

# TFG

---

## REPARAR LO IRREPARABLE POÉTICA DEL OBJETO ENCONTRADO, AUSENCIAS CORPÓREAS.

Presentado por Diana Lázaro Martínez  
Tutor: Toño Barreiro

Facultat de Belles Arts de Sant Carles  
Grado en Bellas Artes  
Curso 2017-2018



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

## **Resumen**

Este proyecto consta de una serie de construcciones simbólicas-conceptuales bajo la denominación de volúmenes corpóreos. Los cuáles, permiten la búsqueda de relaciones entre el material encontrado como espacio físico y la ausencia como biografía corpórea. El uso del material encontrado evoca una presencia del cuerpo como ausencia. Todo ello, se reforzará con la búsqueda de contextos 'olvidados' para intervenir con los volúmenes.

Las intervenciones artísticas realizadas son estrategias estético-plásticas frente a la violencia política que funcionan como actos, acciones de memoria, con el fin de recordar de otra manera: materializar la memoria activando el cuerpo, el espacio y la temporalidad; con la intención de potenciar el sentido poético y la dimensión discursiva del proyecto.

**Palabras clave:** imagen poética, volúmenes corpóreos, memoria, tiempo, espacio.

## **Abstract**

This project consists of a serie of conceptual-symbolic constructions called corporeal volumes. This work is related to the material found as a physical space and absence as corporeal biography.

The use of the material found evokes a presence of the body as absence. All this will be reinforced with the search of 'forgotten' contexts to intervene with them.

Artistic interventions carried out are aesthetic-plastic strategies against political violence that function as acts, memory actions, in order to remember otherwise: to materialize memory by activating the body, space and temporality; with the intention of enhancing the poetic sense and the discursive dimension of the project.

**Keywords:** poetic image, corporeal volumes, memory, time, space.

### *Agradecimientos*

*a Toño Barreiro por todo el apoyo y acompañamiento durante el proyecto.*

*a ArqueoAntro, Londres 38 y la sede de la Biblioteca Valenciana (San Miguel de los Reyes) por su amabilidad y su permiso tanto para facilitar la documentación oportuna como para realizar las intervenciones.*

*a Lucio, Anna, Mario, Paqui, Felipe e Isabel por vuestra ayuda incondicional y vuestra paciencia.*

*a mi familia, por vuestro amor.*

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS y METODOLOGÍA	6
2.1. Objetivos de la obra	
2.1.1. <i>Objetivos generales</i>	
2.1.2. <i>Objetivos específicos</i>	
2.2. Objetivos de la memoria	
2.3. Metodología	
2.3.1 <i>Primera fase</i>	
2.3.2 <i>Segunda fase</i>	
2.3.3. <i>Tercera fase</i>	
3. CUERPO, MEMORIA Y ESPACIO	10
3.1. La literalidad de los materiales	
3.2. Volúmenes corpóreos	
3.3. Perspectivas temporales contemporáneas	
3.4. Memoria y tiempo	
3.5. Concepto site-specific	
4. REFERENTES	19
5. CONSTRUCCIONES SIMBÓLICAS	26
5.1. Intervención en San Miguel de los Reyes, Valencia	
5.1.1. <i>Serie fotográfica 'Devenir otro cuerpo en otro-s'</i>	
5.1.2. <i>Serie fotográfica 'El atisbo previo a la caída'</i>	
5.2. Canta la habitación ausente	
5.2.1. <i>Serie pictórica 'La incomodidad de las huellas'</i>	
5.2.2. <i>Instalación 'Volúmenes corpóreos'</i>	
5.2.3. <i>Intervención sonora 'Canta la habitación ausente'</i>	
5.3. Intervención en Londres 38, Santiago de Chile	
6. CONCLUSIONES	40
7. BIBLIOGRAFÍA	41
8. ÍNDICE DE IMÁGENES	43
9. ANEXOS	



# 1. INTRODUCCIÓN

‘Reparar lo irreparable’ es un proyecto que consta de una serie de construcciones simbólicas-conceptuales -*volúmenes corpóreos*- que remiten al cuerpo, a un cuerpo transfigurado, reparado o en fase de recuperación. El trabajo se consolida con las intervenciones artísticas de estos volúmenes en lugares específicos.

Este proyecto se complementa con la realización de una exposición llamada *Canta la habitación ausente* en la biblioteca Joanot Martorell, en la que se mostró una serie pictórica, una instalación y una intervención sonora.

El germen que activó y dió comienzo a este proyecto fue la experiencia vivida en los diferentes actos conmemorativos programados en los lugares de memoria de la ciudad de Santiago de Chile por las víctimas de un terrosimo de estado<sup>1</sup>. Estos actos sucedieron los días: 11-12-13 de Septiembre del 2017 en el Estadio Nacional y Villa Grimaldi, entre otros.

Desde luego, no sólo podía pensar en Chile; también en infinidad de lugares sometidos a hechos históricos donde han sido violados fuertemente los derechos humanos como en España. De ahí, me dispuse a materializar en obra ‘física’ todas aquellas sensaciones y emociones junto con el material teórico recopilado antes, durante y después de la realización de la Obra para reflejar aquello que simbolice el sentir colectivo marcado por la falta de libertad y derechos básicos humanos con el fin de recordar de otra manera -*materializar la memoria activando el cuerpo, el espacio y la temporalidad*- mediante un método procesual creativo y alternativo para evitar la conmeroración a través del monolito o de los modos tradicionales de institucionalización del recuerdo. Para ello, utilicé la misma estrategia simbólica-conceptual en los dos países (Chile y España) con el fin de establecer similitudes y diferencias.

Comenzaremos presentando los objetivos y la metodología, luego pasaremos al marco conceptual del proyecto llamado ‘Cuerpo, memoria y espacio’ con ejemplos de artistas contemporáneos. Se presentarán los locus seleccionados donde se llevó a cabo las intervenciones artísticas.

Más tarde pasaremos al análisis de los artistas tomados como referentes con una influencia directa para el proceso creativo.

Por último, se mostrará la obra realizada en el apartado denominado ‘Construcciones simbólicas’ y terminaremos con las conclusiones estrechamente relaciones con los objetivos propuestos y enunciados a continuación.

---

<sup>1</sup> *Implantado por los militares bajo la dirección de Augusto Pinochet. Del 11 de septiembre del 1973 (fecha del golpe de estado sobre un sistema socio-democrático dirigido por Salvador Allende) hasta 1990 duró la dictadura en Chile.*

*El intercambio que realicé en Chile fue de agosto a diciembre del 2017, durante este tiempo el trabajo fue tutelado por Toño Barreiro vía e-mail mientras realizaba los talleres en la UC de Chile con el apoyo de Francisco Schwember y Cristian Salineros.*

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

### 2.1. Objetivos de la obra

#### 2.1.1. *Objetivos generales*

- Estudiar y conocer el cambio de valor que sufren los objetos al convertirse en obras de arte y su cambio de función por la que fueron creados originalmente.

-Indagar desde las vanguardias y las diferentes corrientes artísticas que han empleado objetos encontrados o ready-made ya sea como obra de arte en sí o como parte de un conjunto.

-Analizar las obras de artistas tomados como referentes que han desarrollado una crítica socio-política mediante el uso de objetos y fotografía, para tratar los temas relacionados con la memoria, el tiempo y la violencia política.

#### 2.1.2. *Objetivos específicos*

-Estudiar tema, acotado a violencia política mediante represión en un terrorismo de Estado: hechos históricos, número de desaparecidos, lugar de ocultación, consecuencias históricas,... puntos clave en donde sucedieron los acontecimientos.

-Usar la metáfora visual antropomórfica para tratar el tema.

-Señalar las posibilidades plásticas y el cambio de visión hacia los materiales encontrados y elegidos para llevar a cabo su resignificación.

-Evidenciar la ausencia a través de la huella y el registro en múltiples medios expresivos, especialmente, en pintura y en instalación.

-Intervenir y activar espacios autosignificantes.

### 2.2. Objetivos de la memoria

-Contextualizar la obra mediante el análisis teórico repasando los textos críticos que han dado lugar al desarrollo conceptual y plástico del proyecto.

-Contextualizar la obra mediante el estudio de las relaciones con los principales referentes de estudio, analizando y explicando qué aspectos han influenciado en la realización de la misma y/o qué aspectos, intereses comunes quedarían por desarrollar e incorporar.

-Finalizar el estudio sacando en claro unas conclusiones teóricas y plásticas como resultado del proceso de trabajo.

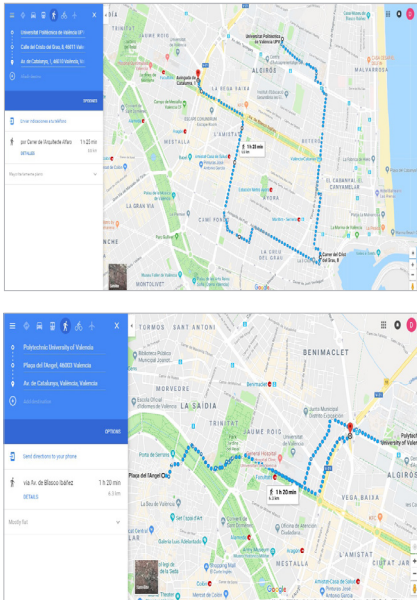


Fig. 1 y 2: Capturas de pantalla de algunos recorridos en Valencia, 2018.



Fig 3: Transporte del material, 2018.

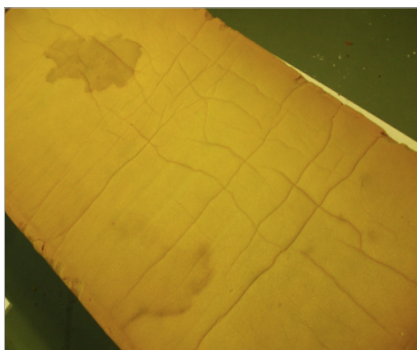


Fig. 4 y 5: Material de trabajo I y II.

## 2.3. Metodología

La realización de este proyecto conlleva el uso de diferentes metodologías en función de los aspectos conceptuales y prácticos a tratar.

Para el marco conceptual ‘Cuerpo, memoria y espacio’ he llevado a cabo una búsqueda bibliográfica por internet de tesis académicas, libros y artículos.

Para la elaboración de la obra plástica he utilizado una metodología procesual experimental que ha partido tanto de mi experiencia previa, como del análisis de los referentes artísticos tomados de referencia así como de la información complementaria (véase Anexos) y gestión necesaria para llevar a cabo las intervenciones.

Con respecto a la metodología procesual experimental, se diferencian tres fases de trabajo:

### 2.3.1. Primera fase

A través del recorrido y la activación del cuerpo por la acción de caminar en las calles de la ciudad ‘contemporánea’, en concreto, las calles de Santiago de Chile y Valencia; se produce el encuentro con los materiales, objetos desechados (fig. 1, 2 y 3).

A priori, no hay un trayecto trazado ni premeditado para el encuentro y la búsqueda de los objetos sino que la propia actividad de transitar por la ciudad con la mirada y la actitud del *flanèur* de Charles Baudelaire lleva al hallazgo fortuito o no del objeto.

En este caso, hemos prestado especial atención a los colchones de goma de espuma como material de estudio por las connotaciones explícitas e implícitas presentes en el propio material usado y encontrado que comentaremos en el apartado *La literalidad de los materiales* (véase p. 10) (fig.4 y 5).

Sin embargo, la posibilidad de ampliar la selección de objetos encontrados en función de su tipología y significado simbólico está presente para próximos trabajos. Tras la búsqueda, concluimos esta fase con la recogida del material; lo cuál supone llevar a cabo otra acción, desandar el recorrido realizado para su recopilación y manipulación posterior.

### 2.3.2. Segunda fase

La observación del objeto de estudio hace palpable la memoria del material de desecho a través del tiempo: huellas, manchas, olor, cambios de color... Todo ello, refleja el registro de un cuerpo-s ausente-s; éste se manifiesta como signo cuyo significado es la ausencia (reminiscencia a la que sometemos al espectador) y cuyo significante es la representación sensorial a través del objeto encontrado; para profundizar en estos indicios se procede a la manipulación del material gracias a la acción de ‘reparar’, es decir, de



Fig. 6: *Autoreparación*, Diana Lázaro, 2018.

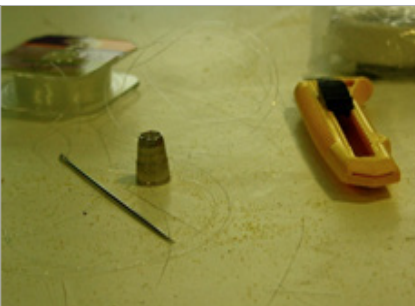


Fig. 7 y 8: *Herramientas de trabajo*, Diana Lázaro, 2017-18.

coser estratégicamente con diferentes longitudes de aguja (de 7-15 cm.) y diferentes grosores de hilo de nylon (de 0,2-0,6 mm.) (fig. 7 y 8) para generar: formas, huecos, cicatrices...como una autodeformación, autoreparación del material encontrado configurando, de esta manera, los ya nombrados *volúmenes corpóreos* (fig. 6) alejándose de la representación convencional del cuerpo hacia, más bien, la visibilización de la acción del cuerpo (de los cuerpos) sobre el material usado.

En esta fase se hace evidente el cambio de valor del objeto encontrado. De su primer uso funcional-objetual pasa a ser producto de desecho; luego se recupera (segunda vida) para convertirse en un objeto de contemplación y reflexión, lo cual, transforma la mirada que uno da a algo y así le da vida a ese algo con la intención de crear emociones. Esto es clave para el trabajo – el dar vida- a algo inerte, desechado- cargarlo simbólicamente de energía para introducir la presencia del cuerpo como ausencia (fig.9).



Fig. 9: *Detalle Volumen Corpóreo*, Diana Lázaro, 2018.

Lo cuál, lleva a la resignificación y descontextualización del material seleccionado y encontrado. Además tenemos que tener presente lo efímero del material empleado ya que da cuenta del propio ciclo orgánico de vida.

### 2.3.3. Tercera fase:

Búsqueda y recopilación de información sensible vinculada a datos y testimonios<sup>2</sup> donde han sucedido hechos de violencia política y represión, donde ha habido un quebrantamiento de los derechos básicos humanos por la implantación y mantenimiento de una dictadura militar. Con el fin de recuperar, rescatar del olvido esa memoria, nuestra memoria colectiva.

<sup>2</sup> GABARDA, V. *Els afusellaments al País Valencia. Comisión Valech, Informe Retting, Testimonio de Mario Irarrázabal Covarrubias (2005), Testimonio de Raimundo Elgueta Pinto (2007), entre otros. (Veáse la información adjunta en Anexos)*





Fig. 10: *Proceso de trabajo en SMR*, Diana Lázaro, 2018.  
Fotografía tomada por Anna Uścińska de Rojas.

La búsqueda de espacios autosignificantes<sup>3</sup> y, en concreto, de espacios en donde ha habido un intento repetitivo de ocultar lo que sucedió ahí.

La intervención artística en estos espacios con los *volúmenes corpóreos* establece y potencia las relaciones poéticas y simbólicas de la obra con el espacio, así como, la activación de esa otra memoria, la nuestra, reavive lo ajeno de una manera solidaria y constructiva.

En definitiva, crear un espacio de coexistencia de imaginarios donde se puede mantener un diálogo entre temporalidades diferentes, contraponiendo el presente con el pasado hacia la contrucción del futuro.

En este proyecto, los lugares intervenidos fueron: Londres 38 Santiago de Chile y el Monasterio de San Miguel de los Reyes en Valencia.

En esta fase cobra mayor importancia cómo y dónde se colocan estos artificios objetuales; se establece un diálogo entre el espectador, el objeto y el espacio.



Fig. 11: *Proceso de trabajo II en SMR*, Diana Lázaro, 2018.  
Fotografía tomada por Anna Uścińska de Rojas.

<sup>3</sup> Se entiende un espacio autosignificante como un lugar de identidad, relacional e histórico donde reubicar los volúmenes corpóreos.

### 3. CUERPO, MEMORIA Y ESPACIO

El título *Reparar lo irreparable* hace referencia a la metáfora que se refleja durante todo el desarrollo práctico y conceptual de este trabajo: la resistencia al olvido como recuperación de memoria es esencial para concienciar sobre la libertad, la justicia social y los derechos básicos humanos.

El miedo, la represión y la muerte se muestra a través de la vulnerabilidad, la inconsistencia del material empleado para generar formas, volúmenes que evocan una presencia del cuerpo como ausencia; ya que bajo un estado de aislamiento y tortura, el cuerpo se convierte en territorio, es la única referencia y proporciona la conciencia de espacio.

#### 3.1. La literalidad del material encontrado



Fig. 12: *Material de trabajo III*, Diana Lázaro, 2017-18.

Al hablar del objeto encontrado, específicamente, del colchón de goma espuma como espacio físico intentamos establecer relaciones de su uso con su registro 'orgánico' de nuestras vidas.

Según Baudrillard, el habitante moderno no 'consume' sus objetos; los domina, los controla, los ordena. Se encuentra a sí mismo en la manipulación y en el equilibrio táctico de un sistema<sup>4</sup>. De tal forma, los objetos toman la función de personificar las relaciones humanas y de poseer, de cierta manera, 'un alma'. Cada colchón aparece con un registro de memoria, de uso diferente donde se hace visible el paso del tiempo. En este trabajo no se distinguen géneros; se habla de personas, identidades, etc. Seamos quienes seamos, donde estemos nos crearemos un lecho. Y es que nuestro entorno se reconoce por todo lo que hemos elegido que esté. Habla de nosotros, "se han convertido en pedazos de historia, en testigos que nos hablan de tantas cosas que nunca lo hubiéramos podido pensar."<sup>5</sup>

Bachelard escribía en *La Poética del espacio*: "No solamente nuestros recuerdos, sino también nuestros olvidos, están «alojados». Nuestro inconsciente está «alojado»"<sup>6</sup>. La cita hace referencia a la connotación de refugio que se le otorga a la casa, que es el lugar íntimo donde transcurre nuestra cotidianeidad más personal.

Es más, Bachelard propone la casa como un instrumento con el que analizar el interior del ser humano. En este trabajo intentamos acotar un poco más, llegar al refugio por excelencia: la cama y, por ende, al material industrial usado para ello, la goma espuma, que marca un tipo de sociedad cuyo perfil socio-económico es desfavorable.

Todo ello, hace que este tipo de material se cargue simbólicamente como fuente de recuerdos, de ausencias que forman parte de una memoria colecti-



Fig. 13: *Material de trabajo IV*, Diana Lázaro, 2017-18.

4 BAUDRILLARD, J. *El sistema de los objetos*. p. 27.

5 OLIVARES, R. *Todas las cosas*. p 20.

6 BACHELARD, G. *La poética del espacio*. p 29



Fig.14: Félix González Torres, *Untitled*, 1991.

va y permite establecer un vínculo empático del espectador con esos objetos inertes, con esas múltiples historias que nos cuentan.

En 1991, a modo de ejemplo, Félix González-Torres, expuso 24 vallas publicitarias con la obra *Untitled* (fig.14), 24 fotografías de una cama vacía. Se observa la huella de dos personas que yacieron en ese colchón. *Untitled* trata sobre la muerte por SIDA de su marido, el vacío que deja cuando ya no está. El formato publicitario hace más patente una realidad. La muerte existe, el SIDA existe y ha dejado su impronta.

### 3.2. Volúmenes corpóreos

Los volúmenes corpóreos son construcciones simbólicas- conceptuales que evocan a un sujeto-cuerpo-s-ausente-s; cuya poética es la transformación del material encontrado en cuerpo transfigurado, reparado o en fase de recuperación.

Los artistas de los noventa plantean dos acercamientos distintos al cuerpo<sup>7</sup>. En primer lugar desde un ilusionismo que ya no cubre lo real con capas de simulacro sino que sirve para fingir. Esto explica que algunos artistas sustituyan el cuerpo por objetos icónicamente relacionados con él: los urinarios y fregaderos de Robert Gober (fig.15), los muñecos de peluche de Mike Kelley o las mesas transparentes con objetos a modo de naturaleza muerta de Charles Ray (fig.16); estos ejemplos se dirigen hacia un surrealismo codificado<sup>8</sup>.

El Segundo acercamiento rechaza todo ilusionismo y cualquier sublimación para evocar destructivamente lo real en sí mismo. Éste es el terreno, según Hal Foster, del abject art, arte en el que el cuerpo es violado, tanto quebrantado como profanado. Las series de Cindy Sherman de 1986-90, *Disasters* y *Disgust Pictures* (fig.17); los fragmentos corporales de Robert Gober y las performances de Paul McCarthy declaran residuos de violencia, restos de heridas físicas, situaciones de insatisfacción respecto al modelo establecido de cultura. Residuos, restos, vestigios y situaciones que desembocan en lo abyecto.

Según Julia Kristeva, lo abyecto sería aquello que perturba la identidad, el sistema, el orden. Aquello que no respeta las fronteras, las posiciones y los roles<sup>9</sup>.

Ambas posiciones, las tomaremos de referencia en el desarrollo conceptual y procesual de los *volúmenes corpóreos* ya que se intenta reflejar lo ilimitado, lo que atenta contra la representación reconocible; se rebela en un movimiento de reencarnalización, invade lo informe del cuerpo a través de su desfiguración, mutilación, expansión fuera de los límites de un cuerpo-figura; donde el cuerpo informe deja de ser cuerpo y se refleja por la acción del



Fig. 15: *Untitled*, Robert Gober.1999-2000.



Fig. 16: *Viral Research*, Charles Ray. 1986.



Fig. 17: *Disasters* y *Disgust Pictures*, Cindy Sherman. 1986-90.

7 GUASCH, A.M. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. p.499-503.

8 FOSTER, H. *The Return of the Real*. p. 152.

9 KRISTEVA, J. *Pouvoirs d'horreur. Essay sur l'abjection*. p.12



Fig. 18: *Volumen corpóreo X\_ Intervención SMR*, Diana Lázaro, 2018.

propio cuerpo; al tiempo que la propia definición de ser humano queda en suspensión, a medio camino entre los seres y las cosas, disuelto en el mundo como parte más del mundo inorgánico y del medio ambiente o el espacio físico en el cual se muestra en sfumato, forma irreconocible del paisaje, considerado antes externo al sujeto.

La representación o presentación del no-cuerpo supone una serie de procesos de fragmentación (el cuerpo fragmentado)<sup>10</sup> (fig.18) en la línea de lo que Gilles Deleuze y Felix Guattari denominan <<máquinas deseantes>><sup>11</sup>.

### 3.3. Perspectivas temporales contemporáneas

En este apartado desarrollaremos el concepto de heterocronía bajo la percepción de nuestra contemporaneidad y bajo la praxis conceptual usada para el desarrollo de este proyecto.

Hernández-Navarro hace referencia a que estamos inmersos en una crisis de todo un modelo de conocimiento que se ha gestado a través de una concepción del mundo basado en la preeminencia de Occidente y su historia sobre el resto del globo, ya que según señala: “Cuando entramos en un período como el presente -la llamada contemporaneidad- y se demuestra la presencia de otras líneas, otras modernidades, otras historias, otros conceptos y categorías, todo el discurso histórico, con sus herramientas de análisis, se viene abajo”<sup>12</sup>.

De esta manera, tras la disolución del tiempo lineal y la toma de conciencia de la multiplicidad de líneas e historias, ya no nos sirven los modelos heredados; es necesario pensar en nuevos paradigmas temporales.

En este sentido, el trabajo contiene varias líneas temporales. Se activa el espacio en el momento presente-vivido con el pasado hacia la contrucción del futuro.

Moxey introduce un concepto clave: la heterocronía, la toma de conciencia de que el tiempo es múltiple, que en cada espacio, en cada momento, en cada contexto se experimenta y tiene lugar de forma diferente. Aparte de servir como una toma de conciencia de una modalidad de tiempo, puede ser

<sup>10</sup> *Las obras fragmentarias, parciales y mutiladas concentran sus esfuerzos sobre aquello que les queda o les falta. La ruina, el fragmento, pueden significar el fin, la muerte. Sin embargo los fragmentos no son frágiles, pues cuanto más disminuyen mejor resisten. Esta alusión se refiere a las figuras fragmentarias de Auguste Rodin, a las fantasías de castración de Alberto Giacometti, a los cuerpos reconstruidos de Hans Bellmer, pero también a los cuerpos heridos de Gina Pane y a las automutilaciones de Günter Brus.*

<sup>11</sup> *Ambos autores sustituyen el concepto del subconsciente que Freud y Lacan habían entendido como una especie de teatro en el que representaban todo tipo de relaciones de raíz sexual, por el de fábrica que produce máquinas. Según los autores, habría que destruir el concepto de Edipo, es decir, la sumisión del hombre a la sexualidad para crear máquinas deseantes que no lo son sexualmente, sino en lo político y en lo social. Véase: Deleuze y Guattari F. *El Anti-Edipo, capitalismo y esquizofrenia*, 1985.*

<sup>12</sup> HERNÁNDEZ-NAVARRO, M.A. *La Historia del Arte y el tiempo de la escritura (prólogo)*, en Keith Moxey, *El tiempo de lo visual*. p. 13.





Fig. 19: *Puente de hierro, Villalar de los Comuneros, primavera de 1521*. Bleda y Rosa, Serie: Campos de batalla. España. 1994-1996 (1999).



Fig. 20: *Covadonga, año 718*. Bleda y Rosa, Serie: Campos de batalla. España. 1994-1996 (1999).

desplegado como modo de resistencia frente a un sentido monocrónico del tiempo: el tiempo global, el tiempo colonial, el tiempo del capital, es decir, el tiempo de la modernidad hegemónica<sup>13</sup>.

Como ha sugerido Keith Moxey en *El tiempo de lo visual*, dicha multiplicidad temporal adquiere un papel esencial en el escenario del arte contemporáneo global, donde diversas líneas temporales provenientes de diversos contextos del globo confluyen de modo antagónico y conflictual en lo que llamamos “el mundo contemporáneo”, de manera que cualquier intento de escritura acerca del arte del presente necesita repensar el concepto de tiempo y valorar tanto la multiplicidad temporal -heterocronía- como la inversión del tiempo y la historia (anacronismo). Como ejemplo podemos señalar la serie fotográfica *Campos de batalla* de Bleda y Rosa (fig.19 y 20).

Mieke Bal, en *Tiempos trastornados*<sup>14</sup>, desarrolla el concepto de “heterocronía” relacionándolo con el tiempo barroco y manifestando su importancia en el momento actual que vivimos; donde el tiempo ha sido estandarizado y economizado, cobra importancia la relación del presente con el pasado, en la toma de conciencia de que la disposición del mundo cultural actual es multitemporal. Keith Moxey señala como el presente parece estar conformado tanto de la presencia del pasado como de la anticipación del futuro y plantea si éste cuenta con una identidad que podamos considerar propia.

Volviendo a Hernández-Navarro: “Las prácticas de historia son una de las caras de esta resistencia a dicho imperialismo cronológico, uno de los modos en los que el arte se presenta como contratiempo”<sup>15</sup>.

El presente se compone así de una suma de tiempos en movimiento, de pasados que no acaban de irse y de futuros que nunca llegaron.

13 BAL, M. *Tiempo en lo visual: la imagen de la historia*. p. 14.

14 BAL, M. *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*.p.66.

*Mi intención es comprender la historicidad del tiempo barroco incorporando dicha filosofía al uso del tiempo en el arte. El tiempo, con toda su capacidad de diferenciación interna, está por lo general, a veces a la fuerza, sometido a sólo uno de sus aspectos: la cronología, lógica lineal que tiene un profundo efecto en las sensaciones de cualquiera. La temporalidad barroca implícita en la breve argumentación de Lavin sobre la relación alucinatoria entre el pasado y el presente rompe con dicha visión. Propongo una vez más el concepto de “heterocronía” como una experiencia alternativa de la temporalidad. La heterocronía contribuye a la textura temporal de nuestro actual mundo de la cultura y nuestra comprensión y vivencia del mismo constituye una necesidad política. La heterocronía es una característica primordial del pensamiento y el arte barroco. Además, “eliminar el tiempo universal, esta perspectiva no sólo elimina las diferencias entre los momentos en el tiempo sino también la posibilidad de que pudiera haber otras maneras de describirlo, una contemporaneidad uniforme no registra diferencias en el tiempo ni en la cultura”. Advierte de que la “idea de que la contemporaneidad es una forma de no-tiempo, en la que la historia ya no interviene, amenaza con empobrecer no sólo nuestro sentido de la alteridad del pasado sino también nuestra apreciación de las diferencias entre culturas.*

15 HERNÁNDEZ-NAVARRO M.A. *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. p.15.

### 3.4. Memoria y Tiempo

Focalizando los argumentos a las preocupaciones con las que estamos tratando, vemos que “una de las líneas centrales del pensamiento de Benjamin es la vinculación entre progreso y catástrofe, idea central de *Sobre el concepto de historia*. El ritmo del progreso, su avance inmisericorde hacia delante produce pilas de escombros, víctimas por doquier que son entendidas por sus partidarios como sacrificio necesario para el avance. A lo que se refiere Benjamin “no es a una catástrofe por venir, sino una catástrofe invisible que sucede todos los días”<sup>16</sup>.

Benjamin concibiría la historia como una forma de rememoración, pero entendiendo el recuerdo como una fuerza que trae el pasado al presente y lo activa. No sólo el recuerdo visual, sino la experiencia de revivir lo recordado<sup>17</sup>.

La tarea del historiador benjaminiano entonces no sería la de recordar para reconstruir el pasado, sino la de construir el presente a partir del pasado. “Si uno no cree realmente que el pasado puede redimirse, poco sentido tendría entonces hacer historia, simplemente constatar la catástrofe y repetirla”<sup>18</sup>. Benjamin desarrolla el concepto de “imagen dialéctica”, imagen-tiempo que tiene que ver con el tiempo-ahora y que se transmite como una constelación. Aunque el término “imagen dialéctica” posee varios significados en el vocabulario benjaminiano.

Según Hernández-Navarro, posee tres grandes sentidos. El primero consiste en la idea de imagen-pensamiento, como una imagen mental que condensa temporalidades diferentes<sup>19</sup>. En segundo lugar hablaríamos de imagen-materia, Hernández-Navarro señala como “ciertos objetos materiales, como la mercancía, pero también ciertas figuras de la modernidad, como el flâneur o la prostituta, condensan significados y temporalidades diferentes”. Hablaríamos de un nivel material/objetual, de una imagen material. Y por último, el tercer aspecto sería la imagen-escritura, la manera de transmitir el conocimiento histórico, a través de la yuxtaposición de imágenes y objetos históricos, según la técnica del montaje<sup>20</sup>. Estaríamos frente a una imagen comunicativa, en el nivel de construcción/ transmisión. Juntos proporcionarían el sentido último de la imagen dialéctica: el despertar y la acción.

Según Benjamin, el pasado se configura como una imagen, pero no como una imagen absoluta, sino una imagen evanescente. Así pues, se produce en un instante, en un “ahora de la cognoscibilidad”. Como una imagen mental, puede pasar desapercibida, si el presente no ve en ella algo que lo toca, que lo punza (aquí podríamos hacer referencia al concepto de *punctum* que desarrolla Roland Barthes).

---

16 *Ibíd.* p. 51.

17 *Ibíd.* p. 52.

18 *Ibíd.* p. 55.

19 *Ibíd.* p. 59.

20 *Ibíd.* p. 59.

Benjamin reclamará atención por parte del historiador, un estar atento y despierto, como en estado de alerta. Pero esa imagen que aparece en el “ahora de la cognoscibilidad” no es la imagen de los hechos y realizaciones del pasado, sino la “imagen de lo posible”. Según argumenta Hernández-Navarro a partir de Benjamin, apoderarse de un recuerdo tal y como éste se revelaría en un “instante del peligro”: “El peligro está en que los muertos vuelvan a morir, en que los sueños vuelvan a ser sólo sueños, en que todo “continúe” igual. Es decir: “que todo ‘siga sucediendo’, es la catástrofe.

Debemos estar atentos, tan atentos como cuando estamos ante el momento del peligro. Porque cada vez que dejamos pasar la oportunidad, cada vez que no habitamos el tiempo, cada vez que olvidamos, contribuimos al incremento de la pila de escombros. La temporalidad del chispazo instantáneo que interrumpe el tiempo se trata del instante de la oportunidad, el tiempo oportuno, el momento de la posibilidad. Y ese tiempo no es el tiempo vacío, homogéneo y continuo sino un tiempo cargado de posibilidades. El instante propicio para que las cosas cambien”<sup>21</sup>.

Georges Didi-Huberman en *Ante el tiempo* también escribirá sobre la “imagen dialéctica”, la imagen de la historia que plantea Benjamin. Siguiendo con la idea de instante desarrolla lo siguiente: “Lo que surge de este instante, de este plegado dialéctico, es lo que Benjamin llama una imagen. Una imagen libera primero el despertar. Porque en la imagen el ser se disgrega: explota y, al hacerlo, muestra el material con qué está hecho. La imagen no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas. Ya que, como señala Didi-Huberman, no se hace historia yendo “hacia el pasado” para recoger sus hechos y su saber, se trataría de un movimiento más complejo, “más dialéctico”: “está hecho de saltos, sin cesar debe responder a una tensión esencial de las cosas, de los tiempos y de la misma psiquis”<sup>22</sup>. La memoria como proceso y no como resultado, como “debate del recuerdo” y no como “hecho recordado”.

### 3.5. Concepto site-specific

Comenzaremos este apartado exponiendo claves que se aproximan a los interrogantes de partida sobre los textos de Robert Smithson<sup>23</sup>, el cual, propone integrar los conceptos de tiempo y lugar en el discurso de la obra de arte. Por tanto, no estaba simplemente interesado en el terreno como otro material escultórico, sino que la ubicación, el emplazamiento concreto era el medio para establecer nuevas relaciones. A partir de esta idea de lugar, de site, Smithson elaboró una dialéctica con su contrario, el nonsite, que es la obra (extraída de un emplazamiento concreto) expuesta (diferentes medios) en un espacio expositivo – emplazamiento ajeno a la obra pero inscrito den-

<sup>21</sup> *Ibíd.* p. 63.

<sup>22</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el tiempo*. p. 164.

<sup>23</sup> SMITHSON, R. *The Writings of Robert Smithson*.



Fig. 21: *El final aquí*, Jorge Barbi, 2008.

tro de los circuitos del arte –. El site y el nonsite se reflejan como espejos y centran la atención en lo que evidencian más que en lo que ellos mismos son. Es decir, es más importante lo que presentan que el medio por el cual se presentan.

En la concepción de las obras site specific, se debe atender al contexto como un factor influyente en la percepción de la misma. Para que la obra se integre mejor o peor en el espacio repercutirá en la relación que, más tarde, trazará con el espectador. Como adelantábamos en el párrafo anterior, el contexto lo podemos entender como: un entorno físico, o de situación, como el orden de composición o tramado de un discurso, o bien, como la unión de cosas que se enlazan y entretajan.

Como ejemplo, hemos tomado la obra *El final aquí* de Jorge Barbi (fig. 21) que reúne unas 60 fotografías de paisajes de toda España: las vistas desde los lugares donde se produjeron fusilamientos en la guerra y posguerra -conocidos a través del testimonio- que aparecen como paisajes aparentemente inocuos, neutros, sin memoria, pero en los que reverbera la violencia y la muerte, con una clara intencionalidad de rehacer la mirada.

Por todo lo expuesto anteriormente, la tercera fase del proceso de trabajo se basa en la búsqueda de lugares específicos donde la línea temporal de acontecimientos ha disuelto y/o ocultado, de forma parcial o total, hechos de represión y violencia política que contribuyen a preservar la memoria colectiva ya que el verdadero peligro del olvido es: olvidar lo ya olvidado.

En este proyecto se han tomado dos locus específicos: Londres 38 (espacio de memorias)<sup>24</sup> y el Monasterio de San Miguel de los Reyes (sede de la Biblioteca Valenciana)<sup>25</sup>. La similitud entre los dos es que fueron, en tempo-

<sup>24</sup> Londres 38 fue construido en 1925 para uso residencial y en 1970 fue adquirido por José Gutiérrez y otros, en representación del Partido Socialista, para utilizarlo como sede y centro de reuniones del partido. En septiembre de 1973, los militares bajo la dirección de Augusto Pinochet se apropiaron del inmueble, y durante un año, aproximadamente, lo utilizaron como centro de operaciones de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), desde donde se concibió, planificó y llevó a cabo la política de detención, tortura, exterminio y desaparición de los opositores políticos a la dictadura.

Después pasó a ser instituto de O'Higgins y se cambió oficialmente el número 38 por el 40 para ocultar lo sucedido.

La recuperación de Londres 38 como un espacio de memorias fue un largo proceso que comenzó el mismo año 1974 con las primeras denuncias de los sobrevivientes y familiares de los prisioneros. Posteriormente, diversas manifestaciones realizadas en el marco de las luchas por la verdad y la justicia, a lo largo de los años 80 y 90, continuaron "marcando" el lugar, incluyendo la toma del inmueble por parte de un grupo de jóvenes, algunos de ellos hijos e hijas de víctimas del terrorismo de Estado.

El ejecutivo desistió de su decisión inicial de destinar Londres 38 a sede del Instituto de Derechos Humanos y, acogiendo la propuesta señalada, convocó a una Mesa de trabajo que se constituyó el 14 de octubre de 2008, y en la cual participaron los colectivos Londres 38, 119, familiares y amigos; y Memoria 119.

<sup>25</sup> Respecto al Monasterio de San Miguel de los Reyes, con las medidas de desamortización del siglo XIX el edificio pasó a manos del estado, que lo destinó a diversos usos hasta que en 1869 decidió utilizarlo como presidio, con la función de albergar presos comunes.

A partir de 1936 se destinó a presos políticos condenados a muerte durante la Guerra Civil Española (1936-39) y la dictadura de Franco (1939-1975). Para adaptar el edificio a prisión se



Fig.22: *Londres 38*, Diana Lázaro, Santiago de Chile, 2017.



Fig.23: *Monasterio de San Miguel de los Reyes*, Diana Lázaro, Valencia, 2018.

ralidades diferentes, centros de detección, de represión y violencia política, de prisión bajo condiciones infrahumanas.

La diferencia entre los dos lugares, es que Londres 38 (fig.22) se ha recuperado como espacio de memorias y espacio activo de recuperación de documentación, testimonios, archivos, etc. Mientras que en San Miguel de los Reyes se han borrado todas las huellas y resquicios de lo que sucedió en ese lugar durante la dictadura de Franco; tras un proceso de rehabilitación en los años 90, es a día de hoy sede de la Biblioteca Valenciana y un lugar desconocido para la mayoría de valencianos/as.

La decisión de elegir San Miguel de Reyes (fig. 23) para llevar a cabo la intervención con *los volúmenes corpóreos* y las series fotográficas fue, precisamente, señalar este espacio para recuperar esa memoria implícita de sus pasillos y de sus diferentes estancias como resistencia al olvido, para que no olvidemos nuestro pasado y podamos construir el presente-futuro desde el pasado, con consciencia histórica.

En los Anexos se recopilan datos y documentación relativa a la represión franquista en la Comunidad Valenciana y, en concreto, de San Miguel de los Reyes como prisión franquista.

En Chile, hay una fuerte implicación social para la recuperación de la memoria donde el proceso de 'reparación' a través de la verdad y la justicia está apoyado y respaldado por la sociedad chilena (véase Anexos p.9).

En comparación a Chile, España es particularmente especial, más bien, peculiar y lleno de matices dentro del proceso de rehistorización y construcción de una historia del presente penetrada por la memoria debido a que ha habido un olvido o una supresión de la memoria que en España ha sido tanto obligada-durante los años del franquismo- como voluntaria- durante la Transición y la Democracia. Una violencia real y simbólica, donde los vencidos fueron ejecutados dos veces, a través del asesinato y a través de su olvido en la historia.

La transición se realizó con un 'pacto de silencio' que olvidó 'oficialmente' la violencia del franquismo, pero también la memoria de los vencidos en la Guerra Civil. Una especie de olvido del olvido<sup>26</sup>.

Dentro este proceso de rehistorización es importante señalar la labor y el empeño de colectivos sociales como ArqueoAntro, GRMHV, GRMHC, entre otros, que trabajan cada día para desvelar las atrocidades cometidas y omitidas durante tantos años.

---

*construyeron dos pabellones en el patio norte y se adaptó el resto derribando paredes, celdas y bóvedas. En 1962 la propiedad pasó a manos del Ayuntamiento y la Diputación de Valencia, se clausuró el presidio en 1966. Desde ese año el edificio se empleó como escuela y almacén de objetos requisados por el Ayuntamiento de Valencia. El edificio permaneció abandonado durante años hasta que en 1995 dió comienzo su restauración a lo que es hoy, la sede de la Biblioteca Valenciana.*

<sup>26</sup> Op.cit. HERNÁNDEZ-NAVARRO, M.A. *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. p.81-87.

GRMHV- Grupo para la Recuperación de la Memoria Histórica Valencia.

GRMHC- Grupo para la Recuperación de la Memoria Histórica Castellón.



En este punto, cabe destacar la serie fotográfica *Cartografías silenciadas* de Ana Teresa Ortega (Fig. 24, 25 y 26), que muestran los lugares de poder y violencia del pasado franquista que hoy aparecen como lugares neutros que la mirada de la artista vuelve a cargar.



Fig. 24, 25 y 26: *San Miguel de los Reyes, Los Merinales, Plaza de toros de Valencia*, Ana Teresa Ortega, 2010.

## 4. REFERENTES

Con la evolución de las vanguardias históricas, partiendo del cubismo, los artistas más innovadores y provocativos empiezan a utilizar materiales “pobres” como parte de sus obras. No es que la obra de arte sea encontrada sino que se crea a partir de objetos encontrados. La obra de arte ya no se puede encuadrar dentro de la pintura, la escultura, el grabado o el dibujo, sino que va más allá convirtiéndose en un “objeto” que ocupa un espacio físico bi o tri-dimensional. Esto sucede debido a la necesidad de los artistas de encontrar un nuevo lenguaje expresivo para diferenciarse del arte ‘tradicional’.

En esta línea no podemos dejar de nombrar a Marcel Duchamp.

### Marcel Duchamp

Se centra en que el objeto en sí es meramente un medio que lleva a la idea, al concepto, este aspecto en la obra de Duchamp nos interesa especialmente ya que -la idea- pasará a ser uno de los componentes principales en sus obras. En cierto modo se apropia de la cotidianidad para conceptualizarla y crearnos un conflicto con nuestra idea preconcebida sobre qué es arte y qué no. Rompe con la idea de belleza y estética y plantea una crítica a lo entendido como arte hasta el momento.

Su obra *Fontaine* (fig.27), tal vez sea, junto a *Mierda de artista* de Piero Manzoni, la obra más polémica de la historia del arte del siglo XX.

Además del cambio de la orientación y el nuevo contexto del objeto que es un urinario, el título tendrá un papel esencial para crear discordia y llevar a entender el objeto de una forma diferente; aunque se podría señalar que en este caso, al llevarlo a un museo finalmente, ni funciona como urinario ni como una fuente.

Paralelamente, *Porte bouteilles* (fig.28) de 1914 mantiene el nombre de lo que realmente es el objeto que nos muestra el artista. Hoy en día, no estamos acostumbrados a ver secadores de botellas y que la escultura de Duchamp puede parecernos un objeto “menos cotidiano” pero en su momento era más común, y en la actualidad puede llamarnos la atención más que por la recontextualización, por su belleza estética.

### Arte Povera o Arte experimentado

Entre 1940 y 1950, una serie de artistas italianos (Pier Paolo Calzonari, Alberto Burri, Gilberto Zorio, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, entre otros) empezaron a incorporar en sus obras materiales como: trapos, ropa usada y tela arpillera de sacos, pegadas y cosidas entre ellas; configurando lo llamado como Arte Povera o Arte experimentado.



Fig. 27: *Fontaine*, R. Mutt-M. Duchamp, 1917.



Fig. 28: *Porte bouteilles*, Marcel Duchamp, 1914.



Fig.29: *Combustio*, Pier Paolo Calzonari, 1970.



Fig.30: *Letto*, Gilberto Zorio, 1967.



Fig.31: *Ensemble*, Pier Paolo Calzonari, 2006-9.

## Joseph Beuys



Fig. 32: *Tina*, Joseph Beuys, 1960.

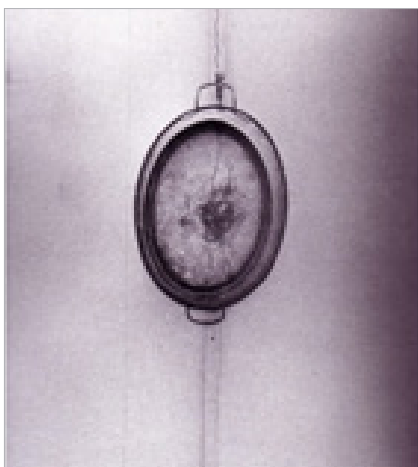


Fig. 33: *Jason Jasón*, Joseph Beuys, 1961.

Para Beuys, el arte adquiere un alcance social y una dimensión político-espiritual que intenta dar cuenta tanto de la precariedad como de la grandeza de lo humano como fenómeno de prodigalidad extrema, íntimamente socializadora. De allí que Beuys haya desplegado sus acciones de arte –instalaciones y proyectos comunitarios– en zonas desfavorecidas o “de incertidumbre e inestabilidad” social, intentado introducir en la escena del arte aquello con lo que el hombre ha convivido en su historia natural como especie. Este aspecto de la trayectoria artística de Beuys motiva e inspira las connotaciones de acción social activa que están contempladas en el desarrollo del proyecto.

Beuys lleva a cabo la formulación del *concepto ampliado de arte* y en la búsqueda de la consecución de la obra de arte total. “Esta fórmula –y esta búsqueda– la practicó Joseph Beuys cuando quiso articular vitalmente lo ético, lo político y lo artístico, la intentó –también– Marcel Duchamp cuando afirmó su idea de arte como filosofía crítica y la explotó Andy Warhol gracias a su prodigiosa habilidad para disolver todo gesto artístico en la esfera de las comunicaciones y el mercado o, en otras palabras, volver la mercancía obra de arte”<sup>27</sup>. En las propuestas de Beuys se alienta el espíritu vanguardista que intenta identificar arte y vida, y proclamar que todo ser humano es depositario de una fuerza creativa. Para Beuys, esa fuerza creativa universal se revela en el trabajo. Y, por tanto, la tarea del artista no es, en su raíz, distinta de la de los no artistas.

Además, los objetos de Beuys no son “autónomos”: forman parte de un

<sup>27</sup> VÁSQUEZ, A. *Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus.*





Fig. 29: *Traje de fieltro*, Joseph Beuys, 1970.



Fig.30 y 31: *I like America likes me*, Joseph Beuys, 1974.

circuito comunicativo que se despliega en las acciones en que son utilizados. Y después se convierten en signos, o “documentos” según la expresión del propio Beuys, depositarios de la memoria de dichas acciones. La carga simbólica de los objetos y materiales que Beuys usaba, es otra de las características clave e influencia directa con el trabajo realizado.

Que las personas aprendan a mirar es importante en un sentido eminente –señala Beuys–, por ejemplo que vieran que existen conceptos de ciencia distintos, es decir que la ciencia se puede pensar desde diversos paradigmas. “La ciencia no es una cosa fija; lo que sucede es que hay fuerzas poderosas en el mundo que quieren fijar el concepto de ciencia y dejarlo encofrado”. Pero qué es la ciencia en cada momento es algo que hay que estudiar con detalle.

Por esa razón –sostiene Beuys– hay que fomentar una educación artística para el ser humano, pero no como una materia relegada al mero ámbito de las manualidades, sino emplazada estratégicamente en el centro del currículum académico. De acuerdo a estas convicciones sólo se puede preparar adecuadamente a los futuros ciudadanos mediante este tipo de entrenamiento –inspirado por un concepto de estética ampliado– en competencias necesarias para la solución de las tareas políticas del futuro –urbanísticas, energéticas y sociales–, imbricando en su quehacer todos los medios de expresión humanos. Así –Beuys– ve los pensamientos humanos también como plástica, la primera plástica que surgió del ser humano. Que el ser humano pueda contemplar sus pensamientos como un artista su obra, esto es, que mire en su pensamiento, esa es la propuesta de Beuys que aquí se suscribe.

Como vemos para Beuys el concepto del acto artístico tiene un carácter antropológico; son recurrentes estas puestas en escena de acciones antropológico-sociales, para ello recorre el imaginario del héroe y del anacoreta: el ser que se aleja de la ciudad y luego regresa a ella, el ser que se abstrae de la sociedad y que luego vuelve a formar parte de ella. La cultura, la civilización técnica, producen inválidos. Así, Beuys se envuelve en fieltro, como un muerto viviente. El enfrentamiento entre el artista y el coyote, su recíproco amansamiento, simbolizan la reconciliación entre cultura y naturaleza. “Esta acción ejemplar, significa magníficamente el nuevo papel que Beuys confiere al artista, intérprete de la crisis, formulador de otras temporalidades, escucha de civilizaciones, magnetizador de los elementos, agitador de los tiempos primordiales que, por su retraimiento e inaccesibilidad, se ha de investir con el don y el poder de reactivar la cohesión colectiva y la creatividad de todos por un retorno imaginario a los tiempos primordiales, al pensamiento original de los ideales y las funciones prístinas”<sup>28</sup>.

Durante tres días, Beuys hurga, ausculta, camina sobre la culpabilidad reprimida de la civilización norteamericana. Culpabilidad surgida de la matanza injustificable del indio. El indio debía ser exterminado no tanto para arrebatarse sus tierras, sino por su experiencia más amplia de la libertad. El indio

28 LAMARHE-VADEL, B. *Joseph Beuys*.

vivía tan libre como el coyote o el búfalo. Por eso, oprimir o exterminar al indígena fue un despedazar la propia bandera de la libertad que la sociedad norteamericana decía representar. La angustia de esta contradicción se reuerce en el fondo oscuro del alma colectiva del país del Norte. Mediante el coyote-guía, el artista atraviesa un presente de máscaras y arriba al trauma que nació del exterminio de la libertad india. La convivencia con el animal de los aullidos es así escena simbólica para atravesar la intimidad de una cultura y regresar a su trasfondo de trauma y contradicción. Beuys formuló con el término “proceso paralelo” la importancia del lenguaje en su obra (aspecto que nos gustaría incluir en próximos trabajos). El elemento material del arte tiene que ir acompañado de la expresión verbal de lo espiritual. Lo ideal y lo real tienden a una convergencia dentro de la plástica social. Una de las grandes metas de Beuys es unir arte y vida. Sólo en este sentido es posible hablar de un Beuys propiamente político empeñado en encarnar el ideario de y el concepto de escultura social, que apunta a toda manifestación que ayude al mundo a recuperar su espíritu y su solidaridad como gran motor de cambio y desarrollo de las condiciones de vida humana.



### Doris Salcedo

Hemos tomado como referente principal para este proyecto la obra de Doris Salcedo porque despliega la estrategia significativa de la imaginación antropomórfica en lugar de la representación.

El trabajo de Salcedo refleja una esfera pública patológica inscrita a la cultura de la violencia que evoca y expone en el espacio de la galería -trasladándolo o metaforizándolo en dicho espacio. Salcedo no proclama la comunicación libre de poder, sino se afana en crear alternativas frente a su imposibilidad.

Construye imágenes que evocan, sugieren, y connotan más que transmiten significados. Una vez que llegamos a comprender como el significado puede “trabajar” sin ser transmitido tenemos, quizás, creada una visión de un espacio político.



Fig. 32 y 33: *La casa viuda*, Doris Salcedo, 1993-94.

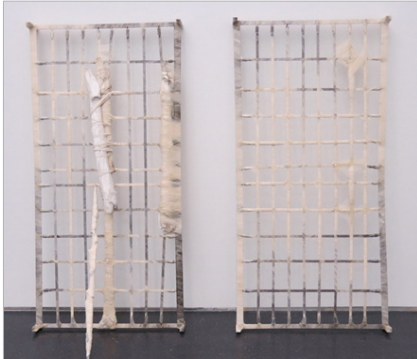


Fig. 34: *Sin título*, Doris Salcedo, 1989-1990.

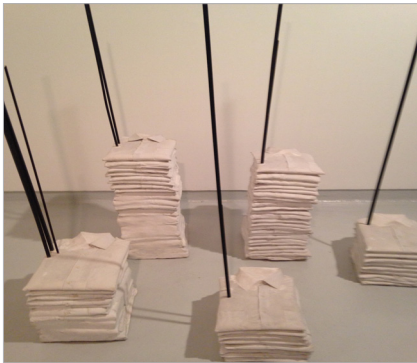


Fig. 35: *Señales de duelo*, Doris Salcedo, 1989-1990.

Este proceso conceptual nos interesa integrarlo en el desarrollo del proyecto *Reparar lo irreparable*.

Señalamos su trabajo por la fuerza de su riguroso rechazo de la ruptura entre el arte y lo político, y por la sutileza y la riqueza artística de la forma en que este rechazo se desarrolla en su práctica.

Descodifica la violencia en metáfora visual, habla de la violencia sin violencia. Su obra es en parte representacional y en parte antirepresentacional. Su herramienta es la de metaforizar entre lo particular y lo general.

La memoria puede ser el contenido del espacio, y el espacio puede figurar como “madre” de la memoria. Salcedo convierte al objeto en inutilizable, marca la ausencia en la piel del objeto, para que esta sea evidente.

El objeto se vuelve el doble testigo: por una parte, de la ausencia de una persona y, por otra, de la transposición del diálogo en trabajo artístico sufrido por la artista. La obra se hace frágil y vulnerable por la utilización de materiales precarios como los finos cabellos y las telas. Además del cuidado que esto demanda.

Es el objeto que se presenta como testigo, que se expone como herida.

La transposición o cambio de forma, en el desplazamiento de un objeto, de alguien o de la palabra hacia otro lugar, es inherente al proceso creativo o el proceso de dar forma en la obra de Doris Salcedo.

Todo ello, son aportaciones y recursos artísticos que tenemos presente durante el proceso creativo de este proyecto.



Fig. 36: *Sin título*, Doris Salcedo, 1989-1990.



Fig. 37: *Reserve-Detective III*, Christian Boltanski, 1987.

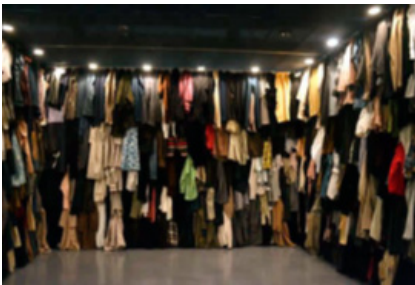


Fig. 38: *Réserve*, Christian Boltanski, Pompidou de Málaga.



Fig. 39: *Monument Odessa*, Christian Boltanski, 1989.



Fig. 40: *Reliquaire*, Christian Boltanski, 1990.

## Christian Boltanski

Lo que nos interesa de la obra de Christian Boltanski es esa ausencia de personaje representada a través de los objetos, los ambientes y experiencias que suscitan sus instalaciones.

Su trabajo puede dividirse en varios grupos, no por ellos se alejan del tema primordial común, lo que el artista llama “pequeñas memorias”.

### *Ropas y ausencia.*

La ropa es otro de los elementos principales que emplea el artista en sus grandes instalaciones. Para él, la ropa usada es como un cuerpo muerto, es un objeto que habla de un sujeto ausente, una presencia que evoca esa ausencia. No se puede hablar de muerte sin tener en cuenta el factor “tiempo”. Las vestimentas forman parte de nosotros, nos incluyen dentro un periodo histórico, de una jerarquía social, de un grupo u otro y en un nivel económico mayor o menor. Pero toda la ropa sufre la vida de quien la lleva, el desgaste y el paso del tiempo. Y, a pesar de todo ello, en el momento en el que el cuerpo se ausenta se detiene ese proceso. Los estantes de objetos perdidos de estaciones de metro y trenes, los rastros y mercadillos son la gran fuente de recursos materiales y lugares predilectos del artista.

### *Las fotografías y la presencia.*

Uno de los recursos más utilizados en las instalaciones son las fotografías de rostro ampliado a gran escala en blanco y negro, iluminadas con sus lámparas o por cajas de luz que hace, por ejemplo, que la imagen de un niño se convierta en algo fantasmagórico, que casi recuerda a un cráneo con sus cuencas marcadas por el juego de luces y sombras. Esto otorga a la imagen de un carácter más pictórico que fotográfico y es que Boltanski siempre se ha reconocido ante todo, como pintor<sup>29</sup>.

Christian Boltanski nos invita a penetrar y vivir sus obras, haciéndonos recordar aquello o a aquéllos olvidados por la propia Historia porque fueron un número más entre otros muchos, solamente “pequeñas memorias” mediante objetos cotidianos y fotografías que nos resultan familiares para que podamos sentir cierta conexión y empatía con esos personajes.

Su objetivo queda cumplido luchando contra la muerte a través de los recuerdos y la memoria.

<sup>29</sup> GALLERIA D'ARTE MODERNA VILLA DELLE ROSE, *Christian Boltanski* [catálogo]. Italia: Charta, 1997. p.105.

*Lo que me interesa de la fotografía es su relación con la realidad, sin duda está en que se realiza con una máquina, y que si tenemos una fotografía de un hombre es porque éste existió. La fotografía cuenta ante todo la verdad y la realidad, aunque ésta no sea del todo cierta. Por otro lado, la fotografía es un objeto que tiene lugar con un sujeto, y con la ausencia de sujeto. Siempre veo una relación entre una prenda de vestir de segunda mano de un cadáver, un cuerpo muerto, y una fotografía de una persona. En los tres casos, hay un objeto que recuerda a un sujeto y a su ausencia.*





Fig. 41: *La commune de Paris*, Ernest Pignon Ernest, 1971.

## Ernest Pignon Ernest

Nos interesa lo que entiende Ernest Pignon Ernest por *-hecho artístico-* cuando la obra queda perfectamente imbricada en un lugar, en un locus específico, teniendo en cuenta el uso, la memoria del lugar y el tiempo.

'La commune de Paris' (fig.41) muestra la violenta represión que puso fin a la utopía de los comuneros con más de 30.000 víctimas en 1971. De tal manera que la obra deja de ser autónoma sin el locus ya que la definición de obra, va más allá.

## Ana Mendieta

Haremos referencia a la serie de Siluetas de Ana Mendieta, realizada entre 1973 y 1980, donde el cuerpo es simultáneamente sustancia y sombra esqui-va. Uno lo posee, pero él posee a uno y gobierna sus emociones como una abstracción espectral de la vida orgánica (fig.42).

Su silueta en vivo, o la huella de la misma en positivo o negativo vinieron a solucionar esa problemática dual. Supone la representación y/o presentación del cuerpo como muerte y recuerdo viviente.



Fig. 42: *Sin título (Volcán)*, Sharon Center, Iowa. Ana Mendieta, 1979.



Fig. 43: *Destierro*, Anish Kapoor, 2017.

## Anish Kapoor

Nos interesa la noción sobre el objeto como aquello que se encuentra en una posición intermedia entre algo real y algo ficticio. Evocar la posibilidad de un significado sin significar algo abiertamente.

Además, hay que señalar la importancia de la escala en sus obras con el fin de provocar una sensación profunda de soledad y ambigüedad. Lo cual, nos gustaría incorporar en próximos trabajos.

## 5. CONSTRUCCIONES SIMBÓLICAS

El desarrollo creativo, procesual y experimental del proyecto *Reparar lo irreparable* ha permitido trabajar en diferentes medios expresivos desde la fotografía y el vídeo hasta la pintura, la instalación y/o la intervención artística; e incluso, la performatividad en diferido.

Empezaremos con el trabajo realizado en Valencia que consta del registro fotográfico de la intervención en San Miguel de los Reyes (veáse pp.16-18), los días 27 y 28 de marzo del 2018, y la exposición *Canta la habitación ausente* en la Biblioteca Joanot Martorell, del 02 al 11 de mayo del 2018.

Por último, se mostrará el trabajo realizado en Santiago de Chile compuesto por el registro fotográfico y el vídeo<sup>30</sup> de la intervención en Londres 38 (veáse Anexos p.10), el día 23 de noviembre del 2017.

### 5.1. Intervención en San Miguel de los Reyes, Valencia

Se muestra cómo y dónde se reubicaron los *volúmenes corpóreos* con el fin de activar y potenciar el sentido poético del trabajo con el espacio, así como, su resignificación.

#### 5.1.1 Serie fotográfica 'Devenir otro cuerpo en otro-s'

Los pasillos, las escaleras, patios y el interior de la iglesia fueron los puntos seleccionados, los de mayor visibilidad y accesibilidad a la hora de transitar por el espacio y de evocar la presencia en ausencia del cuerpo.



Fig. 44: *Devenir otro cuerpo en otro-s* No.1, Diana Lázaro, 2018.

<sup>30</sup> La realización audiovisual cuenta con la colaboración del compositor costarricense llamado Lucio Barquero, quién hizo la composición musical titulada 'Cuerpos de luz' expresamente para este trabajo. El vídeo se presentó en el Festival Sonoridades, en el teatro de Bellas Artes de San José (Costa Rica), el 11 de mayo del 2018 (Anexos).

La exposición 'Canta la habitación ausente' se planificó durante el transcurso de la asignatura Proyecto Expositivo. Enlace del catálogo de la exposición:

[https://issuu.com/dilazaromartinez/docs/cat\\_logo\\_canta\\_la\\_habitac\\_m\\_ausente](https://issuu.com/dilazaromartinez/docs/cat_logo_canta_la_habitac_m_ausente)

La cámara fotográfica utilizada es el modelo Canon 6D, con objetivo EF 24-105 mm









Fig. 46: *Devenir otro cuerpo en otro-s No.4*, Diana Lázaro, 2018.



Fig. 47: *Devenir otro cuerpo en otro-s No.5*, Diana Lázaro, 2018.



Fig. 48: *Devenir otro cuerpo en otro-s No.3*, Diana Lázaro, 2018.







### 5.1.2. Serie fotográfica 'El atisbo previo a la caída'

Muestra la secuencia de la caída (o no) de uno de los volúmenes.



Fig. 52: *El atisbo previo a la caída No.1*, Diana Lázaro, 2018.



Fig. 53: *El atisbo previo a la caída No.2*, Diana Lázaro, 2018.



Fig. 54: *El atisbo previo a la caída No.3*, Diana Lázaro, 2018.



Fig. 55: *¿La caída? No.1*, Diana Lázaro, 2018.



Fig. 56: *¿La caída? No.2*, Diana Lázaro, 2018.

*La imagen es una pura creación de la mente. No puede surgir de una comparación, sino de la yuxtaposición de dos realidades más o menos distantes. Cuanto más distantes y justas sean las relaciones entre dos realidades yuxtapuestas, más fuerte será la imagen, tendrá un mayor poder emocional y una mayor realidad poética.*

Jean-Luc Godard



## 5.2. Canta la habitación ausente

Como hemos comentado antes, se trata de una exposición individual bajo el concepto de la ausencia. Hay un cuestionamiento sobre el uso de los espacios y los objetos, enlazando ideas sobre renovación y desecho con las de reactivación y resignificación.

*En la ambigüedad humana de lo visible tendríamos que añadir la experiencia visual de la ausencia [...] se entabla una lucha para impedir que lo que ha desaparecido, lo que se ha hecho invisible, caiga en la negación de lo no visto, desafiando así nuestra experiencia. Lo visible, por lo tanto, nos da fe en la realidad de lo invisible y provoca el desarrollo de un ojo interno que guarda, une y ordena, como en un interior, como si lo que ha visto quedara en parte protegido para siempre en la emboscada que nos tiende el espacio: la ausencia.*

John Berger

### 5.2.1. Serie pictórica 'La incomodidad de las huellas'.

Consta de 11 pinturas realizadas con la técnica del lavado (acrílico, caolín, pinoba y pigmentos) en tela de algodón sobre bastidor a diferentes medidas.

La grieta, la huella, el agujero, y la tierra adquieren el interés durante el proceso creativo. La gama cromática es reducida, los colores tierra: rojizos, ocre y amarillos, adquieren mayor protagonismo.

La metodología de trabajo es la reiteración de capas atendiendo a la densidad y color de la pintura; las primeras capas se aplican con mayor cuerpo, densidad con respecto a las últimas ya que éstas buscan el matiz de color final. La producción de las pinturas se llevó a cabo durante el mes de abril.

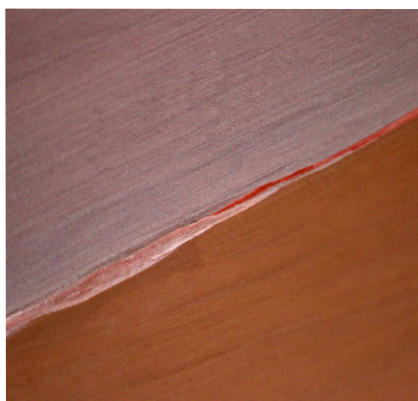


Fig. 57: *Abertura*, 150x105 cm., Diana Lázaro 2018.



Fig. 58: *La grieta I, II, III*, 40x50 cm., Diana Lázaro, 2018.



Fig. 59: *Huellas*, 25x23 cm., Diana Lázaro, 2018.



Fig. 60: *Orilla*, 66x66 cm., Diana Lázaro, 2018.







Fig. 61: *Terra I y II*, 120x 105 cm., Diana Lázaro, 2018.

Fig. 62 y 63: *Detalles-suelo-pigmento almagra*, Diana Lázaro, 2018.



### 5.2.2. Instalación 'Volúmenes corpóreos'

La ausencia y el silencio percibidos (por los demás) y experimentados (por uno mismo) como desaparición, consiguen ser trascendidos a partir de una lucha por la expresión y la palabra, a través y desde el cuerpo.

La siguiente imagen está tomada desde uno de los huecos de la antigua alquería, cuyo uso era el de introducir un arma de fuego contra los posibles 'asaltantes', funcionaba como un punto de mira para disparar.









### 5.2.3. Intervención sonora en el espacio 'Canta la habitación ausente'

El objetivo principal es establecer relaciones entre el objeto, el sonido generado con el objeto y el espacio donde sucede la experiencia, teniendo en cuenta las circunstancias y acontecimientos propios del entorno.

Durante el proceso de trabajo se compone una pieza sonora<sup>36</sup> que da registro a este procedimiento de adaptabilidad e interacción con el objeto en un espacio específico a través de la acción de habitar el espacio con los elementos propios del mismo, en este caso, se utilizaron cinco sillas durante 30 minutos.

Se lleva a cabo una reflexión acerca del tiempo, poniendo en tensión conceptos como los de dispersión y velocidad con los de duración y experiencia temporal.

Enlace de audio: <http://l.ead.me/bavCHn>



---

<sup>36</sup> La grabación de la pieza sonora se llevó con la colaboración del músico Mario Fierro Rueda. El día 27 de abril del 2018, de 16.30- 17 h., se usaron 5 sillas (elementos propios de la sala), en un espacio específico de la Biblioteca Joanot Martorell (usado siglos atrás como almacén de productos alimenticios). Cuyas características ambientales son una luz tenue (casi en estado de penumbra) y una acusada resonancia acústica.



### 5.3. Intervención en Londres 38, Santiago de Chile

El espacio cerrado e interior de Londres 38 propiciaba un ambiente más íntimo donde la carga emocional fue muy intensa. Las salas intervenidas fueron las de tortura, aislamiento y 'enfermería' (véase Anexos p. 9 y 10).







## 6. CONCLUSIONES

Durante el proceso creativo ha habido tres pautas claves en este proyecto *Reparar lo irreparable*, que son: cuerpo, memoria-tiempo y espacio.

Una concepción del tiempo como algo abierto y en permanente transformación (veáse pp. 12-14) que permite establecer la relación con el pasado en un intento de ‘hacer memoria’ o ‘sacar del olvido’.

Las intervenciones artísticas realizadas, se ven así, como estrategias estético-plásticas frente a la violencia política que funcionan como actos, acciones de memoria, donde se potencia el sentido poético y la coherencia entre el contenido y el continente; sin recurrir a conmemoraciones ni monumentos estandarizados. Esto supone reconsiderar los modos en los que el pasado es representado en la cultura y establecer un diálogo acerca de las relaciones entre memoria e Historia.

En este proyecto, el pasado se materializa, se hace visible a través de una proyección del presente sobre él, hacia la construcción del futuro.

Además, hemos visto cómo el uso de objetos (encontrados) en las obras de los artistas (tomados como referentes) y en el trabajo práctico se ha empleado para hablar de ausencia, de memoria que indiscutiblemente está ligada al tiempo, así como la importancia de la memoria colectiva y la empatía que podemos crear hacia una cosa por el simple hecho de traernos recuerdos no sólo de situaciones sino también porque mantienen latente cierta presencia de un sujeto ausente.

Los *volúmenes corpóreos* se apropian de todas esas connotaciones, se presentan casi como restos arqueológicos, reductos de tiempo, memoria y cuerpo.

Por otra parte, la serie pictórica ‘La incomodidad de las huellas’ y la intervención sonora ‘Canta la habitación ausente’ han permitido trabajar en diferentes medios expresivos y con distintos recursos artísticos para abordar el concepto de ausencia, tan presente en este proyecto.

Las experiencias humanas son comunes y el olvido viene muy rápido. La resistencia al olvido como recuperación, reparación en una sociedad es esencial para garantizar la sensibilidad y respeto hacia el otro-s.

Durante el análisis de este proyecto, se aprecia la necesidad de construir una historia que haga justicia. Defendemos que es una de las tareas del presente porque han quedado fuera un gran número de memorias y sujetos.

La necesidad de llevar a cabo un proceso de construcción de estos contextos olvidados a través del arte y en colaboración con otras disciplinas del pensamiento contemporáneo, es un propósito venidero para próximos proyectos; arrojando luz, sobre el pasado para construir una historia que recuerde a los luchadores por la libertad.



## 7. BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, G. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- BAL, M. *Tiempos trastornados: Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal, 2016.
- BAL, M. *Tiempo en lo visual: la imagen de la historia*. Barcelona: Sans Soleil, 2015.
- BARTHES, R. *Barthes por Barthes*. Barcelona: Paidós, 2004.
- BAUDRILLARD, J. *El sistema de los objetos*. España: Siglo XXI, 2010.
- BERGER, J. *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*. Madrid: Nordicalibros, 2017.
- DELEUZE G.; GUATTARI F. *El Anti-Edipo, capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- FERNÁNDEZ, A. *Arte Povera*. Madrid: Nerea, 1999.
- FUNDACION CAJA DE PENSIONES; FUNDACION JOAN MIRÓ, *Marcel Duchamp [catálogo]*. Barcelona: Fundación caja de pensiones, 1984.
- GALLERIA D'ARTE MODERNA VILLA DELLE ROSE, *Christian Boltanski [catálogo]*. Italia: Charta, 1997.
- GUACH, A. M. *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multi cultural*. Madrid: Alianza, 2000.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, M.A. *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas, 2012.
- LAMARCHE-VADEL, B. *Joseph Beuys*. Madrid: Siruela, 1994.
- SALADINI, E. *El objeto encontrado y la memoria individual: Christian Boltanski, Carmen Calvo, Jorge Barbi [tesis doctoral]*. Santiago de Compostela: Minerva USC, 2011.
- SUSTAITA, J. A. *La función de la palabra en la reconstrucción del cuerpo humano en el arte contemporáneo [tesis doctoral]*. Madrid: UCM, 2011.

## ARTÍCULOS

BELTRÁN, G. Doris Salcedo: Creadora de memoria. *En Nómadas*. Colombia: Redalyc, 2015, núm. 42, ISSN: 0121-7550. [Consulta: 2018-marzo-03].

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105140284011>

LOPERA, A.M. El diálogo que se encamina. La traducción entre Paul Celan y Doris Salcedo. *En Hallazgos*. Colombia: Redalyc, 2015, núm. 12, ISSN: 1794-3841. [Consulta: 2018-marzo-03].

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=413840744003>

OLIVARES, R. Todas las cosas. *En EXIT: imagen y cultura*. Madrid: Dialnet, 2003, núm. 11, ISSN 1577-2721. [Consulta: 2018-febrero-27].

Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=741602>

VÁSQUEZ, A. Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus. *En Nómadas, Critical Journal of Social and Juridical Sciences*. Madrid: Revistas-UCM, 2013, vol 37, núm.1, ISSN 1889-7231. [Consulta: 2018-febrero-27].

Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/42567>

## FUENTES DIGITALES

PIGNON, E. (página web). Disponible en: <http://pignon-ernest.com/> [Consulta: 2018-marzo-03].

KAPPOR, A. (página web). Disponible en: <http://anish Kapoor.com/> [Consulta: 2018-abril-09].

## 8. ÍNDICE DE IMÁGENES

### FIGURA

- 1: Captura de pantalla de recorridos en Valencia, 2018.
- 2: Captura de pantalla de recorridos en Valencia II, 2018.
- 3: Transporte del material, Diana Lázaro, 2018.
- 4: *Material de trabajo I*, Diana Lázaro, 2017-18.
- 5: *Material de trabajo II*, Diana Lázaro, 2017-18.
- 6: *Autoreparación*, Diana Lázaro, 2018.
- 7: *Herramientas de trabajo*, Diana Lázaro, 2017-18.
- 8: *Herramientas de trabajo II*, Diana Lázaro, 2017-18.
- 9: *Detalle Volumen Corpóreo*, Diana Lázaro, 2018.
- 10: *Proceso de trabajo en SMR*, Diana Lázaro, 2018.
- 11: *Proceso de trabajo II en SMR*, Diana Lázaro, 2018.
- 12: *Material de trabajo III*, Diana Lázaro, 2017-18.
- 13: *Material de trabajo IV*, Diana Lázaro, 2017-18.
- 14: *Félix González Torres, Untitled*, 1991.
- 15: *Untitled*, Robert Gober.1999-2000.
- 17: *Disasters y Disgust Pictures*, Cindy Sherman. 1986-90.
- 18: *Volumen corpóreo X\_ Intervención SMR*, Diana Lázaro, 2018.
- 19: *Puente de fierro, Villalar de los Comuneros, primavera de 1521*. Bleda y Rosa, Serie: Campos de batalla. España. 1994-1996 (1999).
- 20: *Covadonga, año 718*. Bleda y Rosa, Serie: Campos de batalla. España. 1994-1996 (1999).
- 21: *El final aquí*, Jorge Barbi, 2008.
- 22: *Londres 38*, Diana Lázaro. Santiago de Chile, 2017.
- 23: *Monasterio de San Miguel de los Reyes*, Diana Lázaro, 2018.
- 24: *San Miguel de los Reyes*, Ana Teresa Ortega, 2010.
- 25: *Los Merinales*, Ana Teresa Ortega, 2010.
- 26: *Plaza de toros de Valencia*, Ana Teresa Ortega, 2010.
- 27: *Fontaine, R.Mutt-* M. Duchamp, 1917.
- 28: *Porte bouteilles*, Marcel Duchamp, 1914.
- 29: *Combustio*, Pier Paolo Calzonari, 1970.
- 30: *Letto*, Gilberto Zorio, 1967.
- 31: *Ensemble*, Pier Paolo Calzonari, 2006-9.
- 32: *Tina*, Joseph Beuys, 1960.
- 33: *Jason Jasón*, Joseph Beuys, 1961.
- 29: *Traje de fieltro*, Joseph Beuys, 1970.
- 30: *I like America likes me*, Joseph Beuys, 1974.
- 31: *I like America likes me II*, Joseph Beuys, 1974.
- 32: *La casa viuda*, Doris Salcedo, 1993-94.

**FIGURA**

- 33: *La casa viuda II*, Doris Salcedo, 1993-94.
- 34: *Sin título*, Doris Salcedo, 1989-1990.
- 35: *Señales de duelo*, Doris Salcedo, 1989-1990.
- 36: *Sin título*, Doris Salcedo, 1989-1990.
- 37: *Reserve-Detective III*, Christian Boltanski, 1987.
- 38: *Réserve*, Christian Boltanski, Pompidou de Málaga.
- 39: *Monument Odessa*, Christian Boltanski, 1989.
- 40: *Reliquaire*, Christian Boltanski, 1990.
- 41: *La commune de Paris*, Ernest Pignon Ernest, 1971.
- 42: *Sin título (Volcán)*, Sharon Center, Iowa. Ana Mendieta, 1979.
- 43: *Destierro*, Anish Kapoor, 2017.
- 44-51: Serie fotográfica *Devenir otro cuerpo en otro-s*, Diana Lázaro, 2018. Fotografía digital.
- 52-54: *El atisbo previo a la caída (No.1,2,3)*. Diana Lázaro, 2018. Fotografía digital.
- 55-56: *¿La caída? No.(1, 2)*. Diana Lázaro, 2018. Fotografía digital.
- 57: *Abertura*, 150x105 cm., Diana Lázaro, 2018.
- 58: *La grieta I, II, III*, 40x50 cm., Diana Lázaro, 2018.
- 59: *Huellas*, 25x23 cm., Diana Lázaro, 2018.
- 60: *Orilla*, 66x66 cm., Diana Lázaro, 2018.
- 61: *Terra I y II*, 120x 105 cm., Diana Lázaro, 2018.
- 62: *Detalles-suelo-pigmento almagra*, Diana Lázaro, 2018.
- 63: *Detalles-suelo-pigmento almagra II*, Diana Lázaro, 2018.
- 64-67: *Volúmenes Corpóreos*, Instalación, Diana Lázaro, 2018.
- 68-71: *Canta la habitación ausente*, Intervención sonora, Diana Lázaro, 2018.
- 72-77: Serie fotográfica *Londres 38*, Diana Lázaro, 2017.