura de Bourgeois, convirtiéndola en un estereotipo. Posiblemente han sido sus artículos y su docencia los que han propiciado que en los estudios sobre la escultora se haya producido este *abuso de infancia y abuso de género*.

Tras la desaparición de la artista se han iniciado los procesos de catalogación y estudio de la documentación que quedaba en la casa familiar de la calle 20

oeste de Nueva York, y en el taller de Brooklyn, circunstancia que ha sido aprovechada por Larratt-Smith para lanzar sus *Escritos psicoanalíticos* e iniciar una serie de exposiciones internacionales. Actualmente se prepara la apertura al público de la casa familiar de la escultora en el barrio de Chelsea, e incluso se está proyectando ampliar el espacio disponible en este inmueble para organizar pequeñas exposiciones (Elola, 2015). Los teóricos del arte podrían aprovechar esta circunstancia para explorar y revelar aspectos poco conocidos de su obra: referencias y procedimientos creativos que no fueron manifestados por la escultora en vida. Estos estudios nos ofrecerían interesantes aportaciones para conocer y difundir su obra que renovarían y ampliarían el alcance de la documentación disponible hasta la fecha, siempre que se evitase la insistencia en las perspectivas más frecuentes y tópicas de las últimas décadas.

Tras la muerte de Francis Bacon en 1992, pintor con el que Louise Bourgeois compartió afinidades temáticas y coincidencias biográficas, la información disponible sobre la obra del artista británico no ha parado de ampliarse, y el impacto de sus exposiciones ha crecido gracias a la documentación obtenida durante el traslado del contenido de su estudio desde Londres hasta Dublín. La catalogación de los materiales que abarrotaban el taller de South Kensington ha arrojado luz sobre sus fuentes iconográficas y sus procedimientos de trabajo. En el desarrollo de este proceso de investigación y divulgación hay que señalar las aportaciones de Margarita Cappock (2005) y Martin Harrinson (2009), quienes han hecho una intensa labor de difusión del material aparecido. También las exposiciones dedicadas a la obra de Roy Lichtenstein después de su muerte están siendo muy esclarecedoras ya que se están publicado las referencias visuales de sus obras, y gracias a ellas podemos comprobar la procedencia de sus fuentes y cuáles eran sus estrategias de trabajo (Mercurio, 2010: 308-355). En ambos casos, tras la muerte Bacon y Lichtenstein, los investigadores se preguntaron sobre la procedencia de su imaginario, confirmándonos y descubriéndonos fuentes que hasta entonces habían permanecido parcialmente ocultas. Para estos especialistas la prioridad ha sido buscar documentos, fundamentalmente visuales, que arrojasen luz sobre cómo fueron realizadas las obras, cómo proyectaban los pintores sus imágenes. Por el contrario, en el caso de Bourgeois, los investigadores con acceso al material de su casa y su taller lo primero que han hecho ha sido buscar y publicar textos autógrafos como notas, cartas o diarios susceptibles de ser psicoanalizados por profesionales de la teoría del arte sin formación clínica.

Ramón y Cajal y Louise Bourgeois: imagen científica y arte moderno

La exhibición de las últimas series de obras de Louise Bourgeois en 2012 sorprendió y conmovió al público internacional, que pudo comprobar que tras haber superado los noventa años de edad no había rebajado la intensidad de sus trabajos. La colección de dibujos *Maldito sea en el que piense mal* de 2008 nos volvió a ofrecer imágenes sorprendentes que se desarrollaban en el territorio entre la figuración y la abstracción típico de la obra gráfica de la artista. Pero en estas obras reconocíamos un carácter singular, específico respecto al resto de su producción: algunas de estas imágenes parecen estar compuestas como diagramas que explicaran un proceso, en otras de la serie *Al infinito* reconocemos figuras agarradas a estructuras filamentosas que parecen estudios de histología. Entre estos dibujos realizados con pincel y tinta roja encontramos varios con un carácter esquemático en el que se integran palabras y pequeños textos que nos recuerdan a las ilustraciones científicas. En otras advertimos un espacio gráfico de profundidad incierta cuya orientación (arriba-abajo, derecha-izquierda) no parece obedecer a los principios de composición convencionales de la lectura visual, ni a los principios fundamentales de la composición plástica, por el contrario, nos recuerdan a las imágenes de la microbiología clásica. ¿De dónde pueden proceder las referencias de estas imágenes?

La obsesión con la identidad de la artista ha tenido como consecuencia que no se haya analizado de manera monográfica y comparativa los imaginarios que aparecen en su producción. Esta sobreexplotación de la memoria de Bourgeois ha conllevado una falta de publicaciones sobre sus fuentes iconográficas que puede considerarse llamativa, cuando no sintomática. Según estos autores, ¿de dónde proceden los imaginarios de Bourgeois? Si nos atenemos a las versiones más difundidas, su origen se encontraría exclusivamente en su singular inconsciente que se libraría de las situaciones traumáticas de su vida por medio de estos dibujos, esculturas e instalaciones. Resulta tan llamativo como insostenible que no se haya estudiado en profundidad la influencia en Bourgeois de la tradición artística occidental cuando se trata de una creadora formada desde su juventud en la historia del arte; era guía del Louvre desde finales de los años veinte. Sería extraño que no haya sido afectada por la memoria de las imágenes que recorren las salas de ese museo de Tiziano a Delacroix, de Miguel Ángel a Canova. También resulta sorprendente que habiendo estado casada durante cuatro décadas con un historiador del arte especializado en el estudio de la influencia del primitivismo en el arte moderno, los especialistas no encuentren relaciones explícitas entre las obras de Bourgeois y ejemplos concretos de arte primitivo, limitándose a descripciones genéricas tales como *estructuras totémicas*, *figuras filiformes*

o *venus de fecundidad*. En ambos casos se evita señalar referencias que nos permitan integrar a Bourgeois en la historia del arte a través de su iconografía. El análisis de la influencia en su obra del imaginario material desarrollado por Gaston Bachelard también se mantiene pospuesto, por más que Bourgeois señalase repetidamente su interés por el autor de la *Poética del espacio*.

Tal vez con esta misma pretensión de preservar la excepcionalidad de su figura son criticados los estudios que intentan establecer una genealogía de la obra de Bourgeois (Mayayo, 2002: 102) que se remonte a los *padres* de la escultura moderna como Brancusi o Rodin (Crone, 2008: 71-77). En este contexto dominante no debemos esperar que los especialistas archiven el *Caso Bourgeois* estableciendo los nexos que integran su obra en la tradición artística occidental. Estamos asistiendo a un periodo en el que estos teóricos del arte revuelven el taller de la escultora para encontrar y publicar una postal de los años treinta, una nota sobre las rutinas de la vida familiar de los cincuenta, o una página perdida de una agenda de los sesenta, antes de decidirse a abrir los libros de historia del arte que reposan en las estanterías de la casa de Bourgeois en busca de las imágenes más señaladas por su interés –y su uso– para la creación de las obras. Por nuestra parte tan solo pretenderíamos aclarar, tan pronto como se pueda, el origen de unos dibujos de Louise Bourgeois cuyas similitudes con las imágenes microscópicas de Santiago Ramón y Cajal nos advierten de la intrincada relación entre la imagen científica y el arte moderno. Este vínculo ya fue señalado por autores como Walter Benjamin en los años treinta y desde entonces no ha sido estudiado en profundidad. El análisis de estos temas, junto con tantos otros aspectos de la obra de Bourgeois, van quedando indefinidamente pospuestos por la crítica oficial. Tras la abundancia de publicaciones *psicobiográficas* se mantiene la socorrida oscuridad de la *exploración del inconsciente* del artista abstracto y la *singularidad de la memoria* de esta escultora, repitiendo las mismas fórmulas extemporáneas y socorridas heredadas del formalismo y el posformalismo americano.

Referencias bibliográficas

- ALEMANY, V. (2012 [2003]). *Arte del siglo xx. Apuntes al principio de un siglo*, Madrid: Dykinson.
- (2008). *Antropometría en el postminimalismo*. (Tesis). Madrid: UCM.
- BOURGEOIS, L. (1998). *Destruction of the Father/Reconstruction of the Father. Writings and Interviews*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

CAPPOCK, M. (2005). *Francis Bacon's Studio*. Londres: Merrell.

CRONE, R., y SCHAESBERG, P. G. (2008). *Louise Bourgeois. The Secret of the Cells*. Munich: Prestel.

ELOLA, J. (2015). "Louise Bourgeois: Álbum de ausencias", *El País* (edición digital), http://elpais.com/elpais/2015/06/02/eps/1433259886_149782.html [Consulta: 23 de septiembre de 2015].

HARRISON, M. (2009). *Francis Bacon. Archivos privados*. Madrid: La Fábrica.

LARRATT-SMITH, P., et al. (2012). *Louise Bourgeois. The Return of the Repressed*. Nueva York: Violette Editions.

MAYAYO, P. (2002). *Louise Bourgeois*. Hondarribia, Guipúzcoa: Nerea.

MERCURIO, G. (2010). *Roy Lichtenstein. Meditations on Art*. Milán: Skira.

NIXON, M. (2005). *Fantastic Reality. Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

VV. AA. (1999). *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*, Madrid: MNCA Reina Sofía.

— (2012). *Louise Bourgeois. Honnit Soit Qui Mal y Pense*. Milán: Skira.

— (2015). *Louise Bourgeois. I Have Been to Hell and Back*. Ostfildern: Hatze Cantz.

***The Dressmaker, remnants of a life.* Una reflexión sobre la construcción del ser y las memorias a través de la animación**

Inma Carpe

Con la colaboración de M.^a Susana García Rams (San Carles BBAA/UPV) y Hanne Pedersen (The Animation Workshop-VIA University College)

Resumen

The Dressmaker, remnants of a life, es una representación visual de nuestra investigación en la animación, como medio de reflexión en torno a la construcción del ser y las memorias. A través de la producción artística de imágenes en movimiento, se realiza una introspección en la historia personal, donde el autor recopila recuerdos cargados de sentimientos y emociones, que más tarde construirán el discurso y los personajes.

En la actualidad no resulta común concebir la animación como un medio de comunicación de testimonios autobiográficos. Sin embargo, largometrajes como *Drawn from Memory* (1995, Paul Fierlinger), *Waltz with Bashir* (2008, Ari Folman), *It's Such a Beautiful Day* (2012, Don Hertzfeldt), *Arrugas* (2012, Ignacio Ferreras) o *Rocks in my Pockets* (2014, Signe Baumane) son claros ejemplos del tratamiento de la memoria autobiográfica y el documental a través del medio de la animación.

Al producir una película animada, comprobamos como la creación de unos personajes y escenarios se convierten en metáforas visuales, por las que es posible re-crear experiencias vividas o simular otras posibles. De tal modo, experimentamos en nuestro propio cuerpo, gracias a la imaginación, nuevas vivencias virtuales, portadoras de conocimientos. Los cuales nos ayudan a reflexionar sobre pensamientos, sentimientos y acciones, propias y/o externas, que conforman la personalidad y de cuyo equilibrio depende nuestra felicidad.

Las memorias son los residuos de dichas experiencias, constituyentes de una realidad. Esta es vista y creada bajo una percepción única que nos identifica, donde las emociones determinan cómo vemos y dotamos de sentido a las vivencias. Rudolf Arnheim en su obra *The Intelligence of Vision: An Interview with Rudolf Arnheim* (2001), deja clara su postura a este respecto afirmando que el arte es un intento de comprender el significado de nuestra existencia. Ser más conscientes de nosotros mismos nos ayuda a regular las emociones y conocernos en mayor profundidad. Sin embargo, ¿qué ocurriría si por alguna circunstancia fuera de nuestro control, esas memorias se perdieran? ¿Seríamos las mismas personas? ¿Sentiríamos o pensaríamos de igual modo? ¿Quedaría afectada nuestra conciencia, nuestro ser?

“Nuestra memoria es nuestra coherencia, nuestra razón, nuestra acción, nuestro sentimiento. Sin ella no somos nada” (Buñuel, 1982: 7).

Es importante aportar nuevos medios de comunicación como la animación, que nos ayuden a expresarnos e investigar sobre la formación del ser. La animación, por su poder metafórico y juego lúdico: mezclas de fantasías y realidades, resul-

ta de gran atractivo y eficacia para explorar diferentes puntos de vista y trabajar la neuroplasticidad, facilitadora de los cambios físicos del cerebro y de nuestro comportamiento, área de estudio de Richard Davidson y Daniel Siegel, U. S. El uso adecuado de este arte puede ayudar al autoconocimiento y creación de testimonios visuales, legados de gran valor plástico, histórico, educativo y terapéutico.

Aprendemos de las historias, memorias individuales y colectivas, que podemos animar y preservar, a través del cine de animación como medio artístico y de reflexión.

Palabras clave

Autobiografía; animación; neurociencia; alzhéimer; emociones; memoria.

Abstract

The Dressmaker, remnants of a life, is a visual representation of our research in animation, at the Animated Learning Lab, as a means of reflection on the construction of the self and memories. Through the artistic production of motion pictures, introspection is done in the author's personal history, where she compiles memories, charged of feelings and emotions, which later on will build the story and its characters.

Currently it's not very common to conceive animation as a communication media of biographies. Nevertheless, features as *Drawn from Memory* (1995, Paul Fierlinger), *Waltz with Bashir* (2008, Ari Folman), *It's Such a Beautiful Day* (2012, Don Hertzfeldt), *Arrugas* (2012, Ignacio Ferreras) o *Rocks in my Pockets* (2014, Signe Baumann) are clear samples of the treatment of the autobiographic memory and the documentary through animation techniques.

When we produce an animated film, we can appreciate how the creation of characters and scenarios are transformed into visual metaphors, making possible the re-creation of past moments or the simulation of possible ones. In such a way, we experience in our own bodies, thanks to the imagination, new virtual situations, carriers of great knowledge, which help us to reflect upon thoughts, feelings and actions (personal or external). Such experiences shape our personalities and whose emotional balance our happiness depends on.

Memories are the left over product out of experiences, constituents of a reality. This is seen and created by a unique perception which we identify with, where the emotions determine how we perceive and make sense of our living. Rudolf Arnheim, in his book *The Intelligence of Vision: An Interview with Rudolf Arnheim*, 2001, gives us his opinion regarding to this matter by affirming that art is an attempt to comprehend the meaning of our existence. Being more aware of ourselves help us to regulate the emotions and get a deeper understanding of the self. Nevertheless, what would happen, if for any reason out of our control, those memories disappear? Would we be the same people? Would we feel or think in the same way? Would our consciousness be affected, what about our essence?

"Our memory is our coherence, our reason, our action, our feelings. Without it, we're nothing" (Buñuel, 1982: 7).

Its important to explore new communication media like animation, which can help us to express and research about the psychology of the self. Animation, for it's metaphorical power and playfulness: mix of reality and fantasy, results a very attractive and effective tool to explore different points of view and work the neuroplasticity, facilitator of the physical changes of our brain and our behaviour, area of study of Richard Davidson and Daniel Siegel, U. S. The right use of this artistic form, improves self-development and the creation of visual testimonies, legacies of great artistic value, historical, educative and therapeutical.

We learn from and creating stories, individual and collective memories; which we can animate and preserve, through the animation cinema as a reflective and artistic media.

Keywords

Autobiography; animation; neuroscience; Alzheimer; emotions; memory.

Introducción

“Knowing others is wisdom. Knowing the self is enlightenment. Mastering others requires force. Mastering the self requires strength” (Lao Tzu, *Tao Te Ching*).

La filosofía siempre se ha encargado de cuestionar grandes dilemas del pensamiento y de la existencia humana centrándose en la mente, dejando a las ciencias tratar los asuntos del cuerpo. Sin adentrarnos en un debate cartesiano o metafísico profundo, en la actualidad, gracias a los avances tecnológicos (fMRI), a los estudios de las emociones y de la mente, de manos de neurocientíficos como Antonio Damasio, Daniel Siegel y Joe Dispenza; de la neuroestética y educación con: Marcos Nadal y Johana Drucker, entre otros, se nos sitúa algo más cerca del entendimiento de la formación del ser y la conciencia; alineando nuestra forma de actuar, ver y sentir el mundo.

En este artículo queremos exponer la animación como medio de comunicación y reflexión del ser a partir de la producción artística, haciendo uso de la narración visual y del movimiento. En Animated Learning Lab (ALL) unimos los descubrimientos de la neurociencia con la animación para el estudio de las emociones y desarrollo de la personalidad a través del relato animado. Aprendiendo a comunicarnos desde el interior para comprender el mundo externo, contando nuestra historia, para crear lo que el Dr. Richard Davidson denomina: un aprendizaje socioemocional. Como caso de estudio exponemos el proceso creativo del corto *The Dressmaker*, relato personal sobre el alzhéimer y sobre como las memorias conforman la identidad.



Jiminy, de *Pinocho*.
Disney, 1940.

Organizaciones como Unicef junto a artistas plásticos como el ilustrador Georges McBean, han servido como precedentes por sus labores educativas a través de la animación en diversas regiones analfabetas de África y Asia, ayudándoles a mejorar la comunicación y aprendizaje del lenguaje. La National Film Board de Canadá, desde 1939, continúa su labor de expandir cultura e identidad a través del cine y la animación. The Animation Workshop, en Dinamarca, y La Politécnica de Valencia, en colaboración con la Fundación de Terapia de Reencuentro, han llevado a cabo proyectos educativos en otros países; el Proyecto *EscuchArte* desde 2010, siguiendo la línea de Unicef, ha ampliado conocimiento en esta línea y dotando de herramientas a los estudiantes de diferentes niveles formativos, para poder expresar su voz y transmitir sus historias a través de la animación con un mensaje resiliente. De igual modo *DocuPerú 2015*, donde se impartieron talleres a ciudadanos de a pie, con el fin de transmitir la historia y tradiciones de sus aldeas.

Cada vez son más los educadores, profesionales de la industria y científicos interesados en emplear la animación dentro de sus especialidades. La animación es una herramienta de enseñanza de gran atractivo para el público joven y adulto, no solo por su poder de entretenimiento y su riqueza interdisciplinar, sino también por las infinitas posibilidades que ofrece al explorar hipótesis y re-crear mundos fantásticos.

Animation offers a medium of storytelling and visual entertainment which can bring pleasure and information to people of all ages everywhere in the world (Walt Disney).

Desde los comienzos de la humanidad podemos apreciar en las cavernas de Altamira los primeros testimonios del hombre del Paleolítico. Muestras de representaciones animadas sobre “la idea” de cómo era la cacería o los animales que habitaban alrededor. Son memorias impresas en muros pintados, impregnados de identidades colectivas (Francis Steen, 2014, UCLA).

Unas pinturas rupestres, testimonio de una experiencia y percepción de la realidad de aquel momento. Con el paso del tiempo quizá hayamos cambiado de formatos y soportes, pero aquel testimonio no resulta diferente del que nos narra Winsor McCay’s en *The Sinking of the Lusitania* (1918), el primer documental animado; *Persépolis*, de Marjane Satrapi (2000), o *Ryan* (Chris Landreth, 2004).

El uso de metáforas y símbolos proporciona la posibilidad de emplear este medio para explicar conceptos de gran abstracción y dificultad cognitiva, facilitando el acceso de información a todo tipo de audiencias, incluso a las menos formadas. Consideramos la animación como una expresión artística de energía

emocional en movimiento, junto al pensamiento que la origina o lo que esta pueda producir. La animación permite visualizar pensamientos y sentimientos a modo de reflexión, es una forma visual de producir conocimiento y aprendizaje emocional. Una manera artística de estudiar la identidad, transmitir información, inspirar a las generaciones futuras y conocer las historias pasadas.

Caso de estudio: *The Dressmaker, remnants of a life*

¿Qué es lo que hace que seamos nosotros, nuestra personalidad y esencia? Como dijo Buñuel, sin nuestras memorias no somos nada.

Our memories are prejudiced, in the full sense of the term, by our past history and beliefs. Perfectly faithful memory is a myth, applicable only to trivial objects. The notion that the brain ever holds anything like an isolated “memory of the object” seems untenable. The brain holds a memory of what went on during an interaction, and the interaction importantly includes our own past, and often the past of our biological species and of our culture¹.

Construimos la realidad a partir de lo aprendido, a través de nuestros sentidos, creando historias en nuestra mente que luego re-creamos como pequeñas películas, representaciones de momentos pasados o visiones futuras de sueños venideros. Imágenes abstractas, conceptos, olores, nombres y rostros que en ocasiones se entremezclan conforman el mundo onírico y real, tan difícil de distinguir en ocasiones. Desde esta perspectiva creativa y conceptual, el cine de animación resulta una forma de pensamiento bastante natural, intuitiva y similar a los procesos cognitivos que nuestro cerebro emplea para registrar, decodificar y almacenar información. Sin ir más lejos, una de las grandes similitudes entre artistas, poetas o escritores es la capacidad de relacionar distintos elementos que no tienen relación alguna por medio de metáforas. Esta es una de las formas primitivas del cerebro que tiene de extrapolar el factor común de distintos conceptos y relacionarlos creando nuevos patrones (Ramachandran, 2007).

Esto nos lleva a nuestra propuesta de considerar la animación como medio primitivo de comunicación abstracta. Definiéndola como proceso de pensamiento reflexivo por el que podemos explorar pensamientos, sentimientos y acciones. Cuestionando modos de comportamiento, aprendiendo a “desaprender” patrones que ya no son útiles o resultan dañinos para promover el estado de bienestar o felicidad con el “ser” y, en consecuencia, con los demás

¹ Antonio Damasio, *Self comes to mind*. 2011, p. 133.

Concepto *The Dressmaker*



(REBT. Albert Ellis, 1956). En otras palabras, proponemos la animación como una herramienta de aprendizaje social emocional, sumada al valor artístico de crear la ilusión de vida. Como animadores creadores de vida, tenemos que ser conscientes de qué es “estar vivo”.

En realidad, es el cerebro, junto a la mente, la verdadera fábrica de ilusiones, nuestro “home cinema”: maquinaria que procesa los pensamientos creados por las experiencias y memorias constituyentes de la historia personal; de la película que vivimos día a día, narraciones que conforman y definen nuestro “ser” (Daniel Dennet, 1992). Dependiendo de nuestra percepción y de los sentimientos ligados a ellas, unas serán más placenteras que otras. El cerebro es plástico, cambia y evoluciona con cada aprendizaje. La mente es el cerebro en acción (Dispenza, 2013). Enfermedades degenerativas como el alzhéimer, así como daños cerebrales producidos por accidentes o mutaciones genéticas, no solo transforman y modifican la fisiología del cerebro, sino de nuestra personalidad, en muchos casos de manera drástica, llegando a transformarnos en otra persona, otra conciencia.

Si la conciencia de uno mismo es un estado de la mente, ¿será la personalidad la que piensa y actúa? Filósofos como Aristóteles, Nietzsche y William James, entre otros muchos, han intentado definir la esencia del ser. Trabajamos desde el ángulo de la definición más científica que nos facilita Damasio:

Consciousness is a state of mind in which there is knowledge of one's own existence and of the existence of surroundings. Consciousness is a state of mind –if there is no mind there is no consciousness–; consciousness is a particular state of mind, enriched by a sense of the particular organism in which a mind is operating; and the state of mind includes knowledge to the

effect that the said existence is situated, that there are objects and events surrounding it. Consciousness is a state of mind with a self-process added to it.

Partiendo de esta definición de la conciencia/ser y de la estructura narrativa heredada de Aristóteles, sin olvidar el mítico viaje del héroe (Joseph Campbell, 1949), basamos nuestra metodología empleando la animación para el desarrollo personal y práctica de inteligencia emocional. Aristóteles definía la palabra griega *psyche* con ánima o alma: el principio de la vida o principio de la animación (De Anima, 1987). Estudios posteriores nos han mostrado que dicha definición de psique es más compleja y va más allá del ánima, mente o conciencia. El filósofo griego consideraba toda forma de poesía modos de imitación o mimesis, sin ninguna duda, la animación es mimesis. Nos plantea simulaciones de situaciones pasadas o posibles de crear, donde nos sentimos seguros de estudiar hipótesis sin temor a sufrir las consecuencias físicas de los errores de posibles ensayos. Esto facilita un estado más relajado para el aprendizaje. Interpretamos en nuestro cuerpo sensaciones y pensamientos de otros personajes, viviendo su dilema a través de la catarsis del relato, en cierto modo es la realidad virtual más conceptual que podamos considerar. Emociones como el miedo o la pena se experimentan, liberándose el individuo de ellas y del malestar que puedan provocarle, por medio del arte, en este caso con la construcción de un film animado.

Es un proceso creativo donde se produce una película animada, planteando un dilema, el cual se visualiza con la creación de personajes y escenarios. Estudiando diferentes perspectivas y reflexionando sobre los conflictos y sentimientos

que surgen en el relato. En dicho proceso creativo se pone en práctica el análisis de información para diseñar esos personajes y lugares dotados de emociones que den sentido al actuar y con unas personalidades que nos hagan sentir y creer lo que estamos viendo y escuchando. Esto se produce gracias a la sincronización de cerebros y la empatía hacia el narrador o lo que cuenta (Stephens, G. J.; Silbert, L. J., y Hasson; U. *Speaker-listener neural coupling underlies successful communication*. 2010).

The Animated Learning Lab desarrolla talleres con este método de narración visual en movimiento para distintos grupos de estudiantes, a nivel escolar hasta universitario y posdoctoral. Trabajamos la narración visual para el aprendizaje de materias, inteligencia emocional, trabajar las emociones y, sobre todo, aprender a comunicarnos mejorando el desarrollo personal. Aprendemos contando historias.

En la construcción de historias, los personajes y espacios suceden dentro de una estructura con un principio, medio y final o resolución al problema que se plantea (*plot*). La narración animada supone un medio ideal para confrontar dilemas (personales y externos).

Tragedy is essentially an imitation not of persons but of action and life, of happiness and misery. All human happiness or misery takes the form of action; the end for which we live is a certain kind of activity, not a quality. Character gives us qualities, but it is in our actions –what we do– that we are happy or the reverse; a tragedy is impossible without action, but there may be one without character².

En la producción que tratamos como ejemplo, *The Dressmaker*, se plantea el dilema de cómo preservar la personalidad de uno mismo cuando por causa del alzhéimer, las memorias que configuran la persona comienzan a desvanecerse poco a poco.

La historia está basada en un álbum familiar donde hechos y personajes se enmascaran en unos actores animados ficticios, metáforas de seres reales. En la historia se mezclan tres generaciones: la visión de la directora, nieta de la protagonista; Marie, personaje principal que sufre alzhéimer, y su hija, Helen. Conflictos de formas de entender la vida y actuar afloran a lo largo de las conversaciones. En el proceso de preproducción se realizaron una serie de entrevistas personales para profundizar en la psique de los personajes.



The twelve stages of the hero's journey monomyth Christopher Vogler (originally compiled in 1985 as a Disney studio memo)

² Aristotle's Poetics, 347-342 B. C.



Marie. *The Dressmaker*,
Re-Construction of the Self

Para la directora y la familia supuso un medio de enfrentar y establecer un diálogo en torno a la enfermedad y relaciones personales. Sin olvidar el aprendizaje sobre la dolencia, las emociones y ellos mismos; descubriendo aspectos de su persona que nunca tuvieron la oportunidad o medio de conocer. El personaje principal, Marie, es una modista retirada que aún conserva su taller de creaciones en la casa donde vive con su marido Frank. Marie cose retazos de sus memorias en una colcha *patchwork* para recordar los momentos y personas más importantes de su vida, en especial, seguir recordando quién es ella.

El film está cargado de elementos simbólicos como coser los momentos, mediante el hilo que une todos los retales. En la mitología griega tenemos el referente de la fábula de Ariadne. El hilo simboliza la unión, la vida. El *patchwork* es una técnica de collage donde se unen diferentes retales de distintas telas utilizando un patrón armónico que las une, similar a como nuestro cerebro “hila” o conecta los momentos e imágenes dispares en historias para obtener un sentido de la realidad, recordemos el poder de la metáfora que nos habla Ramachandran. El *patchwork* está asociado a contar historias y relatos familiares en colchas que pasaban de una generación a otra. Son como *storyboards* textiles. En las tumbas egipcias hallaron trazos de trabajos de *patchwork* y en China, hace más de 5000 años.

El lenguaje de la costura también es simbólico, los pespuntos e hilos que se entrecruzan simbolizan momentos o personas que se enredan y desenredan, al igual que las neuronas se desconectan y conectan creando nuevas sinapsis (neuroplasticidad).

La historia constituye un mensaje de apoyo y valoración de estar presente en cada momento, pues todo está en continuo movimiento. Una metáfora sobre la

brevidad de los momentos, la creación de tu propia vida y del ser, a partir de las memorias que coleccionamos, y el poder continuo de transformación.

La animación proporciona estas posibilidades gracias a su poder de abstracción y metafórico, donde podemos expresarnos sin necesidad de palabras, a través de la belleza del movimiento y plasticidad artística. Una experiencia para crear conciencia sobre esta enfermedad, valorar la vida y permanecer resiliente en los momentos difíciles, porque no hay nada más doloroso que la pérdida de uno mismo. La animación nos ofrece conocernos a nosotros mismos, quienes nos rodean y aprender a vivir con ilusión. La animación, sin ir más lejos, puede animar el ánimo.

Resultados y conclusiones

Los resultados obtenidos mediante esta metodología se basan en estudiantes de diversas edades, etnias, profesiones, nacionalidades y condiciones socioculturales, incluyendo los participantes del caso de estudio.

- Aumento de la autoconsciencia ante determinadas formas de pensar, sentir y actuar.
- Mejora en la comunicación verbal y no verbal para expresar, en especial: ideas tabús o con cierto grado de dificultad, incluyendo el tratamiento de traumas.
- Mayor resiliencia y tolerancia frente a otras perspectivas o formas de pensar.
- Conocimiento de las emociones y su regulación.
- Aplicación de la inteligencia emocional, relaciones intrapersonales y externas, autorregulación y cooperación con otros.
- Aumento de la capacidad de escucha y empatía.
- Adquisición de nivel básico de lenguaje visual y cinematográfico.
- Sensación de confort o alivio al expresar el dilema.
- Mejora de autoestima y seguridad al hablar o expresarse delante de una audiencia.
- Obtención de herramientas para argumentar sin oprimir.

Discusión

La animación constituye todo un medio de enseñanza y terapia para el autoconocimiento y crecimiento personal, así como para tratar creencias, aprender sobre las emociones y crear mentes críticas. Es un puente de comunicación en-

tre las artes y las ciencias donde invitamos a educadores, artistas y científicos a explorar las interrelaciones de estas áreas y las posibilidades que estas ofrecen empleando la animación.

Es una forma artística de gran riqueza plástica que nos ayuda a ver el mundo con distintos ojos. Cabría preguntar si podría considerarse un método primario de conocimiento por su nivel de abstracción y concepto. Si puede constituir una herramienta dentro de la filosofía para profundizar en la reflexión y el origen del ser; del mismo modo que puede emplearse como medio de práctica de *mindfulness*.

Agradecimientos

Tim Leborgne, Per Kristensen, Morten Thorning y Open Workshop Studio. Dinamarca

María Susana García Rams, Universidad Politécnica de Valencia, España

Hanne Pedersen, Animated Learning Lab, Dinamarca

Luc Toutongui, Se-ma-for, Polonia

René Chénier, Film Board of Canada. Canadá

Hospital La Arrixaca, Murcia, Unidad de Demencia. Dr. Carmen Antúnez y equipo

Referencias bibliográficas

ARISTÓTELES. *De Anima*. Hugh Lawson-Tancred (trad.). London. Penguin Classics 2nd ed. 1987. 256 p.

BEDFORD, A. (2014). *Animation for Attention and Comprehension*. Nielsen Norman group journal. [on line] <http://www.nngroup.com/articles/animation-usability/>

BOUCH, J. (2009). "A picture is worth a thousand words". *BJPsych Advances*. DOI: 10.1192/apt.15.2.81 [on line] <http://apt.rcpsych.org/content/15/2/81.full-text.pdf+html>

CAMPBELL, J.: *The Hero's Journey: Joseph Campbell on His Life and Work*. California, US: New World Library; 3rd 2014. 336 p.

CARTOONS FOR CHILDRENS RIGHTS. [on line] <http://www.unicef.org/crcartoons/>

GAL, R., y HENDLER, T. "Forking Cinematic Paths to the Self. Neurocinematically Informed Model of Empathy in Motion Pictures". Research Gate website. https://www.researchgate.net/profile/Gal_Raz2

GONZÁLEZ BLASCO, P., y MORETO, G.: "Teaching Empathy through Movies: Reaching Learners' Affective Domain in Medical Education". *Journal of Education and Learning*, vol. 1, Canada, n.º 1, June, 2012.

GOWIN, J. "Why Sharing Stories Brings People Together". *Psychology Today*, June, 2011.

GRAHAM, D. "The Science of Interconnectedness". [on line]. *Super Consciousness Magazine*. Spring 2011. Disponible en Internet: <http://www.superconsciousness.com/topics/science/science-interconnectedness> [consulted: May 05 2015]

MC BEAN, G. [on line] <http://georgemcbean.com/>

MILLER, G. (2014). "Cinematic Cuts Exploit How Your Brain Edits What You See". *Wired Science*. [on line] <http://www.wired.com/2014/09/cinema-science-film-cuts/>

— "How Our Brains Make Memories". *Smithsonian Magazine*, May 2010. [on line] <http://www.smithsonianmag.com/science-nature/how-our-brains-make-memories-14466850/?page=2>

P. CHIN, N.: "Teaching Critical Reflection Through Narrative Storytelling". *Michigan Journal of Community Service Learning*. University of Rochester Medical Center, US. Summer 2004, pp. 57-63.

RAMACHANDRAN, V. S. *The tell-tale brain*. 1st ed. United Kingdom. Windmill books. 2012.

REED, Poppy. "Dementia: The Importance of Storytelling". [on line]. *Active Minds Uk*. February 25, 2014. Disponible en Internet: <http://www.active-minds.co.uk/news/post/dementia-the-importance-of-storytelling/#.VUJQIJNLMsJ> [consulted: May 05 2015]

SIEGEL, G. Daniel. *Mindsight: the new science of personal transformation*. USA. 2010. New York: Bantam Books. Bandom House, Inc.

STEPHENS, G. J.; SILBERT, L. J., y HASSON, U. "Speaker-listener neural coupling underlies successful communication". *Proc Natl Acad Sci U S A*. 2010 Aug 10; 107(32):14425-30.

STUBBS, Norman: "Pinocchio: Self". Science of Consciousness.com. 2000. on line: http://www.science-of-consciousness.com/9__pinocchio__self.htm

Velos y muros en la obra de Carmen Mariscal

María Betrán Torner

Resumen

En este artículo se va a analizar la obra de la artista mexicana Carmen Mariscal que se fundamenta en aspectos autobiográficos, como el grave accidente de coche que sufrió, cuya rehabilitación le sirvió para reflexionar sobre la identidad y la fragilidad del cuerpo humano. En este sentido, tanto las radiografías como las cajas constituyen un elemento constante en su trabajo, y con ellas evoca también su experiencia del hospital, de estar atrapada en un espacio antiséptico del cual no podía escapar. Tema este que extrapola a la idea de frontera individual y social.

Estos aspectos van a aparecer reiteradamente en su obra compuesta de instalaciones, fotografías, vídeos, esculturas y escenografías teatrales, de carácter muy personal y autobiográfico, y donde la memoria y la historia familiar va a estar siempre presente.

Palabras clave

Identidad; femenino; familia; cuerpo; fragilidad.

Abstract

Veils and walls in the work of Carmen Mariscal. This article will analyze the work of the Mexican artist Carmen Mariscal which is based on autobiographical aspects, such as serious car accident she suffered, whose rehabilitation allowed her to think about the identity and the fragility of the human body. In this sense, both, the X-rays and the boxes, are constant elements in her work, and with them, she also evokes her hospital experience, of being trapped in an antiseptic space, which she could not escape from. Extrapolating this to the idea of individual and social human being. These aspects will appear repeatedly in all her work, installations, photographs, videos, sculptures and stage sets, being very personal and autobiographical, and where memory and family history will always be present.

Keywords

Identity; female; family, body; fragility.

En la obra de la artista mexicana Carmen Mariscal, el aspecto autobiográfico va a componer el eje de la misma, y este se ha ido constituyendo a partir de dos momentos claves de su vida:

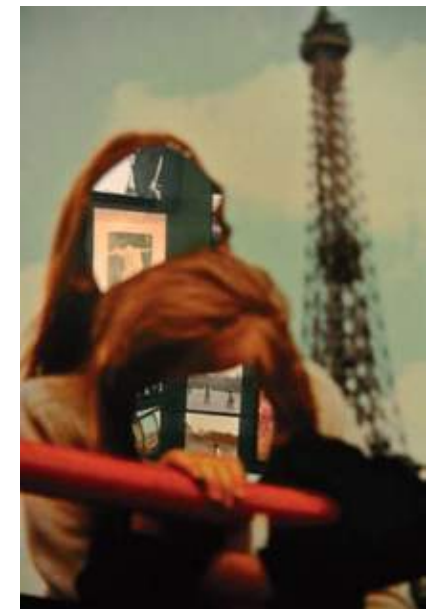
Por un lado, el grave accidente de coche que sufrió y cuya rehabilitación le sirvió para reflexionar sobre la fragilidad del cuerpo humano, y la sensación del encerramiento, reclusión o aislamiento. A partir de entonces, el trabajo artístico de Mariscal se centra en fotografiar su propio cuerpo, así como el de su familia y amigos, para indagar en la experiencia de sentirse atrapado. Las radiografías de su cuerpo que vio tantas veces en el hospital dejan su huella en una serie de fotografías impresas en superficies translúcidas en las que muestra fragmentos y detalles del cuerpo. En este sentido, las cajas constituirán igualmente un elemento constante en su trabajo, y con ellas Carmen evoca también su experiencia del hospital, de estar atrapada en un espacio antiséptico del cual no podía escapar. Tema este que extrapola a la vivencia de todos los individuos de estar atrapados dentro de nuestros propios cuerpos y mentes. La mayor parte de las veces, las cajas funcionan en su obra a modo de altar o relicario donde se guarda un cuerpo de mujer, generalmente el suyo propio, como enigma de lo femenino. Con estas cajas Carmen va a trabajar también la idea de frontera entre el interior y el exterior de nuestro cuerpo, pero también la frontera entre los individuos, tema que interesa también a esta artista mexicana nacida en Estados Unidos.

Desde esta perspectiva, una obra fundamental de Carmen Mariscal es *Ilusiones pendientes* (figuras 1 y 2), que realiza en el 2014, y que consiste en una instalación fotográfica y sonora compuesta de 80 fotografías montadas sobre espejos que forman un hexágono con 5 paneles de madera de 230 x 100 cm. Esta instalación formó parte de la exposición *Quimeras Migrantes*, que tuvo lugar en el Instituto Cultural de México en París en el 2014, en la que veinte artistas de ascendencia mexicana y con residencia en Francia, reflexionaron a través de su obra sobre la emigración, cuestionando el papel de los sueños e ilusión, no solo como un detonante de la decisión de emigrar, sino también como una parte integral de la identidad del emigrante. Estas debían reflejar cuál había sido el sueño que les había incitado a ir a Francia.

En el caso de Carmen Mariscal, el sueño de emigrar palpitaba en su familia desde generaciones anteriores y ella fue la primera en tomar esa decisión. Sin embargo, el recuerdo que tenía de su primer viaje como estudiante, resultó muy diferente al de su segundo viaje, que realiza ya con el propósito de quedarse definitivamente en Francia y concretamente en París, donde choca con la cruda realidad de una ciudad mucho más dura y difícil.

Para expresar todas estas ideas, Carmen construyó una caja hexagonal de gran tamaño (230 x 100 cm), realizada de la misma madera que las cajas de camembert, enfatizando así el símbolo de la auténtica Francia. Al entrar en el interior de la caja, el visitante se encontraba con unas fotografías, 80 en total, montadas sobre espejos, y con las que esta artista contaba la historia de la emigración de una familia, que podría ser la de cualquiera, a la vez que habla de su propia vivencia, para de este modo enfrentar al espectador con las ilusiones, los sueños y las fantasías que se construyen en el emigrante, y que a veces se transmiten de una generación a otra.

Carmen habla también aquí de su elección de convertirse en francesa, de su deseo de pertenecer a ese país y del choque entre las ilusiones y la realidad. Del sueño de emigrar y la desilusión con la que se encuentra el emigrante, y con la que se encontró ella a su llegada a Francia, también del choque que supuso para sus sueños. De modo que, según sus propias palabras, con este proyecto va a tratar de dar voz a los emigrantes, que por serlo se sienten poco escuchados. Aquí nos habla también de la diversidad y la alteridad. En definitiva, con esta obra Carmen esperaba dar voz a los migrantes cuya identidad se va a construir entre aquí y allá, entre varios lugares, y donde el sentido de raíces y pertenencia se diluye.



Figuras 1 y 2. *Ilusiones pendientes* (2014). Instalación fotográfica y sonora. 80 fotografías montadas sobre espejos (dimensiones variables) en un hexágono

El otro momento clave de su biografía fue el regalo que le hizo su bisabuela días antes de morir. Se trataba de unos diarios, de los que hizo una copia para cada miembro de la familia, incluida Carmen, y un vestido de novia, que tras permanecer guardado en una caja durante nueve años, se encontraba ya arrugado, manchado, roto y acompañado de los anillos de ella y su marido. Carmen decidirá utilizarlo para cuestionar las tradiciones transmitidas de generación en generación y el significado de ser madre, hija y esposa. Este vestido se convierte en su fuente de inspiración y el elemento central de instalaciones, fotografías y un libro de artista titulado *La novia puesta en el abismo* (figura 3), que realiza en 1997, y en el que incluye fragmentos del texto del diario de su bisabuela, junto con frases de su propio diario y fotografías de ella y de sí misma poniéndose el vestido y quitárselo. Carmen Mariscal entenderá este libro como un cuento de hadas escrito al revés, pues la primera frase es “Y vivieron felices para siempre”, y la última, “Había una vez”. Con el título “puesta en el abismo”, Carmen Mariscal hace referencia al acto de poner un espejo frente a otro, lo que provoca que la imagen proyectada se repita hasta el infinito: este título también alude al vértigo que se experimenta ante lo desconocido, es decir, ante aquello a lo que se expone la novia en el momento en el que se casa. Y a partir del mismo, utilizará como elementos centrales de casi todos sus proyectos pertenencias heredadas y objetos significativos, haciendo de la memoria y la historia familiar otro de los temas que aparecen constantemente en su trabajo. De modo que en su caso el uso del vestido de novia como recurso estético y conceptual, se halla vinculado a aspectos biográficos y afectivos a partir de los que esta artista plantea un extenso proyecto constituido de varias piezas e instalaciones en las que el vestido de su bisabuela será el elemento fundamental.



Figura 3. Fotografías de la serie *La novia puesta en abismo* (1997). 1/1, 40 x 30 cm cada una

Nunca supe por qué me lo había dado. El vestido pasó nueve años guardado en su caja. Aquella caja irradiaba para mí una energía extraña, mezcla de atracción y rechazo, como si todas las contradicciones con las que yo había crecido estuvieran metidas en esa caja blanca.

El vestido había sido bello en 1918, pero ya estaba amarillento y roto, como la educación que yo había recibido. Yo estaba por cumplir treinta años, y la idea de encontrarme atrapada en roles clásicos femeninos me hacía huir cada día más de la idea del matrimonio.

Un día saqué el vestido de su caja y lo miré como si este fuera un toro que estuviera a punto de embestirme. Atracción y rechazo. Me surgían preguntas: ¿por qué me habrá dejado mi bisabuela su vestido de novia?, ¿por qué a mí? Comencé a leer detenidamente su diario. Entendí menos.

Las páginas del diario están cubiertas de frases contradictorias acerca del matrimonio, la posición de la mujer en el México de los años veinte y treinta, su marido y su propia vida conyugal. Yo quería dar sentido a mis propios cuestionamientos y a los de Carmen Vallés, mi bisabuela (Quentin, 2014: 14).

Como se ha comentado anteriormente, aparte de este poético libro cargado de simbolismos, y bajo este mismo título, *La novia puesta en el abismo*, Carmen Mariscal realiza varias series en las que el vestido de novia de su bisabuela constituye también el elemento simbólico fundamental. Tal es el caso de *La ilusión es el vértigo*, o *El amor es el vértigo* (figura 4), consistente en una serie de cinco fotografías impresas en acetato, colgadas de forma alineada frente a un espejo, y en las que Mariscal aparece disfrazada con el vestido.

Figura 4. *El amor es el vértigo* (De la serie *La novia puesta en abismo*) (1997-1998). Instalación consistente en 5 fotografías impresas en plóter y colgadas, un espejo y el vestido de novia de la bisabuela de la artista



Se podría decir que el conjunto de la obra de Carmen Mariscal se basa en la elaboración de un imaginario personal y cultural que esta artista plasma en forma de diario íntimo. Un diario que en muchas ocasiones va trabajar a través del cuerpo, el suyo propio y el de otros, y cuyo origen se remonta a sus pinturas de cuerpos o de frutos cortados en dos que asocia con los órganos humanos, y también a su trabajo en hospitales de México con jóvenes bulímicas o anoréxicas.

Este diario personal, esta autobiografía que plasma también a través de sus autorretratos, omnipresentes en toda su obra, tiene también su origen en sus raíces: aunque mexicana, su familia de origen catalán se caracteriza por la fuerte personalidad de las mujeres que la componen, así como por la educación liberal, el feminismo y una herencia tradicional católica que marca, según apunta la propia artista, la dualidad de su ser; y le sirven para cuestionar y expresar con sutileza y poesía, la complejidad de su propia identidad marcada por sus orígenes y múltiples herencias.

A través de su obra Carmen Mariscal nos habla del tiempo del cuerpo (tiempo físico, afectivo, espiritual, mental...), de su fugacidad y de su perennidad, de su fragilidad y de la disociación entre el cuerpo y el espíritu.

Nos habla también de la fragilidad de los sentimientos, y lo expresa por medio de materiales como es el vidrio, sobre el que imprime la imagen del cuerpo, o el espejo con el que, como ya se ha comentado, explora su desdoblamiento. Una imagen del cuerpo, que comenzó trabajando de modo fragmentado (manos, pies o detalles del rostro) en *El doble* (2006), *Recuerdo* (2007), la serie de los vientres denominada *Rota* (2000-2001), o *Innata*, para pasar a exponer el cuerpo entero en formatos cada vez más grandes, mostrando continuamente su opacidad y agrietamiento, además de incorporar plumas, ramas o tejidos.



Figura de la serie *El doble*. 2006. 59 x 32,5 cm
Figura de la serie *Rota*. 2000-2001. Fotografía cromógena 30 x 45 cm

Se trata de unas representaciones del cuerpo, de modo fragmentado o entero, con las que Carmen Mariscal no muestra sino que sugiere la realidad. Es un cuerpo sugerido a través del que expresa las profundidades del ser, y con el que nos habla de nuestro propio cuerpo.

Referencias bibliográficas

ABREU, J. I. (1998). *Carmen Mariscal. La ilusión en vértigo*. México: SHCP.

CARROLL, B. (2014). "Chimères Migrantes". INBA, CONACULTA, Instituto de México, 24-25.

CORDERO REIMAN, K. (1998). *El cuerpo aludido, anatomías y construcciones*, México: México siglos XVI al XX. MUNAL, INBA.

— (2011). *Aperturas*. México: Museo Universitario del Chopo, UNAM.

MARISCAL, C. (2014). "Interview avec Carmen Mariscal, artiste plasticienne d'origine mexicaine". <http://www.odysseemoderne.eu/interview-avec-carmen-mariscal-artiste-plasticienne-dorigine-mexicaine/> [consulta: 2 de septiembre de 2015].

MARISCAL, C. y BOULLOSA, C. (2001). "Encuentro entre Carmen Mariscal y Carmen Boullosa". <http://mexiqueculture.pagesperso-orange.fr/nouvelles1-cmb.htm> [consulta: 9 de septiembre de 2015].

MATTHEI ATTHEI, A. M. (2014). "Latinoamérica al límite". *Arte al límite*, 223-227.

MÉNDEZ BAIGES, M. [2009]. *Camuflajes*. Madrid: La Casa Encendida.

QUENTIN, Ch., y GUISE, C. de (1999). *La Mariée. La novia*. México: FONCA-Oak editores.

Fuera del cuerpo: la fotografía metafísica como experiencia autobiográfica

Ricardo Guixà Frutos

Universidad de Barcelona (UB) y Universidad Ramón Llull (URLL)

Resumen

Este proyecto es una investigación fotográfica sobre la realidad del yo a través de la propia experiencia personal. Nace de un recuerdo infantil que marcó una línea clara en mi concepción del universo que, décadas más tarde, se concretó en un conjunto de fotografías autobiográficas basadas en la recreación de los momentos clave de mis vivencias lúcidas fuera del cuerpo.

Las fotografías de esta serie son una reconstrucción de algunas de mis “proyecciones conscientes” con una voluntad documental, que intentan transmitir la vivencia por medio de imágenes de la manera más fidedigna posible. Se

presentan ampliadas a gran formato y acompañadas de textos, extraídos de un diario íntimo, que describen las sensaciones experimentadas durante el proceso

En estas obras se plantean cuestiones filosóficas en torno a la relación entre memoria e identidad, la imagen fotográfica y su representación de lo real, así como del propio concepto de realidad y la limitada capacidad de nuestros sentidos para percibirla y comprenderla. Pero, sobre todo, tratan sobre la noción de conciencia, en tanto que principio básico de nuestra singular individualidad que hace de cada uno de nosotros un ser único e irrepetible, capaz de interrogarse sobre el sentido de una existencia que está construida a base de recuerdos fundamentalmente visuales

Palabras clave

Fotografía; autobiografía; experiencia fuera del cuerpo; memoria; conciencia.

Abstract

This is a project on photographic research on the reality of the self through personal experience. It arises from a childhood experience that marked a clear boundary in my conception of the universe. Many years later, that experience culminated in a series of autobiographical photographs based on the recreation of key moments of my lucid experiences outside my body.

The photos in this series are a reconstruction of some of my “conscious projections” with a documentary will. They try to convey the experience through images as faithfully as possible. The photos are shown here augmented to a large format and accompanied by texts taken from the diary in which I describe the sensations felt during the experience.

These works raise philosophical questions about the relationship between memory and identity, the photographic image and its representation of reality as well as the very concept of reality and the limited ability of our senses to perceive and understand it. But above all, they deal with the notion of consciousness as a basic principle of our concrete individuality that makes each of us unique and unrepeatable, and able to question the sense of a life that is constructed out of predominantly visual memories.

Keywords

Photography; autobiography; out of body experience; memory; consciousness.

It's pretty clear that there is a connection between human memory and the photographs we take. Simply put, a photo is information about past light that we can perceive in present time. Similarly, memories are the affects of our past experiences on our present self. Photographs can serve as memory storage and, when viewed, can activate memory recall. The basis of our autobiographical memory is *what* happened, *where* it happened and *when* it happened. Similarly, the photos we take can store information of *what*, *where* and *when*. In this regard, a photograph is very much like a memory of a life event (Joshua Sariñana).

La memoria es caprichosa con los recuerdos que conserva, y a menudo lo hace de una manera difusa y fragmentada, obligándonos a construir nuestra autobiografía rellenando los huecos con la imaginación o el deseo. Sin embargo, en ocasiones, nos depara una rara sorpresa, preservando alguna vivencia de una manera inusitadamente precisa que queda grabada de forma indeleble en el archivo del cerebro, alzándose como un faro entre la niebla que ilumina el incierto camino de la vida. El proyecto fotográfico que aquí se presenta nace de uno de estos momentos privilegiados.

Invierno de 1953, colegio Dominicos, Zaragoza

A la edad de nueve años salía corriendo de clase cuando tropecé mientras bajaba por la escalera, perdiendo momentáneamente la conciencia en la caída. Recuerdo la curiosa sensación de tener la barandilla paralela al cuerpo, luego nada. Al cabo de un tiempo impreciso desperté contemplando una extraña escena: me hallaba flotando en una esquina del techo, viendo a los compañeros descender por la amplia escalinata con sus batas a rayas, ajenos a mi presencia, corriendo con despreocupada alegría entre bromas y empujones. Mis sentidos parecían intactos, así como todos los atributos habituales de la vigilia: memoria, raciocinio, capacidad crítica... Pero extrañamente estaba ahí, suspendido en el aire, observando atónito como mi cartera había quedado abierta unos peldaños más abajo, con los libros esparcidos y pisoteados sin que a nadie pareciera importarle. Eso me molestó, pero entonces mi atención se desvió hacia el grupo de personas que se estaba formado en el espacioso rellano tras el primer tramo de escalones.

Era evidente que algo había sucedido; cada vez mas niños se amontonaban intentando asomarse entre la gente para ver algo que ellos mismos me tapaban. Yo trataba averiguar lo que ocurría cuando apareció fray Guillermo con gesto

preocupado, acercándose apresuradamente y poniendo orden en el caos que se había formado en un santiamén. Inmediatamente todos se apartaron dejándole paso, y entonces tuve la oportunidad de ver qué ocurría: alguien permanecía tendido en el suelo, pero al intentar distinguir sus rasgos las cabezas se volvieron a cerrar en torno al accidentado tapándole la cara. Intrigado, permanecí expectante. De repente, cuando más empeño tenía por averiguar lo sucedido, se hizo un pequeño claro que me permitió concentrar la atención en su semblante, atrayéndome repentinamente hasta él en un inesperado movimiento de avance instantáneo, un zoom vertiginoso que me situó justo delante del rostro. En ese momento quedé pasmado, ¡era yo quien estaba desmayado! Y automáticamente regresé, volví a mi cuerpo. En un fulminante plano contraplano abrí los ojos y me levanté, entre la preocupación de los que me rodeaban, con una sola idea en la cabeza: tengo que recoger mi cartera, se están estropeando los libros. Y haciendo caso omiso a las preguntas del atribulado cura, descendí los cuatro escalones que me separaban de mis pertenencias que, tal y como las acababa de ver, estaban allí desperdigadas, exactamente en la misma posición que recordaba.

Desde aquel instante perdí el miedo a la muerte ya que, a pesar de la inmadurez de mi pueril mente, comprendí lo extraordinario de esta particular experiencia, que quedó guardada en lo más profundo de la memoria, imprimiendo un anhelo trascendental a toda mi posterior obra como creador plástico. Sin embargo, curiosamente, nunca sentí una especial inclinación hacia la religión, el ocultismo o la espiritualidad en general. De hecho, mi carácter siempre se definió por un natural escepticismo ante cualquier tipo de creencia, más interesado por los avances de la ciencia, el poder de la lógica y la razón que en los dogmas de la fe.

Veinticuatro años más tarde me encontraba leyendo un artículo de *La Vanguardia* sobre las experiencias cercanas a la muerte cuando volvió a mi cabeza esta singular vivencia. Con la perspectiva adquirida durante el tiempo transcurrido, aquellos sucesos se me revelaron como algo importante. Completamente seguro de su realidad, y desde la inevitable deformación profesional propiciada por mi labor como fotógrafo, no podía dejar de preguntarme: ¿cómo era posible que pudiera ver con tanta precisión y claridad todo lo sucedido? ¿Con qué extraño ojo podía yo percibir imágenes si mi cuerpo permanecía caído en el suelo completamente inconsciente? En ese momento vislumbré un aliento de eternidad en las posibles respuestas, pero mi mente racional me impulsó hacia una investigación más científica.

Intrigado por estos enigmas, y ante la evidencia de que los hechos a examen se encontraban fuera del actual paradigma cognoscitivo, procedí por la vía empírica, estudiando a fondo el tema con la intención de volver a reproducir la

experiencia infantil de una manera más controlada. Los resultados de las pesquisas provocaron un cambio de rumbo en mi trabajo artístico, que se desplazó hacia cuestiones filosóficas en torno a la relación entre memoria e identidad, la imagen fotográfica y su representación de lo real, el propio concepto de realidad, y a la limitada capacidad de nuestros sentido, para percibirla y comprenderla. Pero, sobre todo, a la noción de conciencia, en tanto que principio básico de nuestra singular individualidad que hace de cada uno de nosotros un ser único e irrepetible, capaz de narrar su propia vida e interrogarse sobre el sentido de la existencia.

¿Quién soy?

Hoy por hoy el estudio de la conciencia se configura como uno de los asuntos más importantes a los que debe enfrentarse la filosofía, la ciencia y la creación de nuestros días, que recientemente ha vuelto al debate intelectual impulsado por el estudio de la inteligencia artificial. La experiencia consciente es universal y sus orígenes se pierden en la memoria de los tiempos, sin embargo, sigue siendo un gran misterio. Como señala David Chalmers, posiblemente sea el mayor obstáculo pendiente en la búsqueda de la comprensión científica del universo. En el panorama del estado presente del tema, las teorías existentes se pueden dividir en dos grandes grupos: los funcionalistas y los dualistas.

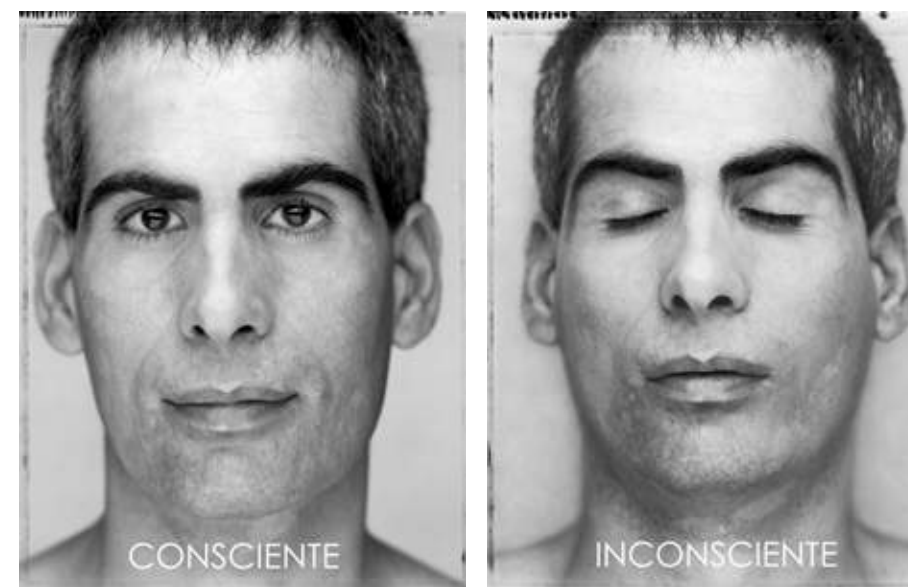
El primero es el que tiene mayor aceptación entre científicos y filósofos y su origen es el materialismo. Su argumento fundamental es que la conciencia nace de manera natural del funcionamiento superior del complejo cerebro humano y, por tanto, de sus procesos neurobiológicos. El principal inconveniente de esta teoría es que la neurociencia todavía no dispone de un principio teórico unificado y existen muchas lagunas en la comprensión de los mecanismos que la producen. Los principales valedores de estas tesis son Francis Crick, Gerald Edelman y John R. Searle, entre otros.

El segundo grupo defiende la idea de que en el mundo hay dos clases distintas de fenómenos: físicos y mentales. Es decir, que la conciencia existe independientemente del cerebro que la sostiene y que este funciona a modo de interfaz entre ella y el mundo material. Thomas Nagel, Coklin McGuinn, John Eccles, Roger Penrose, Waldo Vieira y David Chalmers son los autores más influyentes de esta concepción teórica. Esta tesis resulta inaceptable desde una perspectiva materialista, pues es incompatible con los principios que sustentan su paradigma: la existencia de una realidad diferente a la material.

Bajo este panorama, queda claro lo complejo que resulta definir este concepto debido a su particular naturaleza, caracterizada por ser una vivencia individual, subjetiva y de difícil acceso a través de los medios habituales con los que recopilamos información. El fenómeno de la conciencia engloba una amplia variedad de experiencias con un denominador común: el ser vividas e informadas por uno mismo. La forma más habitual es la “vigilia física” (estar despierto). Esta se caracteriza por un control de nuestras capacidades mentales, usando atributos tales como: pensamiento lógico, memoria, voluntad, concentración, análisis crítico, asociación de ideas, racionalidad, capacidad de decisión, autoconciencia etc.

En estas circunstancias el conocimiento del mundo que nos rodea se produce mediante la información que obtenemos a través de los cinco sentidos, de entre los cuales la vista es el predominante. Con todos estos datos construimos nuestra propia visión de la realidad a modo de relato interior subjetivo, cimentado en la acumulación de recuerdos de los hechos vividos de una manera selectiva y parcial, e inevitablemente condicionado por el entorno social y cultural de cada persona.

Consciente-inconsciente.
Gelatino-bromuro de plata.
60 x 40 cm.
2001



Construyendo el pasado, proyectando el futuro

En el campo de la psicología esta autonarración íntima y cotidiana recibe el nombre de memoria autobiográfica (MA) y se edifica a partir de la memoria episódica (ME), que hace “referencia al recuerdo de vivencias ocurridas en un determinado tiempo y espacio, mediadas por una valencia emocional o una relevancia cognitiva que favorece su recuperación” (Beltrán-Jaime *et al.*, 2012: 113). De esta manera, podemos volver a revivir experiencias subjetivas pasadas de forma consciente y edificar la propia autoimagen coherentemente a lo largo del tiempo, definiendo nuestra identidad desde la infancia, a partir de detalles perceptivos contextuales mayoritariamente visuales.

La consolidación o inhibición de estos recuerdos en la narrativa de vida personal varía en función del grado de emotividad a ellos asociada, y no implica necesariamente que los sucesos rememorados se almacenen de manera exacta, tal y como acontecieron. Más bien se trata de construcciones mentales a partir de la información retenida en la base de datos de nuestra memoria, que actúan como un hilo conductor que conecta el presente con el pasado y el futuro, en un viaje interior a través del tiempo, mediatizado por las metas y objetivos personales de quien las evoca.

La complejidad de este proceso estriba en que registrar y rememorar posteriormente un episodio de nuestra vida requiere, por un lado, que sea integrado en otros sistemas de representación de la memoria a largo plazo, asociados a la consecución de objetivos concretos cuyo logro o no genera emociones que permiten fijarlos; y por otro, al mismo tiempo, resultar coherente con la autoimagen que todos nos construimos. La razón es que esta combinación permite al individuo evitar la sobrecarga del sistema para ser más productivo y aprovechar los recursos operativos del cerebro, es decir, ser cognitivamente más eficiente. Esto comporta inevitablemente un conflicto entre la coherencia del yo edificado y la representación de la realidad vivida, que habitualmente está mediatizada por la imagen que tenemos de nosotros mismos o la que deseamos proyectar hacia los demás. Por ello, un recuerdo necesita tener un significado para poder perpetuarse en la memoria a lo largo del tiempo y así llegar a ser parte de la historia personal que hay detrás de toda identidad. En consecuencia, recuperar una experiencia pasada implica activar dispositivos simbólicos, como patrones narrativos y guiones de vida, que la doten de sentido, lo que compromete su fidelidad ya que es ineluctablemente subjetiva.

Por otro lado, para el cerebro, estructurar los recuerdos en secuencias descriptivas permite reforzarlos, facilitando su posterior rememoración. Desde esta

perspectiva, la verbalización de las vivencias es imprescindible para asentarlas y compartirlas, pero no es el único recurso, ya que la imagen fotográfica también funciona como un dispositivo que facilita anclarlas en la memoria, actuando como detonante para su posterior recuperación, aportando una carga extra de credibilidad por su particular estatuto epistemológico.

La imagen fiable

A menudo comparamos los productos de la cámara con nuestros recuerdos mentales de esa misma escena, pero recientes estudios en el campo de la neurociencia han demostrado que “las imágenes no se almacenan como fotografías [...] El cerebro no archiva fotografías polaroid de personas objetos, paisajes [...] no hay microfichas ni microfilmes, no hay copias impresas” (Damasio, 2003: 102). Las teorías actuales al respecto explican que la construcción mental de una imagen se produce de forma sincrónica en diferentes partes del cerebro, creando representaciones neurales que se organizan topográficamente en las cortezas sensoriales iniciales. Por consiguiente, la rememoración de dichas imágenes supone su reconstrucción mediante la activación concordada y transitoria de los modelos de disparo neural correspondientes a la representación perceptual original. Se trata en cierta manera de montar un puzle, recuperando las pautas neuronales diversificadas en las cortezas visuales que se produjeron en el momento de la percepción que se intenta rescatar.

En ese proceso los ítems se filtran a la conciencia uno a uno, incorporando en su reconstrucción las emociones que despertaron en nosotros, añadiendo una subjetivación inevitable a la escena inicial que las originó. Un recuerdo visual no es, en consecuencia, una reproducción exacta de la realidad percibida, sino una interpretación individual e intransferible. Son, como señala Daniel Dennet, “cuasi imágenes” intencionales y sin dimensiones (Dennet, 1996: 178).

A diferencia del sistema anteriormente descrito, una fotografía es el resultado de un conjunto de operaciones sustancialmente diferentes al modo de proceder de la mente. En el interior de la cámara la imagen se forma de una sola vez sobre el plano de la proyección, en un espacio acotado por los límites del encuadre. En su único ojo fijo e inmutable, la visión central y periférica se unifican y compactan en un área limitada por el marco del visor, reduciendo el espacio barrido por los ojos para su lectura de 180° a unos 10° aproximadamente. Además se pierde la tercera dimensión, excluyendo la profundidad aparente de su *modus operandi*. Asimismo, no hay movimiento en la imagen captada, que detiene el tiempo suspendiendo su transcurso, limitando los cinco

sentidos asociados a toda percepción humana a la vista. Así pues, la cantidad de información generada de esta manera disminuye drásticamente, facilitando un enorme ahorro de trabajo al cerebro que debe manipular esos datos observados.

Pero, más allá de las diferencias más o menos evidentes entre imagen mental, percibida o rememorada, y la imagen fotográfica, el auténtico cambio introducido por el nuevo sistema de representación fue su particular relación con la realidad y la carga epistemológica a él asociada. Desde su nacimiento, la fotografía supuso una auténtica revolución al sustituir la mano del artista por una máquina capaz de generar imágenes verosímiles de lo real de manera rápida y precisa, por la propia acción de la luz. Imbuida por el espíritu positivista de la época en la que surgió, el medio fotográfico conquistó un estatus privilegiado como herramienta capaz de proporcionar un mayor conocimiento del mundo natural que nos rodea, asentando definitivamente en la mente de sus usuarios una fama de registro fiable, parangón de objetividad y rigor, perfecto sustituto de nuestra memoria visual, gracias a su génesis instrumental y el particular estatuto signico de sus productos.

Por otro lado, a pesar de la larga tradición de imagen manipulable, culminada en la era digital con la popularización de los modernos programas de edición, la fotografía aún posee un “efecto de verdad” heredado del siglo XIX, causado en gran medida por las aplicaciones científicas que fue asumiendo a lo largo de toda su trayectoria, que la llevaron a convertirse en un instrumento de verdadero valor heurístico. Como es sabido, la evolución de los materiales fotosensibles y

la mejoría de las ópticas permitieron ir más allá de la percepción humana, para mostrarnos un fascinante universo de movimientos ultrarrápidos y radiaciones invisibles que afianzó de manera definitiva en el inconsciente popular su privilegiada posición entre los demás medios de representación¹.

Gracias a esta fiabilidad asociada al medio, los productos de la cámara se han convertido en el sistema de documentación preferido por amplios sectores de la población mundial. Merced a su poder, los recuerdos de momentos especiales –y no tan especiales– de nuestras vidas quedan almacenados en álbumes y cajas o expuestos en las redes de información que nos mantienen comunicados en el mundo global del siglo XXI. La vida privada, antaño reducto de intimidad, se exhibe sin tapujos a través de fotografías y vídeos, que se comparten a modo de álbum familiar público, permitiendo construir una narración vital a lo largo del tiempo, asentada en la verosimilitud que otorgamos a su génesis fotográfica, convertida en un depósito de memoria colectiva.

Sin embargo, esta sobreexposición de nuestras vidas queda reducida a la mera superficie de lo visual, con frecuencia restringida a los instantes puntuales de felicidad circunscritos a ritos familiares y sociales, que muestran únicamente una pequeñísima parte de lo que define la esencia de una persona. En el proyecto *Fuera del cuerpo* me propongo ir un paso más allá en los conceptos de intimidad e identidad, generando una serie de fotografías en las que reconstruyo algunas vivencias especialmente significativas, caracterizadas por situarse fuera del paradigma materialista dominante en Occidente. Se trata de escenificaciones fotográficas de mis “experiencias fuera del cuerpo” con un propósito documental, que intentan transmitir por medio de imágenes las sensaciones y percepciones experimentadas durante su transcurso, jugando con algunos de los estándares del género, como el blanco y negro y el positivado del negativo completo mostrando los bordes de la placa.

Desde el punto de vista de la ciencia oficial se trata de meras ensoñaciones o fallos del cerebro, pero quien las experimenta las vive como una realidad incontestable. Como ya señalé al inicio, no soy alguien propenso a la fe ya sea en la religión o el esoterismo, por tanto, no pretendo convencer a nadie de nada, son solo testimonios de mi propia experiencia subjetiva, y por definición intransferible, pero de naturaleza trascendental. Así pues, este conjunto de obras se constituye como un relato visual en primera persona, a modo de una autobiografía metafísica.

¹ Para ampliar información consultar el texto: Guixà R. (2013): “Retratos de lo invisible: el efecto de verdad en la fotografía científica del siglo XIX”, *Actes del IX Seminari internacional sobre els antecedents i orígens del cinema*, Girona, Museu del Cinema i la Universitat de Girona, vol. I, 121-129.

Proyección consciente.
Gelatino-bromuro de plata.
120 x 95 cm.
2001



“Experiencias extracorpóreas”

Para comprender la particular naturaleza de esta singular vivencia es preciso referirse al concepto de “Estados Alterados de la Conciencia” (EAC), definidos como aquellos que están fuera del patrón normal de vigilia física. Las causas que los provocan pueden clasificarse en dos categorías:

- 1.- Naturales: sueño, desmayo, sonambulismo, trance, experiencias fuera del cuerpo (EFC)...
- 2.- Patológicas: estados inducidos por las drogas (alucinaciones) o producidos por algún trauma físico como el “coma”.

De entre todos ellos, las EFC son uno de los estados alterados menos conocidos. Los nombres más populares con los que se conoce este fenómeno son “viaje astral” o “proyección consciente”. Desde este estado de conciencia uno se percibe a sí mismo separado del cuerpo físico con la capacidad de pensar y percibir la realidad con los mismos atributos que en la vigilia pero con unas propiedades amplificadas. Bajo esta nueva perspectiva de visión se extienden los límites de la percepción, trascendiendo más allá del plano de la materia física. Por ello, al tratarse de una experiencia de carácter no material, se puede concluir que es una vivencia de la realidad en una dimensión “extrafísica” de una sutileza tal, que la hace invisible a nuestros sentidos, y que la actual tecnología no está capacitada para medir ni captar.



Contemplando mi propio cuerpo.
Gelatino-bromuro de plata.
140 x 100 cm.
2002

Ciertamente, la física más avanzada y especulativa ya ha postulado la evidencia de que la mayor parte de lo existente en el universo es invisible y que coexisten múltiples dimensiones, al menos desde un punto de vista teórico. No obstante, resulta evidente que no se está refiriendo a un plano espiritual. Sin embargo, para quien ha vivido este tipo de experiencias carece de importancia si tienen certificado de veracidad por parte de la ciencia o la religión, simplemente se trata de una vivencia propia, íntima y subjetiva, igual que tantas otras, cuya rememoración permanece igualmente mediatizada por las expectativas y deseos de quien la evoca.

Por ello, todas las obras de este conjunto se han realizado con una intención documental un tanto desapegada, intentando mantener un cierto distanciamiento en la visión, con una estética que tiende a la simplicidad de la composición que permite resaltar los elementos narrativos de la escena. Como complemento, y para potenciar este efecto, cada imagen se acompaña de un texto breve, extraído de un diario íntimo, que transcribe en primera persona las sensaciones del momento representado y la fecha en que sucedió.

La elección de la fotografía como medio de expresión busca generar una reflexión a través del contraste que se origina entre la propia credibilidad asociado al medio, con el consiguiente efecto de verdad narrativa, y la representación de una experiencia que se encuentra fuera del principal modelo de conocimiento occidental, la ciencia. Los productos de la cámara y sus derivados nos tienen acostumbrados a superar las limitaciones de nuestra vista, propiciando la impresión de que su capacidad para visualizar lo invisible no tiene límites. Desde

Proyección voluntaria.
Cibacrome.
150 x 120 cm.
2004



Me despierto al amanecer con la mente completamente lúida y decidida
levantarme, consciente de dejar el cuerpo físico dormido en la cama

los infrarrojos a los rayos X, la lista de radiaciones registradas por los materiales fotosensibles hace concebir la esperanza de que otras realidades ocultas también podrán quedar desveladas por el poder de la tecnología.

En otro orden de cosas, toda narración autobiográfica se basa justamente en exponer aquellas partes de la vida íntima que habitualmente permanecen ocultas en el interior del pensamiento, lo que implica, como señala Ana Jiménez, un pacto tácito entre el creador-narrador de su propia vida y el receptor-voyeur, que acepta con credulidad lo mostrado. Esta complicidad facilita la posibilidad que la realidad contada sea manipulada, voluntaria o involuntariamente, por parte del cronista. La confianza se establece, pues, con un pilar fundamental de la relación, que la imagen fotográfica tiende a reforzar por su particular estatuto epistemológico, y porque posee lo que Hans Ulrich Gumbrecht denomina la capacidad de “producir presencia”, un concepto propio de la teoría literaria que se puede aplicar a las imágenes de la cámara por su potencial para hacer presente ante nuestros ojos la realidad representada, pudiendo llegar a sustituir en parte la escena real que la originó.

En este sentido, hay que tener en cuenta que, ante la visión de una fotografía, el cerebro activa las conexiones neuronales de manera análoga a como lo haría si estuviéramos observando la escena real, excitando el córtex visual e integrando la información recibida con la conciencia. Sin embargo, como explica el neurocientífico Joshua Sariñana, según recientes estudios estos nuevos datos se almacenan en un área distinta a los recuerdos provocados por la vivencia directa, lo que posibilita que su recuperación sea más fácil que la de la propia experiencia real. No obstante, es necesario recalcar que lo hace de manera plástica, insertando habitualmente memorias nuevas en la antigua, concretando así la habilidad del cerebro para actualizar el pasado con el presente.

Fotografía y memoria

Así pues, cada vez que tomamos una fotografía y volvemos a contemplarla reforzamos su memorización y la subsiguiente rememoración. Pero la credibilidad asociada a los productos de la cámara va más allá de ser un simple apoyo de la retentiva humana. Diferentes experimentos con fotografías trucadas han demostrado su capacidad para inducir falsos recuerdos, al igual que los relatos ficticios narrados por los padres. La percepción de estas imágenes activa el hipocampo, generando un nuevo recuerdo inexistente que se implanta en la memoria, alterando los recuerdos originales de una manera sutil e inconscien-



Vuelo extrafísico
Gelatina-bromuro de plata.
120 x 180 cm.
2003

te². La fiabilidad y autoridad que otorgamos a las representaciones fotográficas, con su detallada información visual obra de una máquina, nos conduce a dar por supuesto la realidad del momento mostrado, actuando como un trampolín que facilita los temas que permiten a la mente elaborar involuntariamente las imágenes de una falsa experiencia pasada.

Por otra parte, se ha comprobado que una gran parte de los recuerdos que conservamos son ilusorios debido a las limitaciones de nuestro sistema perceptivo, que tiende a rellenar los huecos de información que se generan en el proceso de recopilación de datos. Neurólogos y psicólogos han demostrado con rotundidad lo poco fiable que es nuestra memoria; sin embargo, para la inmensa mayoría de personas constituyen la certeza sobre la que construyen

² Para ampliar información consultar el trabajo de los doctores Kimberley A. Wade and Maryanne Garry de Victoria University of Wellington, Wellington, Nueva Zelanda, y de J. Don Read y D. Stephen Lindsay de la University of Victoria, Victoria, British Columbia, Canadá.

su identidad, a pesar de que constatamos con frecuencia lo frágil que resulta. Las fotografías se alimentan de esta paradoja, elevándose como mojones en el camino que permiten orientarnos en nuestro a menudo tortuoso trayecto vital.

Así mismo, en esencia, todo relato autobiográfico es intrínsecamente subjetivo, y “se acerca peligrosamente a la invención y la manipulación de la realidad” (Jiménez, 2013: 10), deslizándose subrepticamente al terreno de la autoficción. Desde esta perspectiva, el poder de la cámara adquiere una especial relevancia, que en el proyecto que aquí se presenta implica una nueva vuelta de tuerca al concepto de documento visual. Las escenas mostradas en la serie *Fuera del cuerpo* parten del recuerdo consciente de momentos vividos lúcidamente por su autor, con la particularidad de que se encuentran fuera del alcance para una gran mayoría de personas, que difícilmente podrán experimentarlos directamente, además de estar conceptuados como errores del cerebro por el actual paradigma científico de conocimiento. De esta manera, cada fotografía exhibida desafía, por un lado, la credibilidad otorgada a su creador y, por otro, al propio medio fotográfico, a la par que alimenta las expectativas espirituales inherentes al ser humano, que a menudo desea creer, y ansía pruebas fiables que otorguen sentido a una existencia marcada por la certeza de la muerte como colofón de su autobiografía.

Referencia bibliográficas

ARFUCH, L. (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

BELTRÁN-JAIME, J. O., *et al.* (2012). “Memoria autobiográfica: un sistema funcionalmente definido”. *International Journal of Psychological Research*, 5, 108-123.

CHALMERS, D. (1999). *La mente consciente. En busca de una teoría fundamental*. Barcelona: Gedisa.

CONWAY, M. (2005). “Memory and the self”. *Journal of Memory and Language*, 53, 594–628, <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0749596X05000987> [consulta: 18, agosto, 2015].

DAMASIO, A. (2003). *El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano*. Barcelona: Crítica.

JIMÉNEZ, A. (2013). *La autobiografía en la fotografía contemporánea*, tesis doctoral on-line. Madrid: Universidad Complutense, <http://eprints.ucm.es/24007/>

SARIÑANA, J. (2013). “Memory, Photography and the Human Brain”. *On Photography*, <http://www.joshuasarinana.com/memory-photography-and-the-brain> [consulta: 10, septiembre, 2015].

WADE, K., *et al.* (2002). “Picture is worth a thousand lies: Using false photographs to create false childhood memories”, *Psychonomic Bulletin & Review*, 9 (3), 597-603.

Overpainted Photographs, de Gerhard Richter: refotografiando una vida con pintura

Tania Castellano San Jacinto

Resumen

Las imágenes de la serie de Gerhard Richter *Overpainted Photographs* (1986-2011) se alejan radicalmente de la fotografía artística, de la que el artista recela, y se presentan como fotografías de un mero aficionado. Estas imágenes suponen en realidad fotografías desechadas de sus propios álbumes familiares, lo que las convierte en el reverso del testimonio gráfico de la vida privada del autor. Richter empleará el óleo sobrante de sus pinturas abstractas para aplicarla de manera casual sobre ellas. Y lo hace barriendo con la imagen previa, tal y como también sucede en sus pinturas abstractas. De esa manera, restos fotográficos y restos pictóricos conjugados en el mismo plano darán lugar a unas desconcertantes imágenes que seguirán siendo fotografía a pesar de todo. Esos dos

elementos aparecen en ellas como productos del azar, del espíritu *amateur* y de una imprescindible falta de control. Quizá esta ausencia de finalidad fotográfica entable relación con aquella que Barthes en *La cámara lúcida* juzgaba indispensable para que ocurriera el *punctum*. Ese detalle punzante que el fotógrafo *no puede haber decidido* ubicar en la fotografía. Consecuentemente, para Richter, tanto los cuadros que realiza a partir de imágenes fotográficas como su pintura abstracta se rigen por el mismo principio de falta de intención. Por ello, el autor dirá que mientras pintaba esos cuadros: “Nunca supe lo que estaba haciendo”. El hecho de utilizar la pintura sobrante de la rasqueta que barre la superficie de sus pinturas abstractas crea una imagen espontánea sobre *Overpainted Photographs*, re-creándolas a su vez. Ambas partes, fotografía y pintura, establecen una relación dialéctica en la que una sustancia sigue siendo reconocible –la fotografía o imagen previa– y la otra –la pintura– contrasta con ella al destruirla o velarla parcialmente. Es entonces cuando se potencia esa fotografía: mediante el gesto pictórico que la extraña. Un hecho más relevante a sabiendas de que es la vida personal del propio autor la que se convierte en la víctima de su iconoclasia pictórica. Pareciera entonces que esas imágenes cotidianas e inofensivas devienen siniestras de la mano de la pintura, que hace surgir un elemento extraño en el seno de la vida íntima y familiar. Pero, al margen de interpretaciones psicoanalíticas, esta invasión de lo fotográfico traduce una violencia creativa que genera una nueva imagen, aunque más bien sea por casualidad, ya que, a la manera del carácter destructivo benjaminiano, en realidad, Richter “no persigue ninguna imagen”.

Palabras clave

Fotografía; pintura; familia; autor; interrupción.

Abstract

The images of the Gerhard Richter's series called *Overpainted Photographs* (1986-2011) turn radically away from artistic photography, which the artist distrusts, and are presented as photographs taken by a mere enthusiast of photography. These images are actually the discarded photographs of his family albums and this fact turns them into the other side of the graphic testimony of the author's private life. Richter employs the oil painting surplus belonging to his abstract pictures in order to paint over the photographs in a casual way. And he does so sweeping the previous image away, as he also does in his abstract

paintings. In this way, photographic and pictorial rests are combined in the same surface. They give rise to some disconcerting images that all the same are presented as photography. These two elements emerge as random products, as the consequences of an amateur spirit and as an indispensable lack of control. Perhaps, this absence of photographic finality relates to that one, to which Barthes referred in the book *Camera Lucida* and considered essential for the *punctum* to happen. This pricking detail which the photographer *cannot have decided* to place on the photograph. Consequently, for Richter both the paintings made after photographs and his abstract paintings are ruled by the same principle of lack of intention. For this reason, the author states that whereas he was painting those pictures: “I never knew what I was doing”. Using the surplus painting of the squeegee with which he sweeps the surfaces of his abstract paintings creates a spontaneous image on *Overpainted Photographs*, re-creating them at the same time. Both parts, photography and painting, establish a dialectical relationship where one substance continues to be recognisable –the photography or previous image– and the other substance –the painting– contrasts with it by means of destroying or veiling it in a partial way. This is when the photography gets strengthened: through the pictorial gesture which makes it an odd one. This turns out to be a more relevant feature if we take into account that it is the personal life of the author which becomes the victim of his pictorial iconoclasm. Thus, it seems that all these quotidian and inoffensive images turn into sinister ones by means of painting. For it generates a strange element within the private and familiar life. However, apart from psychoanalytic interpretations, this invasion of the photographic element demonstrates a creative violence which generates a new image. It does so by chance, because acting as the destructive character stated by Benjamin, Richter doesn’t actually “pursues any image”.

Keywords

Photography; painting; family; author; interruption.

La serie *Overpainted Photographs* (1986-2011) fue creciendo poco a poco en la obra de Gerhard Richter, primero ubicándose dentro de su conocido *Atlas* y ganando peso gradualmente como proyecto independiente. Sus imágenes nada tienen que ver con fotografía artística, de la que el artista recela, sino que se presentan como “meras fotografías” o *snapshots* (Richter en Serota, 2011). Tomas fotográficas sin pretensiones artísticas, que tan solo actúan como testimonios gráficos de la vida privada del autor. En ellas aparecen familiares, amigos y lugares que giran en torno a la figura de Richter, componiendo, a su vez, una especie de autorretrato implícito. Siendo así, quizá podrían pasar a formar parte de lo que él denomina “recordatorios” (Richter, 2003: 15): aquellas representaciones de familia y amistades que asumiendo una “función religiosa” (Richter, *ibidem*) se conservan como recuerdos. De hecho, parece confirmarlo cuando afirma que “Las instantáneas [*snapshots*] son como pequeñas imágenes de devoción” (Richter citado en Heinzelmänn).

Sin embargo, hemos de apuntar que estas fotografías son en realidad imágenes desechadas de sus propios álbumes familiares por presentar algún tipo de anomalía, por estar repetidas o por no ser relevantes. Puede que sean entonces como aquellas que Roland Barthes encuentra de su madre y que no coinciden con ella: “Todas las fotos de mi madre a las que pasaba revista eran un poco como máscaras” (Barthes, 2006: 164). Ninguna de ellas le parecía “realmente ‘buena’” (Barthes, *op. cit.*: 104) porque no podía “contemplarlas” ni “sumirse en ellas” (Barthes, *ibidem*), porque no podía “reconocer” en esas fotos a su madre ni “reencontrarse” (Barthes, *op. cit.*: 106) con ella. Pero, volviendo al caso de Richter, incluso dentro de esa falta de categoría para ser ubicadas en el álbum familiar, el artista recuerda que a la imagen fotográfica se le sigue dando crédito



3. FEB. 05, Gerhard Richter (2005)

“incluso si resulta técnicamente deficiente y apenas permite reconocer el objeto representado” (Richter, 2003: 15). Con lo cual, pese a ser esta serie un conjunto de descartes (quizá por ser fotografías que no presentan una ‘verdadera imagen’ de lo retratado, como ocurre con las de Barthes), seguirían actuando como detonante de la memoria por su vinculación al referente.

Desde su compilación, *Overpainted Photographs* se encuentran ligadas a la pintura, pues en principio el artista pretendió que algunas de ellas sirvieran de modelo para trabajos artísticos. Si bien el resultado final no fue (solo) ese, su sentido se encuentra íntimamente ligado al de los cuadros del autor elaborados a partir de fotografías. Para Richter, a la hora de dibujar o pintar del natural, de memoria o a través de la imaginación se han de tener en cuenta factores que, como la proporción, la composición, el color, etc., son conscientemente aplicados cuando se realiza una imagen figurativa. Sin embargo, cuando pinta a partir de una fotografía cuenta que “el pensamiento consciente queda suprimido. No sé lo que hago. Mi trabajo se asemeja más a lo informal que a cualquier tipo de ‘realismo’” (Richter, *ibidem*). El pintar en ese caso supone un trabajo más bien mecánico, donde la función del artista es aplicar pintura siguiendo las líneas ya trazadas por el proyector. Queda así liberado de inventar y puede olvidar el significado que tradicionalmente comporta la pintura. Puede entonces también olvidarse de sí y actuar como máquina (fotográfica), tal y como él mismo afirma. Podríamos interpretar, por tanto, que sus trazos visibilizan gráficamente el recorrido de la luz emitida por el proyector: foto-grafiando en su sentido más original. Esto responde a un rechazo ante la artificialidad que supone para Richter la representación pictórica, evitándola por encima de todo, y persigue una conexión con lo verdadero que, para él, plantea la fotografía. Porque esta es “más fiable y creíble que cualquier pintura” (Richter, *ibidem*). Algo que Barthes también suscribe al señalar que la imagen fotográfica se encuentra “físicamente” (*op. cit.*: 108) conectada a aquello captado por la cámara: “La fotografía es literalmente una emanación del referente” (Barthes, *op. cit.*: 126). Richter trasladará esa falta de intencionalidad y de control existente en los cuadros que surgen de fotografías a la aplicación de la pintura en *Overpainted Photographs*. En principio, la materia pictórica repartida sobre estas fotografías desechadas carece de intención consciente de representar figurativa o abstractamente, pues el artista se deja sorprender por un resultado que no decide. Algo similar sucede en el proceso de su pintura abstracta, pues durante él, nos cuenta: “Nunca supe lo que estaba haciendo” (Richter citado en Hustvedt, 2009: 77). Por lo que Richter se limitaría simplemente a dejar que esas imágenes se ensucien en el estudio o a presionarlas contra la rasqueta que barre la superficie de sus pinturas

abstractas, creando una imagen espontánea sobre ellas, re-creándolas como *Overpainted Photographs*.

Curiosamente, esa falta de intencionalidad o de control en relación a la fotografía también es imprescindible para que ocurra el *punctum* según Barthes. Es decir, para que la foto hable de una forma personal al que la mira. Ese detalle punzante “no es, o por lo menos no rigurosamente, intencional, y probablemente no es necesario que lo sea; aparece en el campo de la cosa fotografiada como un suplemento inevitable y a la vez gratuito; no testifica obligatoriamente sobre el arte del fotógrafo” (Barthes, *op. cit.*: 86). Es más, “si [ciertos detalles] no lo hacen [no punzan] es sin duda porque han sido puestos allí intencionalmente por el fotógrafo” (Barthes, *op. cit.*: 85). Por esta razón, Barthes defiende la fotografía de *amateur* “que no puede –o no quiere– elevarse hasta la maestría de una profesión. Pero en el campo de la práctica fotográfica es el amateur, por el contrario, el que asume el carácter de profesional: pues es él quien se encuentra más cerca del noema de la fotografía” (Barthes, *op. cit.*: 151). La fotografía artística, y por ende profesional, será para este autor una técnica domesticada y sin efecto real sobre su espectador. En ese sentido, Richter coincidiría con Barthes a dos niveles en las imágenes de esta serie: tanto en el hecho de no elegir fotografías susceptibles de mostrar un estilo de autor o rasgos artísticos, como en el gesto pictórico ausente de todo carácter artístico (figurativo o abstracto), por el que precisamente se despliega el potencial de estas fotografías.



12.2.08, Gerhard Richter (2008)

Siendo utilizadas algunas como referentes para pintar cuadros, las imágenes de *Overpainted Photographs* comienzan a habitar el estudio del artista y terminan manchándose accidentalmente. Pasan entonces de servir como modelo para la representación pictórica a usarse como base para el acontecimiento pictórico. Cuando Richter repara en la transformación que el gesto fortuito del color ejerce sobre la superficie fotográfica, comienza a utilizar el óleo sobrante de sus pinturas abstractas para configurar las imágenes de este proyecto. Ahora bien, parece que de la contingencia por la que se generan en el estudio estas 'imágenes manchadas', el artista pasa a ser consciente de su existencia y a provocarlas. Resulta entonces paradójico que presuma de inconsciencia cuando en realidad él mismo 'ensucia' estas imágenes, aunque desconozca cuál será el resultado concreto. Puede que comprendamos mejor esta actitud si tenemos en cuenta lo siguiente: "Quiero dejarlo todo tal como es. Por eso no planifico, invento, añado ni quito nada, sabiendo al mismo tiempo que, de hecho, no puedo evitar planificar, inventar, modificar, hacer y manipular" (Richter, 2003: 18).

Fotografías desechadas y restos pictóricos conjugados darán lugar a una paradójica imagen, producto de una teórica inconsciencia y de una imprescindible ausencia de finalidad. Ambas partes, fotografía y pintura, establecen una relación dialéctica en la que una sustancia sigue siendo reconocible, la fotografía o imagen previa, y la otra, la pictórica, contrasta con ella al destruirla o velarla parcialmente. Richter aplica así una técnica aditiva para 'incompletar' la imagen, tachando ciertas partes. En ese estadio, los mecanismos de visión que se desplegaban sobre la fotografía original ya no serán los mismos. Los puntos de atención, aquello que vehiculaba la información o la emoción de la imagen irremediamente se alteran. Asimismo, lo que Barthes considera como *punctum* y *studium* habrían de resituarse en esa otra imagen, pues ya no les sería posible

funcionar de la misma manera. Y es que no olvidemos que, ante todo, para el autor estas imágenes siguen siendo fotografías (*Overpainted Photographs*).

Richter considera a la (pura) imagen fotográfica una imagen ligada a la convención por la objetividad que implica. La garantía que ofrece de contacto con la realidad fundamenta el hecho de considerarla una imagen "normal" (Richter, *op. cit.*: 15). Sin embargo, añade: "Si después se vuelve 'diferente', el efecto es mucho más fuerte que cualquier deformación, del tipo que se encuentra en las figuras de Dalí o de Bacon. Uno puede sentir miedo ante una imagen así" (Richter, *ibidem*). ¿Podríamos considerar la deformación visual ejercida por la pintura en *Overpainted Photographs* una alteración de este tipo? El gesto pictórico que las aborda, desvinculado de cualquier elaboración artística, supondría entonces una 'aparición' susceptible de ser relacionada con el *acheiropoietos* (aquellas imágenes no realizadas por la mano del hombre). Así es cómo la pintura extraña la foto, a la manera de una tacha que también hace las veces de acento. Es entonces cuando estas fotografías secundarias, sin el valor suficiente como para ubicarse en los álbumes familiares, adquieren un carácter autónomo de la mano de la pintura y salen a la luz a causa de ser parcialmente ocultas.

Como si el mundo de la forma se opusiera a una ausencia de sí, lo que resta de la imagen fotográfica se asoma a su desaparición en la pintura. Un hecho más relevante, si cabe, a sabiendas de que es la intimidad del propio autor contra la que atenta lo pictórico. Los lugares que transita, su mujer, sus hijos, sus amigos... todos aparecen como víctimas de una iconoclasia del color acontecida en el estudio, ejercida inconscientemente. Pareciera entonces que esas imágenes cotidianas e inofensivas previamente devienen siniestras de la mano de la pintura, que hace surgir un elemento extraño en el seno de la vida íntima y familiar. Un carácter siniestro que al mismo tiempo se hace eco de lo que supone mostrar al público aquellas fotografías descartadas incluso de sus álbumes familiares por impropias. Pues, recordemos que Freud recoge aquella definición de lo siniestro de Schelling según la cual este concepto se corresponde con "todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado" (Schelling citado en Freud 1988: 2487). El mundo personal de Richter queda entonces desvelado y en él percibimos una alteración en la representación fotográfica ante la que retomamos sus palabras: "Uno puede sentir miedo ante una imagen así" (Richter, *op. cit.*: 15).

7. August. 2000,
Gerhard Richter (2000)



13.2.98, Gerhard Richter (1998)



Este hecho se ve enfatizado, además, por el formato de esta serie de imágenes: generalmente un discreto 10 x 15 cm, que nada tiene que ver con la gran talla que alcanzan muchos de sus cuadros abstractos y figurativos. El artista decide mantener el mismo tamaño en el que las fotografías fueron reveladas y conservar un aspecto cotidiano. Por lo que contrastarán en mayor grado con la segunda fase pictórica que atravesarán todas esas fotos, en la que una parcela de intimidad se ve mancillada por el óleo. Richter atenta contra su propio mundo dejando que esas fotografías se ‘contaminen’ pictóricamente y exhibiendo el resultado. En ese mismo acto de corrupción, el artista también acelera el proceso de destrucción de la fotografía, que ya resulta de por sí perecedera: “como un organismo viviente, nace a partir de los granos de plata que germinan, alcanzando su pleno desarrollo durante un momento, luego envejece. Atacada por la luz, por la humedad, empalidece, se extenua, desaparece: no queda más que tirarla” (Barthes, 2006: 143-144).

Puede que esa suma de inconsciencias y ausencias de finalidad, la que surge de la unión de la “mera fotografía” (Richter en Serota, 2011) y del hecho pictórico, intente acercarse al relato de la pura contingencia en un intento de reflejar lo inaprehensible, lo latente, lo desconcertante; pero también de presentar lo inevitable: la muerte. Entenderíamos entonces la serie de *Overpainted Photographs* como una conjura de lo contingente y de la desaparición en el seno de la realidad del artista. Su propia imagen también tiembla cuando la verdad de su mundo personal fotografiado se interrumpe pictóricamente. Richter interroga una materia con otra haciendo desaparecer en distinto grado a los suyos y a sus lugares bajo una capa de pintura. En definitiva, el artista se ve desaparecer a través de estas fotografías.



6. Nov. 00, Gerhard Richter (2000)

La relación de la imagen fotográfica con la muerte ha venido siendo un tema recurrente entre los teóricos que la han tratado. Kracauer advierte que, aunque aparentemente el presente fotografiado “Parece haber sido arrancado a la muerte; en realidad, se le ha entregado” (Kracauer, 2006: 293). De la misma forma, Barthes expone:

[...] por viviente que nos esforcemos en concebirla (y esta negación por ‘sacar vivo’ no puede ser más que la denegación mítica de un malestar con la muerte) la foto es [...] la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos (Barthes, 2006: 65).

Pero si el sujeto que figura en la fotografía todavía está vivo, lo que percibimos de él no deja de suscitar la conciencia de la muerte futura. Así se sentía el mismo Barthes al ser captado por el objetivo de la cámara: “En el fondo, a lo que tiendo en la foto que toman de mí [...] es a la muerte” (Barthes, *op. cit.*: 44). La imagen eternizada por haluros o tintas hace las veces de estandarte de un tiempo pasado. Pues, tal y como Barthes reitera en *La cámara lúcida*, el noema de la fotografía es el “Esto ha sido” (Barthes, *op. cit.*: 121). Justifica esta función fotográfica, la de manifestar la muerte, señalando que, a razón del retroceso de los ritos, la fotografía en nuestra sociedad se entiende como “una muerte asimbólica, al margen de la religión, al margen de lo ritual, como una especie de inmersión brusca en la muerte literal” (Barthes, *op. cit.*: 142-143). Por qué no pensar entonces las imágenes de *Overpainted Photographs* desde otra perspectiva, en la que Richter por medio de la pintura salvaría a lo fotografiado en sus imágenes de una muerte segura. Al ser captado el propio Barthes por la cámara, este sostiene: “vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro. El fotógrafo lo sabe y él

mismo tiene miedo (aunque solo sea por razones comerciales) de esa muerte en la cual su gesto va a embalsamarme” (Barthes, *op. cit.*: 42). Por lo que, si en la serie de Richter el primer gesto fotográfico embalsama, el acontecimiento pictórico que le sobreviene arranca bruscamente a lo fotografiado de ese proceso. La pintura interrumpe el “Esto ha sido” de la foto y abre un hueco, formando lagunas en la lectura de la fotografía. El recuerdo evocado por ella en un principio presenta ahora faltas de memoria. El “Esto ha sido” pasa a ser un “Esto pudo haber sido” o un “Esto ha sido y esto no ha sido”. De esta forma, lo dado por hecho aparece ahora como una duda respecto a sí mismo. De ahí que asumamos que las imágenes de esta serie, aun siendo pasado, todavía plantean posibilidades de ser.

Aunque cada una de ellas sea tomada en una fecha precisa, muchas veces indicada por defecto por el mecanismo de la cámara, resulta sorprendente que Richter las titule con la fecha en las que se resuelven pictóricamente. Los títulos convertirían la serie en una especie de diario gráfico que avanza a medida que tiene lugar el encuentro entre la fotografía y lo pictórico. Este hecho traslada el peso de la obra a la aparición de la pintura, restando importancia, en realidad, al ‘dentro de campo’ fotografiado. Podríamos explicarnos este hecho asumiendo que, según el autor, “Para un artista no puede haber nombres; ni mesa para mesa, ni casa para casa, ni Navidad para el 25 de diciembre ni tampoco 25 de diciembre para el 25 de diciembre. No tendríamos que saber esas tonterías” (Richter, 2003: 22). No puede haber entonces Isa, Moritz, Sabine, Ella... en esas imágenes. ¿Sería capaz la pintura de desubstanciar esas fotos familiares, suprimiendo toda aura? Cabría preguntarnos también dónde queda desde esta perspectiva la “función religiosa” (Richter, 2003: 15) de la que hablábamos antes, en la que la fotografía se encuentra íntimamente ligada a la memoria.

23. März. 2003,
Gerhard Richter (2003)



El hecho de que la mayoría de los rostros queden enmascarados por el óleo suscita cierta inquietud al mirar estas imágenes. El artista elimina una parte verdaderamente esencial en las fotografías, llevando a percibir las como simple imagen. De esta manera, la mancha contribuye a cortar todo cordón umbilical con el referente, ayudando a que devengan anónimas y así cada espectador sea susceptible de ubicarlas dentro de su propio mapa de relaciones. Pero, puede que, por otra parte, este ocultamiento responda en el fondo a la timidez del artista ante la exhibición de sus imágenes personales. Más aún si consideramos que en estas no abunda la pose, aquella actitud en la que el fotografiado se prepara conscientemente para convertirse en objeto fotográfico. El de Richter sería un mostrar ante todo tímido. Asimismo, podríamos asumir que este ocultamiento compensa lo que les falta para ser verdaderos “recordatorios” (Richter, *ibidem*). En ese sentido, Barthes sostiene:

Solo puedo situarla [a la fotografía] en un ritual (en mi mesa, en un álbum) si de algún modo evito mirarla (o evito que ella me mire), menoscabando voluntariamente su plenitud insoportable y, por mi misma inatención, integrándola en otra clase muy distinta de fetiches (Barthes, *op. cit.*: 140).

Quizá Richter haya querido devolver algo de la “función religiosa” (Richter, *ibidem*) a estas fotografías descartadas de ese lugar ritual, el álbum familiar, evitando parte de las miradas arrojadas sobre ellas. En ese caso, la pintura bloquearía la visión y preservaría las imágenes de la vulgarización que supondría para ellas el ser expuestas sin más.

La presencia de la pintura en la foto acomete un acto de violencia sobre este tipo de representación. Pero esta supone en realidad una violencia creativa que genera una nueva imagen, aunque sea más bien por casualidad, ya que, a la manera del carácter destructivo benjaminiano, “no persigue ninguna imagen” (Benjamin, 2010: 346). Para Benjamin, el espacio destruido por este carácter “será un lugar vacío, el lugar donde la cosa estaba, en el que la víctima vivía. Alguien lo vendrá a utilizar aún sin ocuparlo” (Benjamin, *ibidem*). En *Overpainted Photographs*, ese alguien es la pintura. Una pintura-materia que se presenta en el espacio sin responder a imagen representativa alguna. Todo lo contrario a lo que Richter bien podría considerar ‘mera pintura’: el tipo de pintura artística, figurativa, que le resulta violenta por mostrar el estilo del artista. Por ello, este autor renuncia a “la brutalidad y la intervención” (Richter, 2003: 21) de esta pintura banal: “Un cuadro que se presta a una interpretación y que encierra un determinado significado es un mal cuadro. [...] Nos muestra la cosa en su ambigüedad

e infinidad e impide la formulación de juicios y opiniones” (Richter, *op. cit.*: 19). De ahí que Richter prefiera “las cosas sin estilo: los diccionarios, las fotografías, la naturaleza, yo mismo y mis cuadros. (Porque estilo equivale a violencia y yo no soy violento)” (Richter, *ibidem*). Por lo que, si a la manera del artista entendemos esta serie como fotografías y pintura carentes ambas de todo estilo de autor, la obra tendría verdaderas posibilidades de conmover.

Por su parte, Barthes encuentra que “La fotografía es violenta no porque muestre violencia, sino porque cada vez *llena a la fuerza la vista* y porque en ella nada puede ser rechazado ni transformado” (Barthes, 2006: 141). Desde esta perspectiva, la fotografía de *Overpainted Photographs* habría sido irremediablemente alterada. Eso sí, no de forma elaborada de la mano de la pintura o utilizando el lenguaje fotográfico, sino siendo tajantemente cuestionada por lo pictórico. La salpicaduras y los barridos de color siembran dudas en la fotografía al tiempo que la rescatan de sí misma. En esta serie la pintura es capaz de refotografiar las imágenes, de re-crear esta vida aparentemente ya pronunciada.

4.12.06, Gerhard Richter (2006)



Referencias bibliográficas

- BARTHES, R. (2006 [1990]). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, W. (2010). *Obras*. Libro IV, vol. 1. Madrid: Abada.
- FREUD, S. (1988). *Obras completas. Varios tipos de carácter descubiertos en la labor analítica. Pegan a un niño. Lo siniestro. Más allá del principio del placer*. Vol. 13. Barcelona: Orbis.
- GODFREY, M. y SEROTA, N. (eds.). *Gerhard Richter. Panorama* [catálogo de exposición]. Londres: Tate.
- HEINZELMANN, M. (ed.). (2009). *Gerhard Richter. Overpainted Photographs* [catálogo de exposición]. Stuttgart: Hatje Cantz.
- (2008). “Overpainted photographs” [vídeo con motivo de la exposición *Gerhard Richter: Overpainted Photographs*]. <https://www.gerhard-richter.com/en/videos/exhibitions/overpainted-photographs-20>.
- KRACAUER, S. (2006). *Estética sin territorio*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Fundación Caja Murcia.
- RICHTER, G. (2003). “Notas. 1964-1965”. En: Picazo, G., y Ribalta, J. (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SEROTA, N. (2011). “In the studio” [vídeo con motivo de la exposición *Gerhard Richter: Panorama*]. <https://www.gerhard-richter.com/en/videos/exhibitions/in-the-studio-53>.
- WILMES, U. (ed.) (1988). *Gerhard Richter. Large abstracts* [catálogo de exposición]. Ostfildern: Hatje Cantz.

Biografiar un viaje: Leonilson, São Paulo – Madrid, 1981*

Yuji Kawasima

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El presente trabajo reflexiona sobre la producción abiertamente autobiográfica del brasileño Leonilson (Fortaleza, 1957 - São Paulo, 1993) a partir de un análisis sobre el papel que ejercen los viajes en sus obras, ya sea como temática o como condición de producción de las mismas. A través de una metodología de investigación biográfica, presentamos un breve relato histórico acerca de su paso por Madrid durante 1981, apenas estudiado por su biografía oficial. Verificando la impronta de esta experiencia española en sus creaciones posteriores, se indaga en la pertinencia de dicha metodología para la comprensión de esta producción, además de examinar la posible vocación política y poética de esta subjetividad que estructura la obra de Leonilson.

Palabras clave

Leonilson; Madrid; viajes; biografía; arte brasileño.

Abstract

This paper reflects on openly autobiographical practice of the Brazilian artist Leonilson (Fortaleza, 1957 - São Paulo, 1993) based on an analysis of the role that his travels played in their work, either as subject or as a condition of producing them. Through a biographical research methodology, it presents a brief historical account of his passage in Madrid in 1981, an event hardly studied by his official biography. Verifying the imprint of the Spanish experience in his later creations, it investigates the relevance of this methodology for the understanding of this production, as well as examines a possible political and poetic vocations for the subjectivity that structures Leonilson's work.

Keywords

Leonilson; Madrid; travel; biography; Brazilian art.

*Este trabajo forma parte de la investigación doctoral *Leonilson, São Paulo-Madrid, 1981*, dirigido por la profesora Estrella de Diego e inscrito en el Programa FPU/2013 del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

1.

Tenía sed de mundo. Vendí mi coche; me fui con mi carpeta de dibujos. Compré un billete de ida para Madrid, sin vuelta. Cogí un autobús hasta el centro. Me senté con mi carpeta y pensé: ‘¿Y ahora? ¿Qué voy a hacer?’ Me quedé mirando aquella ciudad tan bonita, magnánima. Madrid es una ciudad que reúne todas las bellezas del mundo juntas. Era febrero o marzo. Empecé a caminar [...] (Leonilson en Lagnado, 1995: 106).

Podría ser este el relato de cualquiera de los innumerables viajes que hizo el artista brasileño Leonilson a lo largo de su meteórica carrera. Nacido el 1 de marzo de 1957, en Fortaleza, zona nordeste de Brasil, vivió en São Paulo desde sus 4 años de edad, falleciendo allí el 28 de mayo de 1993, a los 36 años. Figura emblemática del contexto artístico conocido como la “Generación 80”¹, su trayectoria destacada y rápido ascenso profesional ilustran un singular momento de las artes en Brasil: la madurez del mercado interno, la revitalización de instituciones fundamentales como la Bienal de São Paulo, y el creciente interés del circuito internacional por el arte brasileño y sus agentes –proceso cuya culminación a partir de los años 90 Leonilson no llegará a presenciar–.

Su vida y obra parecen encarnar en el caso brasileño el dilema de lo “nacional vs. transnacional”, tan recurrente a finales de siglo. Al final, “el artista errante entre São Paulo, Alemania y Francia, eterno viajero que establece contactos y expone en condiciones de igualdad junto a jóvenes artistas de los países que visita” (Amaral, 2006: 207) ha sido, quizás, el más internacional de su generación. Goza de una posición singular incluso para los parámetros del panorama brasileño, constituido históricamente a través de constantes negociaciones con un arte extranjero canónico. Pese a todo este paulatino reconocimiento, es prácticamente innegable su naturaleza *outsider*.

Porque como legítimo *outsider* se arriesga a establecer un orden inesperado al replantear las categorías vigentes. Considerada por el propio artista como páginas de un diario personal (Pedrosa, 2015: 234), su producción desprende una delicadeza paradójicamente cáustica, capaz de dismantelar el proyecto moderno totalizador al fundar su poética sobre los ideales de un sujeto romántico. Esto es, en pleno umbral del siglo xx. Casi como una contradicción, logra “convertir su anacronismo en triunfo de la libertad” al “reevaluar la subjetividad tras las experiencias conceptuales” (Lagnado, *op. cit.*: 27-8).

¹ La expresión “Generación 80” se refiere a un grupo muy diverso de artistas, en su mayoría pintores y pintoras, que participaron de la exposición *Como vai você, Geração 80?* en la Escola de Artes Visuais do Parque Lage, en Rio de Janeiro, comisariada por Sandra Magger, Paulo Roberto Leal y Marcus Lontra, en 1984.

Probablemente de ahí su predilección por los “viajes”: como temática o como metodología de trabajo, sus correrías por el mundo acaban por reivindicar una subjetividad en crisis –descentrada, rota, vulnerable y, en definitiva, ambigua–. Al igual que un “extranjero” (Sennet, 1995) o un “exiliado” (Boym, 1996), esta subjetividad inesperada subvierte el régimen naturalizado de la mirada. Sin embargo, al insistir en su alegato del sujeto ambiguo confía que este, desde su perspectiva imprevista, actúe como ente observador y inquisitivo, que plante cara a sistemas normativos a partir de su potencia individual².

Y es que en Leonilson mirar al mundo tiene algo de mirarse a uno mismo, como el viajero que parte para conciliarse con un “yo” en pleno proceso de revisión. Las inscripciones dibujadas, bordadas o pintadas –marca indeleble de su producción– a menudo alternan sus nombres propios o iniciales como “JOSÉ”, “LEO”, “J.L.B.D” o “J.L.” con otras inscripciones que, aisladas, revelan calificativos como “MENTIROSO”, “TRAIDOR”, “EGOÍSTA” y/o “BONITO”: en su intento por atrapar esta subjetividad cambiante, al fijarla finalmente en el lienzo, papel o tela, acaba Leonilson por retar, a su manera, el sólido canon del autorretrato³.

Indudablemente el campo de actuación de este sujeto roto está, como comentará Ivo Mesquita, “en la dirección de la conquista de una objetivación de su universo personal y afectivo, fuera de las grandes narrativas o de la elocuencia de los proyectos de una ética civil” (Mesquita en Lagnado, *op. cit.*: 194). Siendo así, dedicarse abiertamente a una mitología de la intimidad que invariablemente desafía lo público y lo colectivo, le garantiza un lugar destacado en relación con las generaciones anteriores o incluso con la suya propia (Pontual, 1984: 70-75). Ocupará Leonilson, en la historia reciente de las artes en Brasil, este lugar que le incluye por su poética divergente, en el que está dentro porque es de fuera. En suma, en un lugar fronterizo, dónde uno alterna idiomas, negocia sentidos; dónde al menos momentáneamente el “yo” experimenta ser “otro”.

² Perspectiva que se nota, por ejemplo, en su esfuerzo por canalizar la subjetividad y el “placer de pintar” (expresión forjada por la “transvanguardia”, concebida por el crítico y comisario Achille Bonito Oliva, que influyó la producción temprana de Leonilson) y que le lanza a la fama a partir de su regreso a Brasil en 1983 (Morais, 1983). Esta inclinación inquisitiva se profundiza radicalmente a partir de la década de 1990, cuando sus piezas dibujan un territorio privilegiado para las políticas de la intimidad y del deseo al trabajar abiertamente temáticas relacionadas con su homosexualidad y su condición de seropositivo.

³ El artista, cuyo nombre completo es José Leonilson Bezerra Dias, utiliza inscripciones como parte de sus estrategias de auto-representación, ya sea jugando con la variabilidad de sus nombres, apodos y siglas, ya sea adjetivando su personalidad y apariencia. Las obras a que nos referimos son, respectivamente: “José” (1991), “Autorretrato” (1993), “J. L. B. D” (1992), “Saquinho” (1992), “O Mentirosos” (1992), “Traidor” (1991) y “O Ilha” (c. 1991).

2.

Podría ser aquel el relato de cualquiera de los innumerables viajes que hizo el artista brasileño Leonilson. Pero si tanto había viajado en su carrera precozmente interrumpida por el sida en 1993, ¿qué relevancia puede tener un simple viaje a la capital española en 1981? Para aproximarse a esta cuestión es necesario interrogar la forma en que su gusto por los viajes pone en marcha su poética autobiográfica.

Por un lado, en un constante diálogo con el circuito y sus referentes en países como Italia, Alemania, Francia y Holanda, esta persistente ansiedad cosmopolita respondía a un deseo por enriquecer su repertorio visual. Instigado por su propio inconformismo, visitaba compulsivamente todas las exposiciones, ya fuera en galerías o museos; y si esto no era posible, devoraba catálogos extranjeros. Por otro lado, se reafirma el “viaje” como uno de sus ejes temáticos fundamentales: listas toponímicas en su pieza “Europa” (1988), mapas fluviales en “Todos os Rios” (c. 1989), catalogación de mitologías personales en “São tantas as verdades” (1988), ponen en relieve “el gusto del artista por estos diagramas abiertos, reversibles, llenos de caminos que se bifurcan y se ramifican multiplicándose” (Maciel, 2012: 34). Ocultos bajo esta sistematización aparentemente racional, ingredientes como la casualidad y la subjetividad permiten un mapeo que avanza por el cuerpo humano, tratándolo como una urbe o un globo terráqueo, representándolo como geografía habitable, como territorio de lo sensible. “Las calles de la ciudad” (1988) y “Todos los ríos llevan a tu boca” (s. f.) revelan la cosmogonía personal de quien reclama una dimensión política de los placeres, de quien defiende la experiencia que abraza lo accidental, de aquel que utiliza el viaje como metáfora para el intercambio sensible entre individuos y que –como todo discípulo del ideal romántico– ambiciona dejar su trazo original por dónde pasa. No sin razón, sus obras “cartográficas” no son mapas del territorio, sino relatos de sus trayectorias⁴.

A lo largo de su carrera, establece Leonilson un vocabulario iconográfico con el que reitera significados y establece metáforas, fundando un léxico visual propio para comunicar su estado sentimental. Montañas, volcanes, ríos y mares; escaleras, carreteras y puentes; coches, navíos y aviones; globos terráqueos,

maletas y brújulas son habitantes recurrentes de la superficie pictórica que con frecuencia alberga relatos de tránsito⁵. Además, concede a sus creaciones la indicación de dónde y cuándo las hizo, explicitando su condición fugaz: SP, MAD, BRU, AMS, NYC, RIO (es decir, siglas como las de los aeropuertos que se refieren alternativamente a São Paulo, Madrid, Bruselas, Ámsterdam, Nueva York y Río de Janeiro) son algunas de las inscripciones que avanzan por el propio espacio de sus muchas imágenes. Estos datos sobrepasan la simple condición de comentario: son indisociables de las superficies a las que se adhieren, son laterales en lo plástico pero centrales en el discurso. La explícita señalización de lugar y fecha –convenciones que ordenan la dimensión espacio-temporal colectiva– parecen ser uno de los pocos criterios globales que suscribe el artista. Quizás sepa que encontrar interlocutores entre quienes miran, hacerse mínimamente inteligible, es de obligatoria necesidad para alguien que desea comunicar una narración tan dependiente de su “yo”.

3.

Seguramente aquel no era el relato de cualquiera de los innumerables viajes que hizo el artista brasileño Leonilson. “A los 24 años decidí que sería pintor, que me entregaría por entero. Fui a vivir a Europa. No esperé ni siquiera la ayuda de mi padre, vendí el coche a una amiga y me marché” (Morais: 1983). Se trata de su primer viaje internacional (al menos del primer viaje con intenciones artísticas): un punto de inflexión en su proceso formativo. Se desentiende de sus estudios académicos en São Paulo para probar suerte fuera de su país, todavía respirando los últimos momentos de una dictadura militar que arrasó Brasil de 1964 a 1985⁶. En lugar de la electrizante Nueva York o de la obligatoria París, curiosamente encuentra aire fresco en la “bonita y magnánima” Madrid, en pleno proceso de redemocratización tras la muerte de Franco en 1975. Sin embargo, la biografía oficial del artista apenas se ha ocupado de este período; pese a que fue Madrid, con excepción de São Paulo, la ciudad donde vivió un mayor intervalo de tiempo ininterrumpido y pese a declarar España como la puerta de entrada a su vida adulta y artística –ambas vidas, por

⁴ Se trata de un tema que admitirá futuros desarrollos, así: estudiar el espacio de libertad sexual encontrado por Leonilson en estos viajes a través de un acercamiento esencialmente biográfico es fundamental a la hora de analizar las piezas de contenido explícitamente homosexual. En diversas entrevistas el artista confiesa dedicar diversos trabajos a hombres con quien se ha encontrado en sus traslados, ya sea revelando una angustia por la distancia geográfica de su objeto de deseo o incluso jugando con los detalles de sus incursiones sexuales, como en obras como “Mr. One Night Stand” (1991), que hace referencia a un fortuito encuentro en un baño de un avión.

⁵ Un ejemplo concreto podría ser el volcán, inexistente en el territorio brasileño. En el vocabulario iconográfico de Leonilson, este elemento geográfico extranjero le sirve para auto-representarse, como icono de la carga sentimental del artista: “El volcán es como cuando me siento lleno de cosas, a punto de estallar” (Pedrosa, *op. cit.*: 265).

⁶ En 1975 se matricula en un curso de formación profesional en turismo en el Colegio Ideal, cuyo título fue homologado por la Escuela Baleares de Turismo (Palma de Mallorca). En 1978 empieza la licenciatura en Artes Visuales en la Fundação Armando Álvares Penteado y, paralelamente, pasa a frecuentar el centro de estudio Aster, fundado en 1978 por los artistas Júlio Plaza, Regina Silveira, Donato Ferrari y el historiador Walter Zanini.

cierto, marcadas por su frenético periplo por el mundo⁷-. Si es así, ¿qué circunstancias pueden explicar el silencio histórico sobre su paso por la capital española?

Los primeros estudios monográficos, especialmente la investigación de Lisette Lagnado, subrayan la influencia que ejerce sobre el joven Leonilson su amistad con el artista Antonio Dias, relación más estrecha tras su mudanza a Milán en 1982; también estos estudios recalcan que desde allí va a contactar con nombres relevantes como el comisario Achille Bonito Oliva y sus futuros galeristas, Luisa Strina y Thomas Cohn. Paralelamente, Lagnado sienta las bases de una juiciosa lectura sobre la producción del artista, que dividirá en tres grandes fases temporales, en las que no se contempla el periodo que nos ocupa –1981⁸–.

Habrà que asumir que dedicarse a este período es estudiar el esbozo de una obra, que al igual que la vida del artista, se presenta en estado de formación. Así, su paso por Madrid opera como un cuerpo extraño en el continuo de su secuencia biográfica, como aquello que supuestamente prescinde de narración. Pero se confía en que, aunque accidental o aislado, este evento responda a una necesidad y albergue un sentido. Aquí nos enfrentamos a lo que Simmel llamó “aventura”, un evento histórico que impone un régimen de idiosincrasias incomprensibles, muy probablemente porque, frente a la experiencia de historicidad lineal, funcione a modo de miniatura, puesto que concentra y parece agotar toda la vida en el goce finito de la experiencia. Al constreñirse a un presente tan inmediato, desestabiliza el ánimo histórico y perturba su objetividad (Simmel, 2002: 17-24), y con ello, mueve la historia a un tiempo de lo privado; lo cual autoriza una búsqueda en lo personal de los significados históricos con los que elaborar un relato sobre el período.

En principio, una fugaz fascinación por Tàpies o simplemente la proximidad del idioma⁹ podrían justificar su viaje. Sin embargo, no se puede olvidar el hecho de que hará, en la capital española, su primera exposición individual y sus primeras

ventas profesionales en la galería de la Casa do Brasil¹⁰. Recibido por el director de la institución, Claudio Leal, que impresionado con la inusitada calidad de los trabajos que el joven traía en su carpeta, le permitirá vivir en unas de las habitaciones, teóricamente destinadas solo a estudiantes de posgrado, a cambio de dinamizar culturalmente el espacio. Con el dinero de sus ventas pagará su alquiler y viajará por Europa.

Dibujos en lápiz de color o acuarelas sobre papel A4 o A3 forman prácticamente la totalidad de los trabajos madrileños que, expuestos en paneles de cristal colgantes, presentaban a un público formado por diplomáticos, estudiantes de la Facultad de Bellas Artes y galeristas esta producción tan variopinta, de factura ágil y libertad plástica: figuraciones y abstracciones geométricas; colores chillones, aguados u ocres. Presente también está la escritura avanzando sobre el dibujo, estrategia que abandonará al pasar a la pintura, pero que será una de las más potentes marcas de su fase heroica¹¹. En alguna extremidad de muchos de los trabajos se podrá leer, a lápiz negro, una fecha, “MAD” y, al lado, su firma-dibujo: a veces en formato globo, y otras en formato espiral.

Hiperactivo, actúa como un observador del mercado, manifestando un claro interés en trazar una salida financiera a su producción, además de buscar en las galerías un ambiente favorable a su proyecto de autoeducación¹². Deambulaba por el mercado del arte madrileño y en una galería en la calle Lagasca, 19, encontrará un valioso interlocutor, el galerista Heinrich Ehrhardt. En su espacio expositivo y biblioteca privada tendrá sus primeros contactos con las obras de Joseph Beuys, Eva Hesse y Blinky Palermo.

Sobre Beuys, recuerda Ciro Cozzolino (que junto con Luiz Zerbini y Sergio Niculitcheff era también artista residente en la Casa do Brasil) que el encuentro con la obra del alemán en la exposición organizada por Ehrhardt fue como “una revelación. Sabíamos de la existencia de Beuys, pero nunca habíamos visto

⁷ Comenta Leonilson en 1991 sobre su decisión de ir a vivir en Madrid: “Yo tenía siempre que hacer lo que querían mis padres [...] Cuando fui a Europa, empecé a hacer todo lo que quería. Quería conquistar mi libertad, quería ser libre [...] Ese fue el inicio de mi educación para el espíritu” (Pedrosa, *op. cit.*: 221).

⁸ “Los primeros años (1983-1988) están marcados por la búsqueda de una definición estética a través del ‘placer de la pintura’; posteriormente (1989-1991), el artista encontrará pronto en el tema del ‘abandono’ y en su inclinación por los valores románticos un eje vertebrador; y ya en los dos últimos años de su vida, la alegoría de la enfermedad domina por completo su lenguaje” (Lagnado, *op. cit.*: 29). Se considerará como la fase madura y significativa la producción a partir de 1989, porque más plena de un discurso autoral y más potente en sus resoluciones plásticas; juicio compartido y corroborado por otras voces críticas, como el crítico y comisario Adriano Pedrosa en la más reciente exposición monográfica sobre el artista, “Leonilson Truth/Fiction” en 2014 (Pedrosa, *op. cit.*: 14-15).

⁹ Leonilson revela en 1991: “Quería vivir en Europa y creí que Madrid era el sitio más cerca por el idioma. [...] El pintor que más me gustaba era Tàpies y quería ver sus obras” (*Id.*: 219).

¹⁰ La Casa do Brasil es un colegio mayor adscrito a la Universidad Complutense de Madrid. Titulada *Cartas al hombre*, la exposición reunía dibujos y acuarelas producidas en São Paulo y Madrid. Según el artista, ha logrado venderlos todos (*Id.*: 223). Cuatro días después, *El Pueblo* publicaría una sucinta y elogiosa reseña destacando que “algo hay de muy válido en este dibujo que aún está por hacer; algo que tiene ya latido propio, aunque viva oculto en una variedad de alusiones pictóricas. (...) Este joven pintor brasileño (...) puede aportar a ese realismo desquiciado y sensible que tiene su pontífice en Francis Bacon, una espléndida singularidad, que ya alienta en estos pequeños dibujos” (García Viñolas, 1981).

¹¹ Explica Leonilson en 1991: “Los dibujos que hacía en los inicios de los 80 tenían mucha cosa escrita. Pero en esta época no hacía pintura. (...) Empecé a hacer las pinturas y quise que fuesen diferentes de los dibujos. No quería escribir; no tenía nada para escribir, pero solo en el inicio” (Pedrosa, *op. cit.*: 246).

¹² Resulta fundamental el papel educativo ejercido por las galerías durante la década 1980 en Madrid y de eventos internacionales como la feria Arco, surgida en 1982. En 1991, Leonilson afirmará que su experiencia madrileña le proveía de exposiciones internacionales más que aportar conocimiento sobre el arte local: “[Lo que se hacía en España en aquella época] era malo. No existía una Susana Solano, un Ferrán García Sevilla, esta explosión. (...) Pero lo que realmente me gustaba era ir a las exposiciones internacionales, y Madrid tenía muchas” (*Id.*: 223).

el despojamiento, el material. Era el tipo de experiencia que nos dejaba completamente extasiados”¹³. No obstante, serán Hesse y Palermo los que más profundamente impresionen a Leonilson. De ella admirará la libertad creativa y la valentía plástica, aprendidas de los catálogos presentes en la biblioteca; y de él le impactará la “poética de su trabajo. Era lindo, había un triangulito azul en la galería, ¿sabes?” (Leonilson en Pedrosa, *op. cit.*: 221), refiriéndose a la célebre pieza “Blaues Dreieck” de 1969.

Una huella de su paso por Madrid que permanecerá en su obra madura será esta relectura del legado de la modernidad basada en criterios esencialmente subjetivos. Como si no hubiera otra posibilidad, subvierte la asepsia de la mirada minimalista (que al final, nos ha convencido desde mediados del siglo xx hasta hoy) mirando a un “más allá” de lo permitido por la ortodoxa tradición constructiva. En este sentido, resultaría interesante analizar comparativamente un dibujo como “Liberec” (1989) con la pieza “Composición con 8 rectángulos rojos” (1964) de Palermo, aunque más en el ámbito de sus probables divergencias que en el de sus semejanzas; incluso forzar esta comparación con un “Metaesquema II” (1958) de Helio Oiticica por ejemplo, para verificar cómo, bajo la geometría y el cromatismo, ambos contestan, cada uno a su manera, los preceptos del primer concretismo en Brasil.

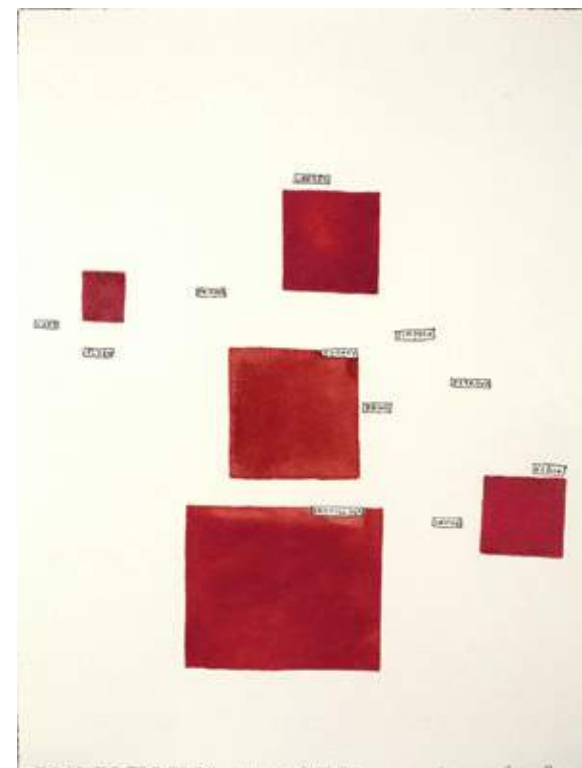
Manteniendo su habitación-taller en Madrid, se enfrenta por primera vez al blanco sobre blanco de Robert Ryman en un viaje a París. Ya en la capital española, le obsesionará la simplicidad *outsider* de Paul Klee¹⁴. A partir de Ryman, Leonilson re-significará la supremacía del blanco, manchándolo con sus narrativas y personajes, que a partir de 1990 perturbarán la economía formal de sus obras como presencia materializada en tinta china sobre papel o bordado sobre tela blanca. Cuando habla de Klee, acercándolo también a Palermo, confirma la radicalidad de su planteamiento autobiográfico sobre el arte, ya sea sobre el que él mismo produce o bien sobre el que admira: “Sus trabajos no eran figurativos, ni abstractos, no eran nada de esto. Eran sentimiento” (*Id.*: 221).

Bien sea por insolencia o por perspicacia, suplanta cualquier formalismo y osa establecer, como se ha señalado, un orden inesperado para antiguas categorías¹⁵.

¹³ Declaración de Cozzolino concedida al autor de este trabajo el 5/6/2013. La exposición de Joseph Beuys (marzo a diciembre de 1981) se centraba en su producción gráfica y de múltiplos. Desde 1998, la galería se localiza en la calle San Lorenzo, 11, en Madrid.

¹⁴ Las exposiciones son *Robert Ryman*, Centre Georges Pompidou, 1 de octubre a 16 de noviembre de 1981, París y *Paul Klee*, Fundación Juan March, 17 de marzo a 10 de mayo de 1981, Madrid.

¹⁵ Sobre su práctica, comenta Leonilson: “Yo podría hacer un trabajo conceptual. Podría juntar dos ladrillos, poner un corcho en el medio y llamarlo “dentro y fuera”, “vacío y lleno”. Pero ya nos enseñaron esto a nosotros, ¿sabes? Lo que me preocupa en la vida son mis relaciones amorosas, son mis relaciones con las personas” (Pedrosa, *op. cit.*: 235).



Leonilson, (1957, Fortaleza – 1993, São Paulo) “Liberec”, 1989 (acuarela y tinta china sobre papel) 40,5 x 30,5 cm.
Foto: Rubens Chiri

La existencia material de la obra solo se justificará en términos de afecto. Con esta estrategia, se permite incluso descomponer el lenguaje que utiliza en sus inscripciones, al provocar cortocircuitos gramaticales voluntarios en diferentes idiomas (como ocurre en “los delicias”, “o ilha”, “at toilets on airplanes”), o al apropiarse de las expresiones como si de emociones se trataran. Resulta imprescindible señalar el libre uso que hace del castellano, porque, tal vez no sin razón, incluirá en tres de sus obras más emblemáticas expresiones como “Los delicias” (1993), (en una instalación póstuma) y “El puerto” (1992) (pieza que expande radicalmente el horizonte de la autorrepresentación). La tercera, “El desierto” (1991), como si no hubiera otra opción, se apropia del lenguaje exclusivamente como objeto sensible; ya que según el artista “hay palabras que son lindas en inglés, hay cosas que son lindas en francés, [...] pero *el desierto* es un sentimiento que solo se tiene en español, *el desierto*” (Leonilson en Pedrosa, *op. cit.*: 264).

A modo de conclusión y esbozo para el futuro, puede decirse que Leonilson alberga en su arte eminentemente autobiográfico una vocación política que

cuestiona los límites de la representación para un “yo” que ya no puede ser precisado con facilidad, que al ser nómada se niega identificarse con un supuesto “sí mismo” unívoco, porque se asume “barthesianamente” como lugar de fabulación. Oscilando entre el dolor provocado por la disconformidad con su entorno y la satisfacción de descubrir en su propia obra un espacio de privacidad (Lagnado, *op. cit.*: 46), su producción exige que no la simplifiquemos como objeto de puro fetichismo biográfico. Urge identificar el desasosiego y el malestar que habitan las referencias a los viajes en Leonilson, porque así se localiza esta fantasmagoría que edifica su poética, es decir, su existencia privada, “que al fin y al cabo, es el único punto fijo a través del que su obra se organiza” (Freitas, 2010: 81).

Dentro de los sinuosos caminos de ida y vuelta del arte internacional, el arte y la experiencia madrileña de Leonilson representan un pequeño fenómeno hispano-brasileño que debe ser contemplado y puesto en relación con todo el hecho sociocultural y artístico de recuperación de la memoria. Y, como si no hubiese otra posibilidad, llevarlo a cabo a través de la metodología biográfica, esta que tan bien ha sabido, pese a toda controversia, hallarse en un “lugar privilegiado que reintroduce el problema del sujeto de conocimiento en el campo del saber” (Dosse, 2007: 68). Y tal vez así, esta metodología, al igual que la mirada de Leonilson hacia lo “pequeño”, sea capaz de revisar los grandes relatos imponentes.

Referencias bibliográficas

- AMARAL, A. (2006). *Textos do Trópico de Capricórnio – artigos e ensaios (1980-2005)*. Vol. 3: *Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*, São Paulo: editora 34.
- BOYM, S. (1996). “Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky”. *Poetics Today*, 17, 511-530.
- CASSUNDÉ, C. E. B.; RESENDE, R., y MACIEL, M. E. (2012). *Leonilson sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo.
- DOSSE, F. (2007). *La apuesta biográfica*. Valencia: Universidad de Valencia.
- FREITAS, C. E. R. (2010). *Leonilson 1980-1990*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- GARCÍA VIÑOLAS, M. A. (20/05/1981). “Las exposiciones - LEONILSON”. *Pueblo*. Madrid, s. p.

LAGNADO, L. (1995). *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: SESI.

MESQUITA, I. (1997). *Leonilson: use, é lindo, eu garanto*. São Paulo: Cosac & Naify.

MORAIS, F. (21/05/1983). “Leonilson - A arte hoje é assim, coisa de cigano. E a gente fica feliz”. *Jornal O Globo*. Río de Janeiro, s.p.

PEDROSA, A. (2014). *Leonilson: Truth/Fiction*. São Paulo: Pinacoteca do Estado.

PONTUAL, R. (1984). *Explode Geração!* Río de Janeiro: Avenir Editora.

SENNET, Richard. “El extranjero”. *Punto de Vista*, 51, 38-48.

SIMMEL, G. (2002). *Sobre la aventura: Ensayos sobre estética*. Barcelona: Ediciones Península.

Transitar el alma. Las fisuras del cuerpo a través del relato personal

Beatriu Codonyer

Resumen

Este trabajo tiene su comienzo en los años noventa y se prolonga hasta la actualidad. Por estas imágenes transita un largo recorrido en el que se reflexiona sobre el cuerpo, los lenguajes creativos y la subjetividad que habita en cada uno de nosotros, pero que de alguna forma trasciende a los otros. El arte es una creación personal en la que se identifica el otro, de ahí que el arte que habla de uno mismo no sea una mera sombra narcisista, sino la expresión de sentimientos, anhelos o pérdidas, que tienen que ver con lo más profundo del sustrato humano común.

A través de la palabra, la performance y la fotografía, busca ser una mirada hacia aquellos aspectos que se entrecruzan de la necesidad creadora y el propio acto de vivir. Trato de desarrollar, a modo de reflexión en voz alta, una aproximación poética a la relación entre nuestro cuerpo y la obra, entre la obra y nuestro ser, y nuestra posibilidad de ser a través del gesto esencial del arte.

Palabras clave

Cuerpo; transferencia; identificación; subjetividad.

Abstract

This is personal work starting from the 1990s and spanning other work done up to the present. These images stake out a long journey sparking contemplation and considerations about the body, about the creative languages and subjectivity lying within each one of us and yet at the same time in a way extensive to others. Because art is a personal creation capturing another person's identification, art that speaks of one 'self-casts more than a mere narcissistic shadow. It is the expression of feelings, longings or loss stirring the deepest common human substrate.

Through words, performance and photography, this work seeks to cast its gaze towards those aspects weaved together from creative need and the very act of living. By speaking out loud in a sense, it attempts to take a poetic approach to the relationship between our body and the work of art, between the work of art and our being, and our possibility of being through the essential gesture of art.

Keywords

Body; transfer; identification; subjectivity.

A la cuestión de por qué narramos nuestra vida a través del arte, habría tantas respuestas como personas artistas. Existe, sin embargo, algo que constituye el potencial artístico que parece ser una materia difusa sobre la que no hemos dejado de preguntarnos desde los mismos orígenes. ¿Qué hay en un autor que parece que se le arrebatara la propia existencia cuando se le priva de la posibilidad de crear? La intención no es responder esta cuestión casi incontestable, sino señalar el camino del que parte la necesidad de la creación para introducirme en la obra que aquí se presenta tal vez como relato autobiográfico, pero también y quizá ante todo, como el camino necesario para poder sentir el eco de la propia existencia.

La narración es el acceso al lenguaje que nos otorga la potestad de *ser* humanos, lo que nos nombra, nos identifica y nos proporciona una forma expresa de existir. Es por ello que el artista, en la narración visual, elabora una reescritura de la forma de percibirse a sí mismo o de comprender el mundo que lo envuelve. Detener la mirada ante algo que sucede o sucedió, hace que se produzca un nuevo encuadre de lo sobrevenido. Para Susan Sontag fotografiar es apropiarse de lo fotografiado; esta frase me evoca que *representar* con un lenguaje artístico, es apropiarse del relato que se encubría en lo profundo, así nos reapropiamos de un modo simbólico de lo que quedó en sombra o penumbra, no se pudo nombrar de forma natural y por fin lo hacemos visible. Al salir de la ocultación a través de la obra se reabren nuevas lecturas de uno mismo, destilando en cada creación nuevas tintas que a su vez darán lugar a nuevas reescrituras. La experiencia artística autobiográfica nos invita a una desfiguración de lo que somos, de quienes creemos ser... para, en todo caso, reconstruirnos a partir del resto esencial que quedó de nosotros, de aquello que sospechamos que gotea de nuestro interior profundo.

De ahí que el artista necesite un canje de miradas, establecer una relación transferencial tanto con su obra como con aquellos a los que la destina, para movilizar recíprocamente el fondo esencial de lo humano, en su sentido arquetípico. La/el artista no es con frecuencia esa figura extraña y narcisista que solo habla de sí misma ya que suele haber un deseo profundo de relación con el otro, casi fusional. Existe un deseo de complicidad, de que los otros puedan presentir sus sombras entre lo sinuoso de la obra y que esta actúe como un espejo reflector de uno al otro, para posibilitar que se desanude en el receptor de la obra algo suyo, de aquello que toca a lo simbólico común.

Suele haber en la vida de los artistas algo que impera a traspasar límites, abandonándose a merced de su necesidad expresiva. En esta obra se refleja que el contacto temprano con la enfermedad y la muerte desencadena una búsqueda de respuestas sobre el sentido que tiene el acto de vivir.

Hacia el final, 1990.
(De la serie *Tiempo y cuerpo*)
Fotografía blanco y negro
70 x 100 cm



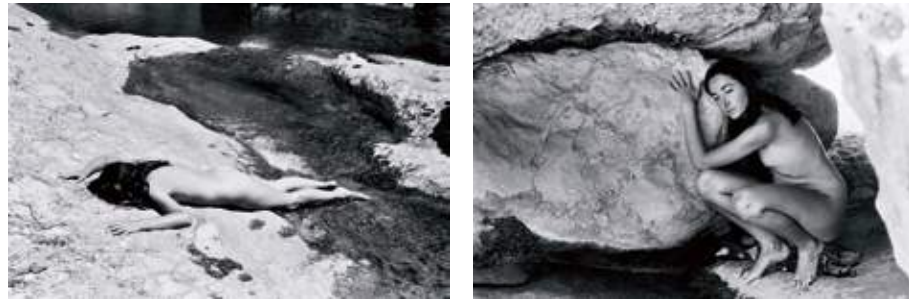
Busco en el refugio de la naturaleza el alivio, la paz que ella infunde en el cuerpo. Un cuerpo que ante todo busca sentirse emancipado, escapar de ataduras, fundirse con la naturaleza en un acto de afecto. Me abrazo a ella en un acto que trasciende algo de mí al igual que lo hace una obra de arte cuando entra en conexión con algo nuestro.

Años más tarde vuelvo a retratar el casi detenido paso del tiempo en la vejez, la espera paciente de una vida que ya no espera nada excepto el transcurrir de los días, uno igual al otro. Esta imagen no busca ser el retrato de una anciana, más bien se interroga sobre el sentido de nuestra existencia para no ignorar la fragilidad con la que estamos constituidos y el final común que pacientemente nos aguarda.

Pero existe un elemento común: *el cuerpo*, que puesto al servicio de la obra de diferentes formas, es el hilo conductor de la narración. En su máxima soledad, presente o ausente de la imagen, enfermo, en transformación, en relación a los otros o interrogándose sobre ciertas cuestiones de género. Ha ido evolucionando con los años hasta transmutar su modo tanto de existir como de ser registrado. Nos hemos encontrado con el lenguaje del vídeo, cuerpo en movimiento, y con el de la *performance*, cuerpo en materia presencial.



Espera..., 2012 (De la serie *Tiempo y cuerpo*)
Fotografía color
Tríptico. 3 imágenes de 56 x 100 cm



Autorretrato, 1990. (De la serie *Tiempo y cuerpo*)
Fotografía blanco y negro
Díptico. Dos imágenes de 70 x 100 cm

Si para algo debe servir la creación es para indagar sobre nosotros, sobre el mundo que nos rodea y el lugar que hemos ocupado en un determinado momento: haber nacido mujer marca una forma de existencia sobre la que recaen tantos tópicos como estigmas. En esta obra, adentrándome ya en cuestiones feministas, reflexiono sobre la deconstrucción del estereotipo femenino a la vez que plantea otras cuestiones como la confrontación de la enfermedad. Narra un momento de suma fragilidad y exposición del cuerpo a sus restos y a miradas ajenas. Con la pose de un desnudo artístico, muestra un escenario perturbador e interroga un momento de tránsito entre el cuerpo sano y enfermo.



Despoesías del cuerpo I, 2015.
(De la serie *Tiempo y cuerpo*)
Fotografías color

Esta serie de fotografías se inspira en imágenes clásicas del cuerpo femenino y figuras de la mitología. Son retratos alusivos a la representación tradicional femenina con aire de dama o semidiosa, a los desnudos de las esculturas griegas. Parte de la idea de la mujer que ostenta libertad y poder, sin embargo, el personaje se va despojando de la sábana que cubre su cuerpo semidesnudo y progresivamente se va quedando sin su fuerza. Una sábana simboliza lo más íntimo del mundo femenino. Ese carácter semidivino que tiene conexión con la idea de la antigua diosa que rige su libertad, se va disolviendo hasta verse con un plumero entre las piernas que simbólicamente ocupa el lugar de su sexo, con lo que expresa su paulatino descenso hacia la condición de mujer desposeída y la pérdida de su fortaleza.



Variaciones, 2015. (De la serie *Tiempo y cuerpo*)
Fotografías color

Sobre todo a través de la *performance* quiero experimentar con las nociones de *tiempo*, *cuerpo* e *identidad*, con una lectura de género enfocada desde el feminismo de la diferencia sin excluir otros feminismos. Busco dentro de mi propio cuerpo que me constituye en la persona que soy pero que implica a la vez mi condición social. Me nutro del pensamiento de la comunidad filosófica italiana compuesta por mujeres, del grupo Diótima, transitando por sus escritos sobre “lo negativo”, término que rescatan como forma de atender “lo que va mal”, estableciendo un hilo conductor entre el feminismo de la diferencia y algunos escritos de psicoanálisis, con una lectura de género que busca no es tanto si somos biológicamente diferentes, sino el poder comprender porque vivimos en la “diferencia”.

¿Cómo podemos representar a través del arte, nuestras propias violencias o las que recaen sobre nosotras? ¿Cómo representar los sistemas patriarcales, jerárquicos e invisibles, a través de la metáfora de lo invisibilizado, de lo desaparecido, e indagar en la semiótica de las imágenes performativas desde un lenguaje visual sutil que tiene la intención de rescatar del ocultamiento lo no permitido existir?

Roturas 15-11-12. Duración: 15'
El patio de Martín de los Heros, Madrid
AcciónMAD!, 2012
<https://vimeo.com/105898832>



En esta acción se cuenta una narración acerca de la repetición de la vida, de los actos, la simetría que guardan unos días con otros, la relación de la propia existencia, la delicadeza de la vida y la facilidad con que se puede destruir. La fragilidad de la imagen se despedaza al pinchar con el alfiler la yema y producirse una rotura; el alfiler es un elemento muy propio del mundo femenino, que no es utilizado en este caso para tejer, reparar... sino para descomponer. Muestra la violencia en ese estado frecuente de paradoja entre fecundación y pérdida. El cuerpo femenino desaparece envuelto en los fluidos pertenecientes a la propia vida; cuerpo que con sus impetuosos arrebatos y sus delicados equilibrios es la metáfora orgánica de nuestra existencia.

En una negatividad ordenada, reconducida por lo metafórico del cuerpo, reubicamos a través del acto performativo la experiencia creativa en relación con la realidad; esta existencia es el lugar en el cual la experiencia fecundativa debiera estar produciéndose casi a cada instante. Ese destino fundativo depositado por la naturaleza pero también por la sociedad en el cuerpo de las mujeres, es para nosotras de una doble naturaleza contradictoria, sublime y áspera. Sin embargo, hacemos frente a las roturas casi por el imperativo de un orden que nos

Tiempo y cuerpo, 15-11 13. 17'
Universitat de València. La Nau
<https://vimeo.com/105898833>



impulsa de lo caótico a lo ordenado, nos sentimos obligadas a la restitución de lo armónico por una interpelación afectiva con la propia existencia.

Inscribo mi obra en parámetros intimistas cercanos al legado feminista que apuesta por recuperar la subjetividad femenina. La performance supone realizar un intento de transitar por esas relaciones entre el cuerpo y su configuración interna como externa, explorar en los recovecos de lo visible y lo invisible, en los pliegues de la memoria y la piel, lo paradójico entre lo que se constituye y el tránsito hacia lo que se disuelve.

La *performance Tiempo y cuerpo* renueva la preferencia por los significados abiertos, teniendo en cuenta el pasado que nos configura: la relación existente entre lo que nos constituye en el momento actual con los acontecimientos sucedidos antaño, a los duelos, pérdidas y aniquilaciones a los que como grupo hemos sido sometidas. En la Edad Media, a través de la quema de brujas, fuimos despojadas de nuestra conexión con la naturaleza, de nuestro poder sobre el cuerpo, su control sobre la procreación y los ritos del nacimiento, la medicina, la sexualidad. Las mujeres quedaron relegadas al ocultamiento, casi como forma de poder sobrevivir a la barbarie. Se tuvieron que esconder tras el silencio de lo cotidiano: la palangana, el agua, la lentitud. Se convirtieron en cuerpos arqueológicamente desaparecidos puesto que la fortaleza psíquica que las constituía como colectivo de poder fue destruida en aras de un nuevo orden patriarcal.

La experiencia creativa con la *performance* nace de un interés por explorar la diversidad del cuerpo en la subjetividad tanto del artista como en la transferencia que establece con el público, al poner de manifiesto que la relación del cuerpo no atañe solo al artista consigo mismo, sino a la relación privada del espectador con su propio cuerpo.

A diferencia de artistas que utilizan el cuerpo a modo de bloc sobre el que escribir en la carnalidad de la propia piel, dejando huella y marca sobre ella (Gina Pane), en mis *performances* busco *ser presencia* para construir una *destrucción* (Simone Weil) como término opuesto a la destrucción. De esta forma la



Cuerpo, fluidos... 09-12-13, 7'
Huellas In-Ciertas, Facultad de Ciencias Sociales, Valencia
<https://vimeo.com/105898829>

performance no transcurre por las heridas directas, no hay corte, ni surco. Las cosas que suceden transcurren por la piel deslizándose por la dermis, cercana a la herida pero evitando provocarla. Transcurren en un tránsito, desde la subjetividad interna, por un trasvase corporal donde lo poroso se convierte en zona intermedia. La inscripción se produce en una operación interna que deja poco lugar a la visibilidad.

Es una obra muy orgánica en la que el cuerpo *chrós*, manifiesta la piel y la carnosidad. El cuerpo de la mujer con frecuencia se llena de fluidos: el sexo, la menstruación, la maternidad, la leche que se derrama de los pechos... provocando en ella sensaciones corporales intensas, a veces extrañas, contradictorias; dolor y placer, libertad y docilidad. La maternidad hace manifiesta la contradicción de deseos: al abrirse, desgarrarse... el cuerpo queda metamorfoseado en otro.

Interrogo la imagen construida que forjamos en nosotras mismas a través de las representaciones y lo que escondemos en el fondo de mujer íntima: el silencio, el placer, la felicidad, el dolor, el amor... Se trata de vocablos fundamentales que constituyen lo esencial de nuestros deseos y sin embargo son sustraídos del lenguaje común, arrancados de nuestro modo de concebir la vida.

Simulacre d'ombra, 8-5-2015
Jornades Grefart, CCCB, Barcelona



En esta *performance* abro un diálogo con los relatos de Sebald en los que se encuentra inagotablemente el viaje como camino vital; un deslizamiento hacia los lugares y las cosas. Una maleta llena de ceniza simboliza esa idea metafórica de la muerte y la vida intrínsecamente inseparables, de la transformación, la memoria y el olvido. De los restos que dejamos, la sedimentación de la historia, de quién y cómo somos cada uno de nosotros en nuestra pequeña existencia individual dentro de la gran historia colectiva. En la necesidad de recuperar la memoria entendiéndola como parte personal de cada ser que ha formado parte de una civilización, voy depositando simbólicamente restos de presencia en cada una de esas pequeñas bolsas, ordenadas después simétricamente sobre una sábana blanca formando un simulacro de sombras.

Referencias bibliográficas

- ALIAGA, J. V. (2010). Orden fálico. *Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo xx*. Madrid: Akal.
- CALASSO, R. (2005). *La locura que viene de las ninfas*. Madrid: Sextopiso.
- CYRULNIK, B. (2011). *Morirse de vergüenza. El miedo a la mirada del otro*. Barcelona: Debate.
- DOLTÓ, F. (1986). *La imagen inconsciente del cuerpo*. Barcelona: Paidós.
- FEDERICI, S. (2013). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- FEHER, M. (1990). *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Madrid: Taurus.
- FISCHER-LICHTE, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- GARCÍA CORTÉS, J. M. (1996). *El cuerpo mutilado. La angustia de la muerte en el arte*. Valencia: GVA.
- GREEN, A. (2006). *El trabajo de lo negativo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- JONES, A. (2006). *El cuerpo del artista*. Nueva York: Phaidon.
- LÖFFLER, P. (2001). *Mujeres artistas*. Colonia: Taschen.
- MARTÍN PRADA, J. (2012). *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Valencia: Sendemà.
- MURARO, L., et al. (2009). *La mágica fuerza de lo negativo, Diótima*. Madrid: horas y HORAS.

PHELAN, P. (2005). *Arte y feminismo*. Nueva York: Phaidon.

RECKITT, E. (2005). *Arte y feminismo. Prólogo*. Nueva York: Phaidon.

SZCZEKLIK, A. (2010). *Catarsis. Sobre el poder curativo de la naturaleza y del arte*. Barcelona: Acantilado.

ZAMBRANO, M. (2012). *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza.

El *cosplay*: máscara, disfraz y modo de vida en la sociedad del siglo **xxi**

Belén Culebras Martín

Universidad Complutense de Madrid, Centro CES Felipe II. Aranjuez

Resumen

En el siglo **xxi** la sociedad siente una fuerte necesidad de diferenciarse y crearse una identidad. Creemos que a través del consumo de objetos podemos lograr que exista dicha diferenciación, siendo la máxima prioridad el valor que representa al objeto y no su verdadera utilidad.

Con el avance de las nuevas tecnologías, Internet y las redes sociales se convierten en la principal vía de comunicación con el mundo, de tal manera que la sociedad de consumo necesita, representándose a través de la fotografía, subir todo lo que se consume a Internet, porque solo este hecho cobra sentido si los demás lo pueden ver.

Ya desde el siglo **xix** el ser humano siente curiosidad por la imagen que les define, comienzan a investigar acerca de su propia identidad, representándose en fotografías e interpretando roles ajenos a ellos mismos. Esta idea ha ido evolucionando y ha llegado al siglo **xxi**, siendo el llamado *cosplay* el disfraz de la sociedad actual.

Si retrocedemos varios siglos atrás nos encontramos con que en los carnavales la gente que participaba, ocultaba su rostro con máscaras y se disfrazaba; por unos días la sociedad se olvidaba del orden establecido, de sus problemas, de las normas y simplemente se dejaba llevar por la celebración. Actualmente, aplicando este mismo concepto a la sociedad en la que vivimos, el *cosplay* es un tipo de moda representativa que se lleva realizando desde 1970 en Japón y que consiste no solo en dejar de lado tu identidad sino en sustituirla por otra, interpretar un rol ajeno mientras vistes un *cosplay*.

Esta moda representativa se utiliza en la actualidad con diversas finalidades: como método de diferenciación, distinguirnos del resto de la sociedad (aunque no se trate de una diferenciación real), conseguir “fama” a través de Internet y las redes sociales, y además de esto, como antiguamente, es una forma de evadir la realidad. Los *cosplayers* nos introducimos en nuestro mundo de fantasía y ya no somos nosotros mismos, somos alguien más, todos los personajes de ficción que admiramos están a nuestro alcance: el *cosplay* no es solo un disfraz, es un modo de vida.

Palabras clave

Identidad; representación; *cosplay*; máscara; ficción.

Abstract

In the 21st century society feels a strong need to differentiate and create an identity. We believe that through the use of objects we can get there this differentiation, the maximum priority value that represents the object and not the real value.

With the advancement of new technologies, Internet and social networks become the main means of communication with the world, so that the consumer society needs, represented through photography, upload everything they consume to Internet because this fact makes sense only if others can see it.

Ever since the 19th century man is curious about the image that defines them, they begin to inquire about their own identity, represented in photographs outside playing roles themselves. This idea has evolved and has reached the 21st century, being called “cosplay” the disguise of today’s society.

Going back several centuries we find that in the carnival people participating, hid their faces with masks and disguised, for a few days society forgot the established order, the problems, rules and simply gave in to the celebration. Currently, applying the same concept to the society in which we live, cosplay is a type of representative fashion that has been carrying out since 1970 in Japan and it is not only to put aside your identity but to substitute another, play a role while outside you wear a cosplay.

This representative fashion is currently used for various purposes: as a method of differentiation distinguish ourselves from the rest of society (though it does not involve real differentiation), get “fame” through Internet and social networks, and besides this, as in the past, is a way of evading reality. Cosplayers introduce in our fantasy world and we are no longer ourselves, we are someone else, all fictional characters we admire are within our reach: the cosplay is not just a costume, it’s a way of life.

Keywords

Identity; representation; cosplay; mask; fiction.



Maleficent's House (In the Fantasy World). Belén Culebras Martín (2015)

Cosplay: definición

La palabra *cosplay* viene de *costume* (disfraz), por una parte, y *play* (jugar). Se trata de una moda representativa que nace en Japón en 1970, a raíz de un tipo de cómic que es característico de este país, el manga, y que consiste en la representación de un personaje ficticio a través del disfraz.

El cosplay y la sociedad de consumo

Para comenzar tratando este asunto necesitamos primeramente conocer a qué nos referimos cuando hablamos de *sociedad de consumo*, con el objetivo de ubicar la cultura a la que llamamos *cosplay* dentro de este concepto.

Actualmente vivimos en una sociedad objetualizada en la cual creemos necesitar consumir objetos para ser felices. Este consumo no va ligado a una necesidad real, se trata de un consumo sin finalidad, sin más objetivo que seguir consumiendo. Respecto a esto Baudrillard señala que “el ajuste entre la necesidad individual del sujeto y la funcionalidad del objeto solo es una racionalización



Cosplaying with Florencia Sofen.
Clint&Jillian Photography

hecha *a posteriori* para justificar el consumo y la producción social de signos” (Baudrillard, 2009: 34), es decir, pretendemos dar una explicación racional al por qué consumimos pero en realidad no tenemos una verdadera necesidad de hacerlo. Nuestras necesidades están siendo creadas por los medios de comunicación, por imágenes en carteles publicitarios, anuncios televisivos y, con el desarrollo de Internet y las redes sociales, ya sean imágenes o vídeos nos invaden de forma constante en muchas ocasiones sin ser conscientes de ello.

Este mismo asunto es el que trata Baudrillard: “Las necesidades no producen el consumo, el consumo es el que produce las necesidades” (Baudrillard, 2009: 34).

Nos vemos atrapados en una sociedad de mercado, en la cual el valor de los objetos va asociado a un determinado estatus social, y son los objetos que consumimos los que nos representan como personas. Esto es algo que las agencias de publicidad conocen en profundidad y asocian a sus marcas unos determinados valores. Es entonces cuando nosotros como consumidores de una marca nos representamos a través de la fotografía y lo hacemos conociendo el valor que va asociado a ella, un valor simbólico.

Si el consumo parece irresistible, es que precisamente es una práctica idealista total que ya no tiene que ver (más allá de un determinado umbral) con la satisfacción de las necesidades ni con el principio de realidad. Es que es dinamizado por el proyecto siempre frustrado y sostenido en el objeto. El proyecto inmediatizado en el signo transfiere su dinámica existencial a la posesión sistemática e indefinida de objetos/signos de consumo (Baudrillard, 2009: 35).

Los símbolos se construyen a través de las representaciones de los medios. Nosotros como sociedad de consumo utilizamos estos símbolos para diferenciarnos del resto de la sociedad, es decir, creemos que comprando algún tipo de marca los valores que se asocian a esta nos corresponden y nos hacen adquirir algún tipo de poder además de crearnos una identidad.

Utilizamos estos objetos simbólicos para crear una imagen de nosotros mismos con la que nos podamos sentir identificados y con la que, al mismo tiempo, los demás nos identifiquen, en esto consiste ahora la sociedad del consumo.

Sin embargo, por mucho que queramos sentir que somos *diferentes* al resto de la sociedad por adquirir algún tipo de símbolo, no es una diferenciación real, seguimos modelos ya existentes.

Diferenciarse es también –y precisamente– afiliarse a un modelo, calificarse con referencia a un modelo abstracto, a una figura combinatoria de moda y, por ese medio, despojarse de toda diferencia real, de toda singularidad que solo puede manifestarse en la relación concreta, conflictiva, con los demás y con el mundo. Este es el milagro y lo trágico de la diferenciación (Baudrillard, 2009: 95).

De este modo podríamos decir que el *cosplay* es también un método de diferenciación, una cultura en la que queremos reflejarnos un cierto número de personas. Los objetos que consumimos en común los *cosplayers* nos definen, nos hacen pertenecer a un determinado grupo social y, al mismo tiempo, nos crea una identidad.

Pero todo esto no tiene sentido si nadie lo ve, vivimos en una *sociedad de apariencias* en la que necesitamos mostrarnos a través de Internet y las redes sociales. Subimos todo lo que consumimos porque, como anteriormente he descrito, necesitamos diferenciarnos, ser únicos y crearnos una identidad. Ya no interesa la verdadera función del objeto sino su valor simbólico dentro de la sociedad, todo ello para que quede *constancia* de quiénes somos.

Este hecho se hace más evidente cuando se trata de *cosplay* y es lo que explicaré a continuación en el siguiente apartado.

El *cosplay*: el disfraz del siglo xxi

No es una novedad que la sociedad tenga curiosidad por el disfraz o por representarse de modo diferente a lo que usualmente estamos acostumbrados, ya en el siglo xix se realizaban retratos fotográficos con disfraz y desde siglos anteriores, se han realizado carnavales en los que la sociedad ocultaba su rostro con máscaras. Durante unos días la sociedad se olvidaba de los problemas que podían surgirle en su vida cotidiana y se dejaba llevar por la celebración.

[...] un aspecto que estudios de diversa índole (antropológicos, sociológicos, psicológicos...) coinciden en señalar a propósito del uso de máscaras y disfraces es la importancia del espectador, ante el cual el sujeto se disfraza y para el cual escenifica la mascarada, que solo así cobra sentido, algo que es especialmente evidente cuando esa mascarada se representa ante una cámara fotográfica (Cabrejas, 2008/2009: 35).

Este fragmento de Cabrejas me ayuda a explicar un hecho que va implícito a la hora de llevar un disfraz y que es igualmente válido para el *cosplay* en la actualidad. Es decir, ya en el siglo xix entendemos que el disfraz únicamente tiene sentido si existe un espectador, alguien que le dé un valor, este hecho tiene sentido tanto en el ámbito del teatro como en el retrato, que es en concreto del que nos habla Cabrejas. Los propios fotógrafos quisieron romper con la monotonía del retrato clásico y experimentar, con la intención de diferenciarse. “Los propios fotógrafos fueron los primeros en sentir esa necesidad de diferenciarse, de experimentar con su propia imagen como un medio de escapar de los estereotipos de la sociedad burguesa”. (Cabrejas, 2008/2009: 58/59).

Se buscaba con el disfraz, al igual que en la actualidad, un modo de diferenciarse de la sociedad, utilizando la fotografía como medio se retrataban representando un rol ajeno a ellos mismos.

En ocasiones, la utilización de ambientaciones iba acompañada del empleo de disfraces, con los que la ilusión de realidad de la imagen obtenida era total. Además de disfraces propiamente dichos, empleados generalmente en retratos de fantasía, la polaridad entre realidad y ficción implícita en estos retratos fotográficos hace que, en este contexto del estudio, vestimentas cotidianas que habitualmente tendrían un determinado uso (el traje de baño, la ropa de caza, etc.) tomen el carácter de un disfraz, pues su uso en estas situaciones no estaba definido por su funcionalidad sino por la intención de representar un rol (Cabrejas, 2008/2009: 50).

Pero no únicamente se trata de diferenciación, entonces la sociedad tenía gran curiosidad por la identidad y querían experimentar con la suya propia, repre-

sentándose a través de la cámara fotográfica como un personaje de ficción, no es únicamente ocultar tu identidad con una máscara, es sustituirla por otra, representar un rol.

Al igual que esto sucede en el siglo xix, lo vemos actualmente con el disfraz de la sociedad actual: el *cosplay*. Las personas que nos identificamos con esta cultura realizamos trajes con el objetivo de ser lo más parecido al personaje de ficción original.

Esta moda representativa comienza en Japón, cuando en 1970 se realizaban eventos para la compraventa de *doujinshi* (cómic manga que realizaban las personas aficionadas a este tipo de lecturas).

La parte de la sociedad que admiraba a los personajes que se creaban en los manga comenzaban a querer representarlos y para que este hecho cobrara sentido, asistían a los eventos disfrazados como estos personajes. Recordemos que es el espectador quien da sentido a esta representación, quien da un valor al trabajo que realizamos los *cosplayers*. Todo esto se hace aún más evidente en la actualidad ya que vivimos en una sociedad en la que ser visto es lo más importante y la intimidad prácticamente ha dejado de existir, todo lo exponemos a los medios. Queremos ser conocidos como aquel chico tan atractivo que compra en Hollister, aquella chica que se maquilla tan bien con productos de Sephora y, en el caso del *cosplay*, aquella mujer que es la viva imagen de Super Girl. No nos molestamos en ocultarlo, mostramos a la gente los productos que consumimos porque nos otorga un valor que define nuestra personalidad y esto es algo que consideramos muy importante en la sociedad de consumo.

“Nuestra peculiar fascinación por la fama quizás sea la culpable de una cultura en la que la apariencia es una reluciente ilusión, una ilusión que cambia día a día” (Lipkin, 2005: 198). Los *cosplayers*, al formar parte también de la sociedad de consumo, encuentran en Internet una forma de exponerse al público, de ser vistos, que los conozcan y, de este modo, conseguir “fama” en el mundo de las redes sociales. La alta necesidad de alcanzar dicha fama en Internet por parte de la sociedad ha llegado a un punto que es tal y como dice Lipkin, vivimos de la apariencia que mostramos al público en las redes, que no es necesariamente nuestra apariencia real, todo es una ilusión.

El *cosplay* ha derivado en el mundo de Internet en algo superficial, hablando desde una perspectiva de *cosplayer purista* (es decir, una persona que pretende interpretar un personaje tal y como es, con todos los detalles del traje, aspecto y personalidad). De tal forma que en la actualidad es famoso en las redes quien



Shappi Korkshop (cosplayer). Clint&Jillian Cosplay and Photography

mejor apariencia física tenga y si escoge disfrazarse del personaje de moda del momento eso le dará más seguidores, ya no es cuestión de gustos, no es interpretar un personaje con el que te sientes identificado, es pura apariencia.

Actualmente el disfraz del siglo *xxi*, para muchas personas es un método de escape de los problemas de la vida cotidiana a través de la interpretación de un rol, es un modo de diferenciación, de sentirnos distintos y especiales en cierta manera, es la curiosidad por representarnos a través de la fotografía de otro modo muy distinto al que solemos vernos y por desgracia, en la sociedad actual, es otra manera de conseguir ser el centro de todas las miradas de una forma enteramente superficial en las redes sociales.

Aún siendo consciente de esta situación, sigue habiendo multitud de *cosplayers* que realmente nos sentimos absorbidos por esta cultura representativa de origen japonés y, por esta razón, dedicamos mucho tiempo y esfuerzo a la recreación de un personaje al que admiramos: nos vestimos, nos maquillamos y actuamos como él, por ello nos representamos a través de la fotografía con efectos fantásticos y en escenarios donde se encontrarían estos personajes para otorgar a nuestra representación mayor credibilidad.

La fotografía *ficcionalizada*

Ya hemos hablado sobre la sociedad de consumo, la sociedad actual del siglo *xxi* y también sabemos qué papel juega el *cosplay* dentro de esta sociedad, creo necesario hablar a continuación del medio más utilizado para ser vistos en las redes sociales: la fotografía.

Anteriormente, la fotografía estaba pensada como el medio que mejor representaba la realidad de una forma objetiva, según Gómez Isla “[...] como un ‘espejo con memoria’, es decir, como un espejo neutral de los acontecimientos que capturaba a través del objetivo [...]” (Gómez Isla, 2005: 73). Sin embargo, actualmente deberíamos saber que esto no es así, la cámara de fotos, ya sea propiamente dicha o añadida a cualquier otro aparato (móvil o *tablet*) no nos interesa como reproductora de la realidad sino como *creadora de ficciones*.

A través de este medio la sociedad de consumo se representa y subimos todo lo que consumimos a Internet dejando constancia de nuestra identidad en las redes sociales. Sin embargo, no estamos compartiendo con el mundo todo aquello que nos rodea, sino que seleccionamos ciertas cosas que suceden en nuestra vida y dejamos que la gente vea lo que a nosotros nos interesa mostrar. Nos vamos formando una identidad en Internet que puede tener o no tener nada que ver con la realidad.

Utilizando la fotografía nos vamos creando un mundo *ficcionalizado*, de este modo, no solo los *cosplayers* ayudándonos con programas de edición manipulamos la realidad, sino que en la actualidad la sociedad entera tiene la posibilidad de modificarla.

Obra: *In the Fantasy World*

A continuación voy a explicar brevemente el trabajo fotográfico que estoy realizando. Es una serie que consta de diez fotografías en las que pretendo, por una parte, descontextualizar al *cosplayer* que interpreta un personaje de ficción perteneciente al mundo de la fantasía en el que siempre se encuentra representado, encontrándose en una cafetería, en plena calle e incluso en su propia casa.

Por otra parte, las personas que realizamos esta práctica nos sentimos absorbidos por ella y aunque el personaje que interpretamos no sea real, adoptamos sus gestos, sus costumbres e incluso su forma de hablar y de actuar ante ciertas situaciones, por lo que al posar frente a una cámara lo haremos de igual modo.

Por esta razón los *cosplayers* que posan en mis fotografías se encuentran representados absorbidos por los personajes que interpretan, ayudándome de programas de edición creo un ambiente fantástico y, sin embargo, en un escenario corriente, lo que me permite jugar entre la realidad y la ficción.

En cada fotografía he jugado con cosas levemente distintas y sin embargo el principio básico se mantiene: el *cosplayer* absorbido por un mundo de fantasía que es escenificado en un ambiente real, y es que por mucho que los *cosplayers* queramos pertenecer a ese mundo ficticio sin límites, la realidad es la que vivimos a diario, aunque (hablando desde mi punto de vista perteneciente al mundo del *cosplay* y la cultura manga) todo resulta más fantástico cuando interpretamos a uno de esos personajes de fantasía a los que tanto idolatramos.



*Super Girl takes a break
(In the Fantasy Worl).* Belén
Culebras (2015)

Referencias bibliográficas

A. EWING, W. (2008). *El rostro humano*. Barcelona: Blume.

BAUDRILLARD, J. (2007). *“La cultura del simulacro*.

— (2009). *La sociedad de consumo*. Madrid: Siglo XXI.

CABREJAS, A. (2008/2009). *El disfraz y la máscara en el retrato fotográfico del siglo XIX*.

GÓMEZ ISLA, J. (2005). *Fotografía de creación - Fotografía ficcionalizada*. (Cita p. 6: J. Lipkin). Donostia-San Sebastián: Nerea.

Una autobiografía desde la lejanía

Francisco Sancho Blasco

Resumen

Formando parte de un proyecto más amplio, esta comunicación consta de 13 imágenes que incluyen de manera manuscrita las impresiones que el artista percibe al observar su propia obra como espectador. El autor, tomándose a sí mismo como objeto de estudio, realiza una lectura y una escritura narrativa desde la intimidad y el plano de las emociones acerca de una experiencia vital que deviene finalmente en una autobiografía.

Palabras clave

Lectura fotográfica; intimidad; memoria; fotoautobiografía; tiempo.

Abstract

As part of a larger project, that communication consists of 13 images including prints handwritten way the artist perceives to see his own work as a spectator. The author taking himself as an object of study makes a narrative reading and writing from the privacy and the plane of emotions about a life experience that eventually turns into an autobiography.

Keywords

Photographic reading; intimacy; memory; photoautobiography; time.

Introducción

Esta breve comunicación versa sobre la narración de una experiencia personal surgida al situarme como observador frente a mi propio proyecto fotográfico una vez finalizado. Desde ese posicionamiento escribo acerca de mis impresiones obteniendo así un relato autobiográfico. Lo que sigue es una reflexión y elaboración teórica realizada *a posteriori*.

El trabajo no va de la autobiografía premeditada o preteorizada. No resuenan en mí trabajos como el de Sophie Calle, Gillian Wearing, Nan Goldin y otros que toman la identidad como tema del arte fotográfico. El posible valor de esta comunicación lleva un camino inverso. De la imagen fotográfica a su lectura, de esta a la escritura pasando por una reflexión que genera, a su vez, nuevas imágenes no concebidas en el proyecto inicial. Se trata de comunicar mi experiencia: la del autor que se coloca frente a su obra ya concluida ejerciendo el papel que él mismo le pide al espectador. Es una experiencia *nueva* tanto literaria como fotográfica por cuanto me ha permitido elaborar un conjunto de nuevas imágenes que finalmente quedan integradas en el proyecto.

Reflexión e investigación *a posteriori*

Sabemos que cualquier producción fotográfica es capaz de promover diversas lecturas dando por sentado que toda fotografía es muda y que la voz la pone el observador. Se ha teorizado mucho sobre el hecho de que por muy real que se nos aparezca una foto siempre es una interpretación de la realidad. Sin embargo, Javier Marzal (2011) defiende que, a pesar de todo, cualquier fotografía seguirá estando sometida a un *efecto de realidad*. El mismo planteamiento sostiene Víctor del Río (2002) al señalar la *documentalidad paradójica* de la fotografía y la impronta de verosimilitud que contiene. Esta paradoja persiste en la experiencia receptiva de las imágenes de raíz fotográfica pudiendo pervivir bajo formas de *simulacro consciente*. En mi experiencia personal como receptor advierto esa paradoja. Se diría que aún conociendo perfectamente que las imágenes han sido construidas, no pudiera desprenderme de una lectura que se somete a las normas de la percepción de una realidad.

Tanto Joan Costa (1977) como Phillipe Dubois (1986) nos han permitido entender con claridad todo este proceso que hace interaccionar al fotógrafo creador de la imagen por un lado y al que ejerce el papel de observador por el otro. Se entabla un diálogo emisor-receptor y a la inversa.

Así pues, considero que esas diversas lecturas a las que me he referido, por lo general, se desarrollan en el ámbito del espectador/observador/público, es

decir, de un sujeto que no hizo la foto. Este leerá siempre desde sus propios códigos y bagaje cultural, los cuales no serán necesariamente coincidentes con los del autor. En definitiva, es *el que mira una imagen aquel que la lee*.

En este sentido, mi punto de vista (probablemente algo provisional) es que desafortunadamente la necesidad e importancia de la *formación* cultural o sobre el arte del espectador va siendo cada vez mayor a la hora de entender el arte contemporáneo, quizá demasiado centrado en sí mismo, de manera que se hace a veces incomprensible para el público no instruido, para el público en general. Quiero creer, sin embargo, que aún es posible hacer fotografías con intención artística sin perder el anclaje con un público no necesariamente culto, elitista o instruido en las directrices actuales del arte contemporáneo, dado que de una manera u otra todos pertenecemos a una misma cultura (la occidental, por lo menos) y compartimos un mínimo lenguaje e imaginario colectivo común. Este distanciamiento entre artista culto y público en general merecería, creo, una investigación que excede en mucho el marco de esta comunicación.

Respecto a esa mencionada posibilidad de elaborar diferentes lecturas sobre una única muestra iconográfica, en mi opinión, puede no ser ajeno el propio autor, es decir, se trata de algo que afecta también al creador de la misma en tanto se sitúe como posible espectador/lector, evidentemente.

Con esta actitud, el propio autor puede verse situado en un nuevo *espacio*, no solo físico sino sobre todo anímico o interior, y en un *tiempo* diferente del inicial o momento de la toma fotográfica. Hablamos del *tiempo como factor modificador de nuestras experiencias vitales*. Este nuevo contexto situacional (distinguiendo el antes y el ahora) le impele a re-leer su propia producción encontrando nuevos posibles discursos y narraciones, quizás diferentes de los que guiaron la toma fotográfica. Dicho brevemente, el autor puede sostener *que lo que me indujo a hacer aquella fotografía no forma parte necesariamente de mi presente, de mi ahora*. Entiendo que para la presente comunicación este transcurrir del tiempo, este diferenciar el antes y el ahora me parece fundamental. Y sería en este punto cuando la *memoria* entraría en juego. Pero en aras a la claridad y brevedad he optado por prescindir de una revisión teórica de las distintas teorías memoria-listas acerca del papel que juega la memoria en la construcción de nuestras historias y nuestras biografías o autobiografías. Me limitaré a formular unas preguntas. ¿Qué factores intervienen en mi recuerdo? ¿Cómo recuerdo yo aquello que me pasó? ¿Cómo es esa evocación?

Retomando el término que da nombre a esta comunicación, la denominada autobiografía *sensu stricto* es un término perteneciente a la literatura. Sin

embargo, dado el creciente interés del arte fotográfico contemporáneo por la identidad empieza a delimitarse un nuevo término: la autobiografía fotográfica o *foto-autobiografía*. En síntesis, esta cabría definirla como una secuencia de imágenes fotográficas en la que el autor/sujeto/fotógrafo se toma a sí mismo como objeto de estudio u objeto a representar y que va acompañado de un relato literario, es decir, una *grafía* o escritura que narra una experiencia vital personal. Literatura y fotografía se imbrican. El término *écfrasis* utilizado en la antigüedad, caído en desuso y retomado de nuevo por diversos teóricos desde los años 90, haría referencia a la representación verbal de una representación visual. El tema resulta muy pertinente en lo que se refiere a la lectura fotográfica si seguimos a Óscar Colorado (2014). No voy a entrar en los diferentes matices de los diversos teóricos, pero en síntesis *écfrasis* hace referencia a la descripción e interpretación de una imagen fotográfica. Apunto todo esto para significar que no ha sido mi intención ni describir, ni interpretar ni explicar mis imágenes. Se trata simplemente de un relato de aquellas emociones que en mí se suscitan al ver las fotos que hice, quizás dando por asumido ese efecto realidad al que se refería Marzal.

Como repetidamente señala Ana Jiménez Revuelta (2013), en su tesis doctoral, no conviene confundir *autorretrato* con *autobiografía*. Para ella el autorretrato remite a la *identidad* mientras que la autobiografía hace referencia a la *intimidad*, distinción que en mi caso me parece muy pertinente. Una intimidad en la autobiografía que ella plantea cercana a la confesión o al menos al hacer público lo que en realidad es privado. Y aquí es posible encontrarnos con el dilema de si lo personal y privado tiene relevancia o interés para el público en general, si puede estar investido de algún tipo de interés social. ¿Es de interés social lo que yo puedo decir de mí mismo? Una pregunta a la que creo que no escapa ni fotografía ni literatura.

Desde el punto de vista literario, la autobiografía viene ligada a la narración escrita de lo experimentado a la largo de toda una vida. Se presupone, en general, que el relato abarca *toda* la vida o gran parte de ella. No es así como está ocurriendo en la fotografía contemporánea donde la foto-autobiografía suele referirse a *una parte* de la vida, una intención de narrar una experiencia vital limitada en el tiempo.

Son muchos los filósofos que entendiendo la filosofía como modo de vida y no como acumulación de conocimientos eruditos o académicos, formulan sus aseveraciones en primera persona, es decir, desde el *yo*. Por extensión suelen albergar una cierta desconfianza ante quienes solo son capaces de hablar en tercera persona. Es este el marco en el que he intentado moverme en mi exposición. Creo que la honestidad y sinceridad va ligada a ese uso de la primera

persona. Una sinceridad que viene a formar parte de la interacción autor-lector. Por convención el observador mantiene una actitud de credulidad y confianza en la verosimilitud y honestidad del que narra. En mi opinión, sin sinceridad no es esperable credulidad.

Como vengo diciendo, el propio autor puede adoptar ante su obra una posición de espectador desde el momento actual, que no será nunca la del momento creativo, que le permita posiblemente la elaboración de una nueva narración. Y en algunos casos, como el mío en particular, *una narración que es autobiográfica*. Un proyecto fotográfico que sin un análisis teórico previo lo veo ahora insertado en el tema de la identidad que está siendo uno de los temas más queridos del arte fotográfico contemporáneo. Y si nos atenemos a Gillian Wearing (2015), en realidad, *el tema* del arte fotográfico contemporáneo.

Proceso

Daré unas pinceladas acerca del proyecto fotográfico al que aludo. El punto de partida de dicho proyecto se sitúa en el proceso de reflexión que quise llevar a cabo sobre mí mismo y mi situación vital en un período de mi vida especialmente doloroso e inédito para mí. Reflexioné, observé, analicé especialmente las relaciones humanas, la comunicación, los apegos y desapegos, los silencios cómplices con el poder, la llamativa supremacía de lo políticamente correcto, entre otros aspectos. En resumen, me di cuenta de la importancia social de expresar lo que sentimos como garante del bienestar psíquico que todos anhe-

lamos, al mismo tiempo que detectaba cuán alejado se encuentra actualmente el ser humano de esta aseveración. Pero sobre todo inicié un profundo proceso de autoconocimiento, de maduración y crecimiento personal.

El proyecto lo titulé *SENTIOERGOSUM*, es decir, *Siento, luego existo*, en referencia a las nuevas corrientes neurobiológicas de Antonio Damasio (2011) y otros que señalan *el error de Descartes* al postular como prioritario el pensamiento frente al sentimiento (*Cogito, ergo sum*). Durante mucho tiempo este *pienso, luego existo* ha formado parte de nuestra cultura occidental sin ser cuestionado. Pero en la actualidad los más recientes estudios neurobiológicos van en la línea de priorizar el valor de los sentimientos y al convencimiento de que *se piensa después de sentir*. *SENTIOERGOSUM: Siento, luego existo* sería el resumen del trabajo. Un trabajo fotográfico sobre la expresión de las emociones y su importancia.

Con esta idea de representar en imágenes lo que considero un valor social más allá de lo personal, desarrollo el proyecto fotográfico referido a partir no de la captura de una imagen, sino de la construcción de la misma mediante una puesta en escena o dramatización siguiendo un guion previamente establecido y contando con la capacidad de improvisación de los sujetos a fotografiar. De alguna manera el modo de elaborar imágenes que establecieran Jeff Wall, Gillian Wearing y otros. Durante el desarrollo escénico de la representación de diferentes emociones yo fotografío sus rostros y los convierto en retratos de una emoción determinada. Recojo la expresión de la tristeza, de la alegría, del

SENTIOERGOSUM,
2015



Enfado,
SENTIOERGOSUM,
2015



Satisfacción,
SENTIOERGOSUM,
2015



miedo, de la ira, del asco, etc. No me interesa la identidad del fotografiado, sino la emoción que expresa. Un proyecto fotográfico que pretende reivindicar la importancia de expresar las emociones en el comportamiento humano tanto individual como colectivo.

En el desarrollo del proyecto fotográfico al que me refiero di especial importancia a facilitar o provocar la interacción con quien iba a ver la foto. Es decir, quise favorecer una interacción con el público, de manera que cada observador se sintiera afectado, concernido, implicado, interpelado por la imagen que veía y reducir al mínimo la posibilidad de indiferencia o distanciamiento, que muchas veces acaba siendo inevitable. Así, los retratos los concebí como frontales y con el fotografiado manteniendo la mirada, mirando a la cámara, mirando al espectador. Me interesaba elaborar un trabajo que, como dice Jeff Wall (1997), tuviera un *final abierto*. A mi modo de ver, una imagen no cerrada en sí misma, sino que fuera capaz de abrir un debate con quien observa. El emisor y el receptor interaccionan en un plano de lenguaje convencional común.

Ejecutado fotográficamente, dicho proyecto llega el momento de convertirlo en un proyecto expositivo. Ha pasado un tiempo. Dos años. Es a partir de este estímulo que soy capaz de iniciar el proceso escritural y narrativo referido y que conforma esta comunicación. Trascendiendo mi condición de autor, procedo a situarme en la posición del observador e inicio una lectura de las imágenes. Quise, pues, someterme yo mismo al proceso de interacción con la imagen

Sonrisa,
SENTIOERGOSUM,
2015



esperado con el espectador. Procedo a la observación de mis propias emociones, a una autoobservación que con el conveniente y adecuado paso del tiempo me encontraba en mejores condiciones de realizar. Creo ilustrativo reseñar que este paso del tiempo no ha sido un simple dejar pasar el tiempo, sino que me refiero al tiempo que me ha sido preciso para realizar, como digo, un proceso de autoconocimiento, de revisión personal y de crecimiento que me situara en un presente diverso del pasado desde donde analizar de manera diferente el trabajo realizado. Revisualizo 12 retratos y escribo sobre lo que me transmiten, lo que me llega de esas imágenes. Con esta serena re-visualización de 12 retratos originales elaboro un discurso. Una narración que resulta corresponder a un período triste, doloroso y sombrío de mi vida en el que me sentí sometido a un acoso moral en mi trabajo (*mobbing*) por parte de jefes, jefecillos y otros acólitos.

Cada imagen tiene una reflexión, que surge de la evocación del dolor, siendo la memoria quien actúa, quien recuerda, quien evoca mientras yo mismo permanezco afortunadamente lejos de ese dolor, ahora en el presente.

Me doy cuenta de que he elaborado una narración autobiográfica. Una visión desde la lejanía de una experiencia vital personal e íntima situada ya en el pasado.

Este es, pues, el contenido de mi comunicación. Mi experiencia personal ante una creación fotográfica que originalmente tenía como base teórica una cierta

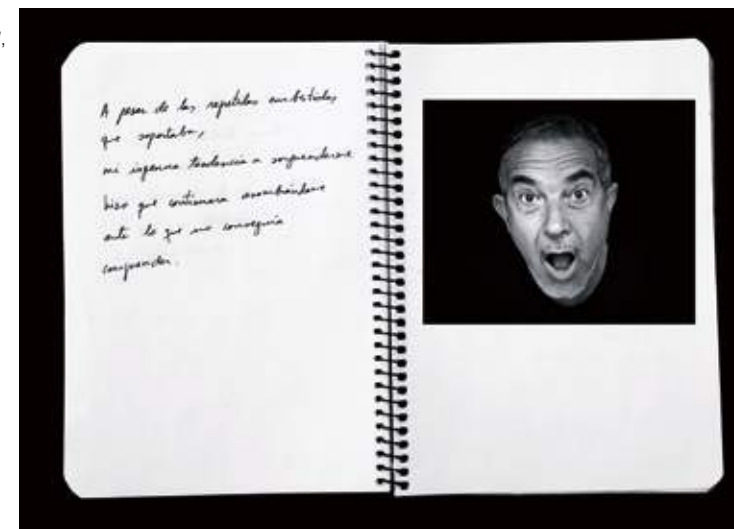
Aburrimiento,
SENTIOERGOSUM,
2015



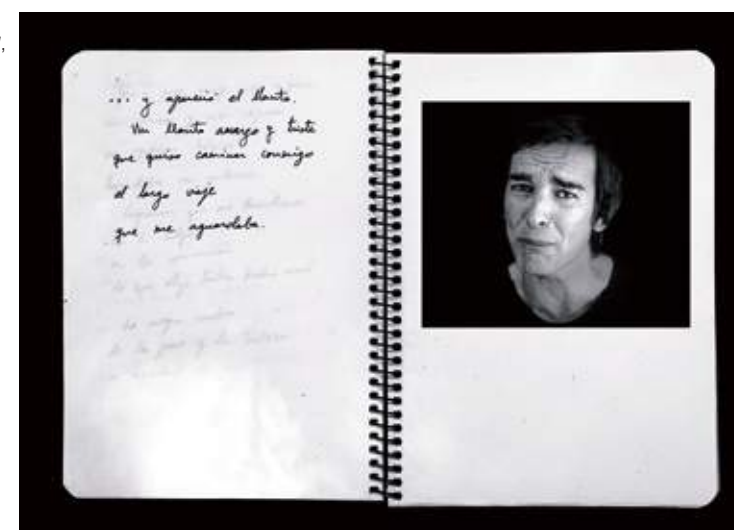
reivindicación del valor universal de *la expresión de las emociones* y su relevancia tanto para el bienestar, o *bienser* en palabras del filósofo Emilio Lledó (2014) siguiendo a Epicuro, de la persona como de la sociedad de la que formamos parte. Una necesidad que defino como individual y colectiva.

En realidad, una mirada sin ira ni resentimiento, sin angustia ni ánimo de venganza. Una mirada sobre un yo recordado, un yo que fui, un yo que por suerte no es mi yo del presente, no soy yo ahora. He sabido, he podido, he tenido la fortuna de no quedar anclado en aquel estado que Ana Jiménez llama estado de autolamentación frente al de autocuración entrando sin pretenderlo en aquello que algunos teóricos llamarían *fortoterapia*. Como quiere expresar la última fotografía, es posible salir mejorado y madurado de una crisis porque en definitiva el gran valor existencial de una crisis es que puede ser una excelente escuela de aprendizaje en la escala de nuestra humanización.

Asombro,
SENTIOERGOSUM,
2015



Llanto,
SENTIOERGOSUM,
2015



Referencias bibliográficas

COLORADO, O. (2014). "Lectura fotográfica" en <http://oscarenfotos.com/tag/lectura-fotografica/> (Consultado: 30 de septiembre de 2015).

COSTA, J. (1977). *El lenguaje fotográfico*. Barcelona: Ibérica de Ediciones, S. A.

DAMASIO, A. (2011). *El error de Descartes*. Barcelona: Destino.

DEL RÍO, V. (2002) "La rentabilidad melancólica de la fotografía". *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, año XIX, 186, 44-55. En <http://www.victordelrio.net/PDFS/Ensayos/rentabilidad%20melancolica.pdf> (Consultado: 6 de octubre de 2015).

DUBOIS, P. (1986). *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós.

JIMÉNEZ REVUELTA, A. (2013). *La autobiografía en la fotografía contemporánea*, tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, en <http://eprints.ucm.es/24007/1/T35022.pdf> (Consultado 30 de septiembre de 2015).

LLEDÓ, E. (2003). *El epicureísmo*. Barcelona: Taurus.

— (2014). Entrevista en: <http://lecturassumergidas.com/2014/06/27/emilio-lledo-la-raiz-del-mal-esta-en-la-ignorancia-el-egoismo-la-codicia/> (Consultado: 5 de octubre de 2015).

MARZAL FELICI, J. (2011). *Cómo se lee una fotografía*. Madrid: Cátedra.

WALL, J. (1997). *Señales de indiferencia en indiferencia y singularidad*. Barcelona: Gustavo Gili.

— (2012). *El sendero sinuoso*. Catálogo del Centro Galego de Arte Contemporánea.

WEARING, G. (2015) en <https://www.ivam.es/exposiciones/gillian-wearing/>, pendiente catálogo. (Consultado: 3 de octubre de 2015).

Directores del seminario
Pedro Vicente y Tomás Zarza

Huesca, 2015

