

TFG

LAS LETRAS QUE ME NACEN

El autorretrato a partir de la escritura con medios no convencionales

Presentado por Clara Barquín de la Puente

Tutora: Sara Vilar García

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2017-2018



UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN/ABSTRACT

Las letras que me nacen es un proyecto de carácter experimental en el que se utiliza la escritura como medio artístico. Tomando como punto de partida el autorretrato se abordan conceptos tales como la herida/sanación, la búsqueda/pérdida de identidad o el vacío. A través de la investigación de diferentes materiales, técnicas y soportes, se desarrolla una serie de trabajos que se vertebran en torno a la palabra poética.

Palabras clave: autorretrato, identidad, escritura, fotografía, experimentación

The letters that are born out of me is an experimental project in which scripts is used as an artistic medium. Taking the self-portrait as starting point, concepts such as the pain/ healing, the quest/loss of identity or emptiness are addressed. Through the investigation of different materials, techniques and supports, a series of works are developed and all of them structured around the poetic word.

Key words: self-portrait, identity, scripts, photography, experimentation

A Sara, por confiar en mí desde el primer momento, por su dedicación y ayuda.

A mis padres, por su apoyo incondicional.

A Eva, a Natalia y a Olga, por ser luz y abrazo.

A David, por hacer la vida tan fácil.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	7
PARTE 1: Conceptualización del trabajo y referentes	8
1. El autorretrato como motor creativo	10
1.1. Algunos artistas que trabajan el autorretrato	15
2. Escritura e imagen	17
2.1. Artistas que escriben las imágenes	22
3. Una aproximación a lo que nos sugieren los materiales	23
3.1. Simbología de las flores en el proceso de realización de la obra	26
3.2. Artistas que trabajan con flores	28
PARTE 2: <i>Las letras que me nacen</i>: Aproximación a un proyecto artístico personal	30
1. Evolución del texto en el desarrollo de nuestro trabajo	30
1.1. Títulos como texto explicativo	30
1.2. Textos que acompañan a las imágenes	32
1.3. Textos que surgen de las imágenes	33
1.4. Textos de los que surgen imágenes	34
1.5. Escribir las imágenes	39
1.5.1. <i>Vacío</i>	39
1.5.2. <i>De vacíos y cristales</i>	42
1.5.3. <i>Vacío II</i>	44
1.5.4. <i>Retales de piel</i>	47
1.5.5. <i>Fragmentos de carne y dolor</i>	49
1.6. <i>Azucenas</i> : transparencias y capas en el proceso de escritura	52

2. Experimentación con flores	53
2.1. Las flores como material de escritura	56
2.1.1. <i>El lenguaje de nuestras flores I</i>	58
2.1.2. <i>El lenguaje de nuestras flores II</i>	60
2.1.3. <i>Recuerdos</i>	63
3. Exposición <i>Las letras que me nacen</i>	64
4. Libro de artista <i>Florecer</i>	65
CONCLUSIONES	68
BIBLIOGRAFÍA	70

INTRODUCCIÓN

En este trabajo de carácter experimental veremos una serie de ejercicios que abordan distintos conceptos como el vacío, la pérdida o la búsqueda del yo a partir de un punto de vista introspectivo y autorreferencial. Todos ellos tienen en común la escritura, el autorretrato y una cuidada elección de los materiales a favor de un discurso coherente. Tomaremos como punto de partida la intención de autoconocerse que se abordará a través la búsqueda de la identidad, el autoconocimiento y la sanación, acercándonos a un estudio de la interacción a nivel visual y discursivo entre escritura e imagen.

Consideramos de suma importancia emplear un lenguaje expresivo acorde a los temas que trabajamos. Para ello, daremos especial importancia a la poética de los materiales, buscando aquellos que más se adecúen a cada trabajo. En este sentido, se llevará a cabo una experimentación de las flores con el fin de poder utilizarlas como materia prima, sometiéndolas a distintos procesos y seleccionando los que más se adecúen para la escritura. Por otra parte, intentaremos transmitir la intimidad no sólo a través de los materiales, si no también mediante el uso de pequeños formatos y detalles que precisen el acercamiento del espectador a las mismas. A lo largo del trabajo se podrá ver la importancia de la estética de las imágenes, buscando siempre una armonía visual en ellas: deconstruir el dolor para crear belleza con él.

Siendo este un trabajo de carácter introspectivo, no pretendemos que el mensaje de la pieza quede ahí, si no que busquemos establecer una conversación con el espectador, en pos de que éste se sienta identificado y se apropie, en cierto modo, de las piezas, volcando en ellas sus propias vivencias.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Los **objetivos** principales de este proyecto son los siguientes:

- Reconocer un lenguaje plástico-conceptual propio que pueda seguir desarrollándose en futuros proyectos.
- Recopilar y seleccionar información acerca del autorretrato, la escritura y la poética de los materiales.
- Indagar en referentes artísticos que desarrollen un trabajo cercano a los temas, materiales y procesos tratados.
- Analizar los trabajos previos y producir una serie de piezas coherentes con el tema de interés.
- Emplear un lenguaje expresivo acorde a los temas que trabajamos.
- Desarrollar una experimentación con las flores como material de creación.
- Establecer un diálogo abierto entre la producción artística creada y la investigación teórica realizada.
- Comunicar el valor, la intención y el significado de la producción artística.
- Realizar una exposición individual que recoja una selección de las piezas.
- Elaborar un libro de artista que aúne los resultados obtenidos.

En cuanto a la **metodología** seguida, podemos diferenciar dos partes. En la primera de ellas, de carácter teórico, se abordan los tres pilares fundamentales del trabajo: el autorretrato, la escritura y la poética de los materiales -concretamente las flores-, a la par que se comenta la obra de los artistas que nos han servido como referentes. La segunda parte, de carácter práctico, consiste, por una parte, en un recorrido por el desarrollo de la producción artística, mostrando una serie de piezas que se enmarcan dentro de esos tres campos teóricos. Por otra parte, se desarrollará una experimentación de flores como material de creación artística, estudiando sus cualidades plásticas mediante distintos procesos y evaluando cómo responden al paso del tiempo, debido a su carácter efímero. Paralelamente, se recogerá en este documento toda la información relativa a la investigación y la producción llevadas a cabo.

PARTE 1: CONCEPTUALIZACIÓN DE LA OBRA Y REFERENTES

A lo largo de este trabajo, iremos viendo y analizando una serie de piezas que tienen varias características en común. Para empezar, y como ya se indica en el título de este proyecto, todas ellas son autorretratos y están vinculadas, de algún modo, a la escritura, más concretamente a un texto poético, de forma que el uso de la palabra complementa a la imagen reforzando su discurso.

Por otra parte, comparten un mismo tema. En ellas se habla desde un proceso de introspección, de búsqueda de identidad. Se trata de un proceso que parte de la herida con el fin de sanarla, siendo una continua búsqueda de la belleza a través de este dolor, persiguiendo siempre una comunión entre concepto y estética para avanzar en este proceso de autoconocimiento. Loreto Blanco comenta a este respecto:

“Conformarse con la belleza, estética o peculiaridad del resultado que pueda surgir en este proceso no parece que sea la mejor manera de construirse como ser humano, caeríamos en formalismos, como tampoco me parece que lo sea el satisfacerse en el proceso como único fin a priorizar, por importante que éste sea.

Sí, en cambio, saber “leer” el resultado en su globalidad y conjunto (proceso + imagen resultante) [...]”¹

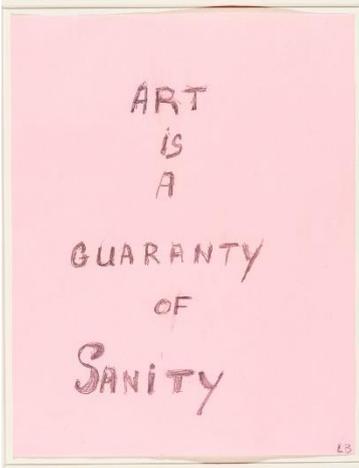
Se reflexiona, de este modo, sobre temas como el vacío, la pérdida o el devenir del tiempo, acercándose a ellos a través de elementos naturales, principalmente flores.

De este modo, la referente principal de todo el trabajo es Louise Bourgeois. Tal vez sorprenda debido a que utiliza un lenguaje que puede resultar agresivo frente a la sutileza del trabajo que nos ocupa, por lo que su influencia no se visualiza de forma directa. Sin embargo, encontramos varias analogías con



Louise Bourgeois: *I Had a Flashback of Something that Never Existed*. 2013.

¹ BLANCO SALGUEIRO, L. *et al.*, *Contemplarse para comprenderse*, p. 24.



Louise Bourgeois: *Art is a guaranty of sanity*. 2000.

ella. Esta artista, de difícil clasificación, desarrolló durante su carrera un trabajo de carácter multidisciplinar, utilizando en él multitud de materiales. Nos interesa, en el contexto de este trabajo, principalmente por su plano conceptual y por las obras vinculadas a la escritura. Bourgeois crea a partir del trauma, representando en sus piezas el dolor producto de una niñez traumática. Utiliza el arte como terapia, siendo una muestra de ello su conocida frase *Art is a guaranty of sanity*². En varias de sus piezas, como en ésta, utiliza la escritura como medio de expresión trazando a mano o bien cosiendo las palabras sobre tejidos.



René Magritte: *La trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)*. 1929.

Conviene, también, mencionar la influencia del Surrealismo. De esta corriente, además de su estética, nos interesa que en ella “existe un dejarse fluir libremente, una sensación de liberación o libertad, de espontaneidad, de mirada interior, de pulsión inconsciente.”³ Los surrealistas utilizan métodos como el automatismo que, en este proyecto, se aplica con el uso de la escritura automática. Y, como también ocurre aquí, en el movimiento surrealista:



Frida Kahlo: *Raíces*. 1943.

“[...] prevalece la importancia de la mirada interior en el proceso creativo. En alguna medida el inconsciente es el que toma el control y se manifiesta dejando salir los impulsos del interior, o también lo que potencialmente nos habita y se encuentra subterráneo o latente, a la espera del momento propicio para hacerse oír.”⁴

² THE MUSEUM OF MODERN ART. *Art and artists. Louise Bourgeois*.

³ BLANCO SALGUEIRO, L. *et al.*, *Op. Cit.*, p. 17.

⁴ *Ibíd.*, p.18.

1. EL AUTORRETRATO COMO MOTOR CREATIVO

Tanto Louise Bourgeois como el movimiento surrealista se encuentran muy cercanos al autorretrato. Rosa Olivares escribe sobre el autorretrato que éste “funciona como un espejo en el que nos miramos en soledad”.⁵ Sin embargo, podría decirse que es también un espejo inverso en el que el espectador se reconoce. Un espejo bidireccional que nos muestra a la vez que muestra a quien nos mira, reconociéndose o juzgando lo que ve. Un espejo en el que se observa aquello anhelado o aquello de lo que se quiere huir. Un autorretrato es un cristal, que puede ser ventana (al propio autorretratado) o puede ser reflejo. Nos muestra, dice Olivares, “como somos y como queremos ser”⁶

En el caso del autorretrato fotográfico, es especialmente inevitable hablar de espejos. Juan Antonio Ramírez comenta cómo, mientras el espejo nos ofrece tan sólo un instante transitorio, la fotografía nos da una imagen permanente.

“[Para Lacan] es decisiva la “fase del espejo”, gracias a la cual el sujeto adquiere conciencia de poseer un cuerpo completo. Ahora bien, ¿no contribuye a ello en mayor medida que el espejo propiamente dicho sea la imagen de la cámara? La fotografía devuelve el cuerpo especularmente, pero fijado en una imagen permanente, y por ello esa es la verdadera inventora de una identidad que, en el espejo verdadero, sólo se puede imaginar como instante transitorio.”⁷

Nos habla también de cómo la fotografía puede suponer una imagen más real que la que nos ofrece el espejo.

“La imagen propia es la que al artista le devuelve el espejo. [...] La cámara fotográfica [...] colocada ante el fotógrafo le devuelve esa

⁵ OLIVARES, R. ¿Quién soy yo? En: *EXIT*. num.10, p. 10.

⁶ *Ibid.*

⁷ RAMÍREZ, J.A. Automodelo e identidad quebrada. En: *EXIT*. num.10, p. 22.

imagen completa de sí mismo que él no podría tener sin ese recurso auxiliar. Con la ventaja de que es el reflejo del reflejo, corrigiéndose así la inversión lateral peculiar de los espejos.”⁸

Es por esto que no nos reconocemos⁹ en las fotografías o en los vídeos. El espejo nos ofrece una imagen invertida de lo que somos. Estando acostumbrados a esa imagen especular de nosotros mismos, vernos como el reflejo del reflejo se nos antoja ajeno y es necesario que nos veamos en numerosas fotografías para llegar a reconocernos en ellas.

Uno de los motivos por los que se utiliza el autorretrato como medio de expresión es por la sensación de pertenencia de la obra que nos otorga. La utilización de modelos o cualquier otro modo de acercamiento al trabajo artístico, supone un distanciamiento, en nuestro caso, entre la misma y nosotros. Al no representarnos o al no aparecer, directamente, en ella, no la sentimos tan nuestra, notamos que hay una barrera entre obra y creador. Esto, unido a la inquietud constante de reconocernos, de encontrar esa identidad que no hallamos, es lo que hace que nos decantemos por el autorretrato como modo de enfoque del trabajo que estamos desarrollando.

Resulta difícil hablar de autorretrato sin hablar del cuerpo. En el transcurso de estas páginas podremos ver la importancia que se le otorga al cuerpo desnudo en algunos autorretratos fotográficos. Encontraremos que algunas de ellas destacan por su carácter sensual o incluso sexual. Esta sensualidad que aparece, en ocasiones, de forma inconsciente, tiene su raíz en la búsqueda de la belleza y, a la vez, en el carácter íntimo del trabajo. Veremos que la representación del cuerpo desnudo se debe también a la importancia que adquiere la piel en los trabajos presentados, apareciendo descontextualizada en algunas piezas para pasar a ser la protagonista de las mismas.

⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁹ “Cada vez que nos vemos en una fotografía nos sentimos espantados, apenas queremos reconocernos en esa imagen tan diferente de la que creemos o queremos tener.” OLIVARES, R. ¿Quién soy yo? En: *EXIT*. num.10, p. 10.

Y es que el cuerpo no deja de ser el portador de nuestra memoria y la piel la capa que la protege. Rosa Olivares, de nuevo, habla en el artículo *Lección de anatomía*, de cómo nuestro cuerpo cambia, irremediabilmente, con el paso del tiempo siendo, cada vez, un cuerpo distinto.

“El cuerpo se regenera completamente cada siete años. Cada una de sus células muere y es sustituida por otra que durará igualmente otros siete años. Pero no de una sola vez, los siete años de cada célula no coinciden necesariamente con la duración exacta de la vida de cada célula y, así, estamos continuamente muriendo, permanentemente cambiando, en un proceso de alteridad tan lento que no somos conscientes ni de vivirlo. Mariposas de piel, de carne, de hueso, de sangre, con una vida breve pero intensa. En total vivimos solo siete años, y este cuerpo que hoy habitamos no es el mismo que ayer besaron y amaron. Ese cuerpo se fue. Hoy, este cuerpo ya no recuerda aquellas caricias que nunca sintió. Cada centímetro de nuestra piel sigue siendo hoy, otra vez, virgen ansiosa a la espera de esa caricia que le haga tremolar. Sentimientos que también se borrarán de su piel según se regeneren sus células. La memoria no tiene cuerpo.”¹⁰

Así, del mismo modo que nuestras células mueren, la memoria también lo hace. Los trabajos presentados no son más que un intento de perdurar esa memoria, de conservar recuerdos que, de otro modo, probablemente se perderían.

Pero, ¿qué ocurre cuando nos encontramos con un autorretrato fragmentado? Juan Antonio Ramírez habla de los fragmentos como autorretratos *de verdad*.

“He aquí la vía para el autorretrato puro, para la presentación del fotógrafo como él mismo, sin las adherencias de la siempre problemática construcción identitaria. El cuerpo fragmentado es el cuerpo del deseo, según Freud. El cuerpo-cuerpo, podríamos decir. [...]”

¹⁰ OLIVARES, R. Lección de anatomía. En: *EXIT*. num.42, p. 8.

Sólo cuando el espejo se rompe y la toma se fragmenta, el artista se capta sin nombre, sin atributos, y se hace autorretrato de verdad”.¹¹

Podríamos decir que en el fragmento no hay lugar para artificios. La identidad nace en cada uno, y no todos nos sentimos identificados según los mismos parámetros. No podemos pretender, entonces, que una imagen supuestamente completa revele más sobre el individuo que un fragmento. Una arruga, un lunar, pueden decir más de una persona que su rostro o su figura. Sin embargo, un fragmento no deja de ser una decisión sobre qué parte mostrar de nosotros mismos. Un fragmento supone una descontextualización de la imagen y del entorno de la persona retratada. Si consideramos que el contexto y el entorno forman parte de la identidad, podríamos asumir que un fragmento no es tan *de verdad*. No obstante, ¿qué imagen no es un fragmento? Si entendemos fragmento como parte de un todo, toda imagen está parcializada pues, cada vez que creamos, escogemos qué es lo que queremos mostrar. De este modo, un fragmento no sería más *verdadero* que autorretrato “completo”.

La identidad, por otro lado, no es estática, sino que evoluciona con el tiempo, va mutando en función de nuestras experiencias y aprendizajes. Por tanto, no podemos decir que un fragmento sea más o menos verídico que un plano más general y viceversa, teniendo en cuenta que nuestra identidad no está definida sólo por nuestro cuerpo y que, además, esta se desarrolla con el paso de los años. Lo que nos identifica hoy no es lo mismo que nos identificaba ayer, ni será lo mismo que nos identifique mañana.

En esta búsqueda de la identidad, el inconsciente juega un papel fundamental. Loreto Blanco Salgueiro nos habla de la diferenciación entre *ser cósmico* y *ser fenoménico*¹², entendiéndolo primero como una totalidad de nuestra existencia ligada al inconsciente y el segundo como una parte de la misma ligada a la conciencia. Considera que el arte es una herramienta del ser fenoménico con la que, a través de diversos procesos inconscientes, se puede llegar a la conciencia de nuevas percepciones.

¹¹ RAMÍREZ, J.A. *Op. Cit.*, p. 22.

¹² BLANCO SALGUEIRO, L. *et al.*, *Op. Cit.*, pp. 10-11.

“Esto supondría un arte para la vida, en función de una ética, para un crecimiento interior, para un desarrollo del ser que de esta forma recorre diversas etapas de conocimiento, del saber de sí y, por tanto, también del otro, al compartir semejanzas y deseos.”¹³

En el desarrollo de varias de las producciones que veremos, se siguen dos procesos de producción diferenciados que denominaremos *producción por impulso* y *producción planificada*. En la *producción por impulso*, se crea sin un proyecto previo, simplemente por una necesidad espontánea de crear. En la *producción planificada*, la creación se produce de forma más premeditada, siguiendo el desarrollo de un proyecto con todas sus fases y con una investigación previa. Sin embargo, esta diferenciación no es siempre tan clara y ambos procesos se funden. De hecho, podríamos decir que en toda obra hay, en mayor o menor medida, *producción por impulso*.

“El inconsciente o la mirada interior pueden convertirse en una herramienta a utilizar desde el arte, buscando el provocar un afloramiento de lo no habitual con el fin de hacernos con unos nuevos resultados (nueva realidad). [...] La nueva realidad se “digiere” como parte de uno/a, haciendo que nos pertenezca interiormente y no tan sólo en un sentido estético y formal.”¹⁴

Esta confluencia de procesos ocurre, especialmente, en los trabajos referidos en el apartado “Escribir las imágenes”. Si bien en el desarrollo de estas piezas hubo cierto proceso de planificación, lo cierto es que la *producción por impulso* está muy presente en ellas. Todas ellas se desarrollaron durante una etapa personal definida por la depresión, por lo que podríamos decir que su origen se encuentra alejado de la conciencia al haber sido creadas en una especie de letargo. Max Velmans define la conciencia de la siguiente forma.

“La conciencia es una palabra con muchos significados, incluyendo estar despierto, darnos cuenta de lo que sucede alrededor

¹³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 14-15.

nuestro o de lo que estamos haciendo o de nosotros mismos. Estar conscientes es darnos cuenta de que nos estamos dando cuenta.”¹⁵

Blanco insiste: “Darse cuenta de que nos estamos dando cuenta. Esta es la clave para que la acción se convierta en saber”¹⁶. En ocasiones, para llegar a esta conciencia es necesario el transcurso del tiempo. Mirar hacia atrás para encontrar los porqués, para darnos cuenta de lo que entonces no podíamos.

“Sabido, ahora sí, que eso que ha surgido nos pertenece y, en consecuencia, asumiendo en cada momento los cambios o adaptaciones que estamos preparados a realizar cara al futuro”¹⁷

Es siempre necesario, consideramos, realizar una reflexión posterior sobre esos trabajos que han sido producidos por impulso. Como comenta Loreto Blanco:

“Proponemos un arte que, aunque inicialmente surja de una pulsión [...] continúe hacia una nueva formación, con intención transformadora del ser desde lo más profundo.”¹⁸

Después de estas pinceladas sobre lo que supone el autorretrato en el proceso creativo y de producción artística, pasaremos a comentar algunos artistas que se expresan mediante este lenguaje.

1.1. ALGUNOS ARTISTAS QUE TRABAJAN EL AUTORRETRATO

Son numerosos los artistas que trabajan a partir del autorretrato. Como no podemos mencionarlos a todos, hemos seleccionado dos que consideramos referentes de este proyecto. La primera de ellas es Francesca Woodman, una artista que trató de afrontar la depresión mediante la fotografía. A la vez que escribía sus experiencias en diarios, se autorretrataba en tomas con tintes surrealistas que fueron tornando en imágenes cada vez más abstractas.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 12-13.

¹⁶ *Ibid.*, p.14.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p.14-15.

Explorando el propio cuerpo y el problema de representación del yo, esta artista es, sin duda, una de las referentes principales del trabajo abordado.

Mientras que Woodman se explora a sí misma en el marco de su enfermedad, David Catá lo hace en relación a sus seres queridos. Así, trata el tema de la memoria, del tiempo, del olvido y el dolor de la pérdida a través de diferentes ramas artísticas. Establece relaciones entre la memoria personal y el acto creativo, utilizando objetos personales y fotografías familiares sobre las que interviene de distintas formas mediante elementos efímeros. En su serie *A flor de piel* utiliza su propio cuerpo como soporte, cosiéndose retratos de seres queridos en las palmas de las manos y fotografiando el resultado. Con respecto a esta serie, dice que lo que le seduce es “la vertiente emocional del dolor, no la física”¹⁹. Catá entiende la piel como una frontera que nos protege y que en la que se reflejan los efectos de la vida.

Aquí hemos desarrollado sólo dos artistas relativos al autorretrato, pero más adelante, en relación a otras cuestiones, veremos a otros que también lo trabajan, como Sophie Calle, Duane Michals o Paloma Navares.

¹⁹ DÍAZ-GUARDIOLA, J. David Catá: «Me interesa la vertiente emocional del dolor». En: *ABC*.

2. ESCRITURA E IMAGEN

Para representar el autorretrato, utilizaremos imágenes (principalmente fotográficas) en diálogo con la escritura de distintas formas. Como iremos viendo, las imágenes y las palabras van unidas irremediablemente. Podríamos decir que no funcionan como dos elementos independientes. Literatura y arte avanzan reforzándose mutuamente²⁰, estableciendo una relación en la que ambas disciplinas se nutren y conjugan.

No es de extrañar, por tanto, que la lengua griega tuviera una única palabra para referirse a estos dos conceptos. El sustantivo *grafé* denota tanto imagen como escritura y, del mismo modo, su verbo análogo, *grafeín*, significa dibujar y escribir.²¹

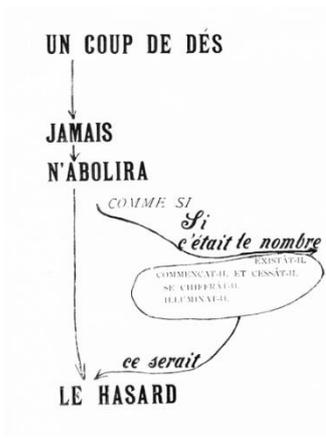
Entendemos que toda escritura es una imagen en sí. Trazamos una letra al igual que trazamos una línea. En los trabajos presentados se confunden, en ocasiones, imagen y texto. En las fotografías, la luz dibuja por igual una palabra que una forma. Cuando escribimos con flores y las retratamos, éstas son figura y letra a la vez. Constituyen una imagen que precisa una lectura lenta para advertir que forman una palabra.

Aquí, la palabra tiene dos funciones. Por una parte, aparece como reforzadora de la imagen (en el caso, por ejemplo, de los títulos); por otra, como productora de imagen (en el caso de los textos que forman parte de la obra o que la acompañan). Cuando ambas funciones convergen, se produce una doble imagen, en la que confluyen la imagen física (o real) y la imagen evocada (o virtual). Como comenta Rod Slemmons en un artículo de la revista EXIT, estas dos imágenes pueden contradecirse.

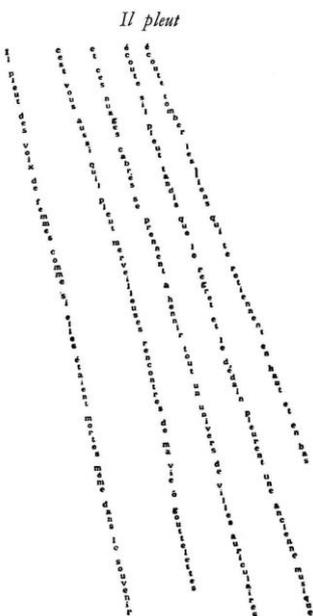
“El pie de foto puede existir de manera simultánea a la creación de la imagen, antes o después. El pie de foto puede mentir a cerca de la imagen. La imagen puede desmentir al pie de foto. Las palabras evocan

²⁰ DE LA CALLE, R. *et al.* *El arte necesita de la palabra*, p. 15.

²¹ *Ibid.*, p. 16.



Stéphane Mallarmé: *Un coup de des jamais n'abolira le hasard*, 1897.



Guillaume Apollinaire: *Il pleut*, 1918.

imágenes y las imágenes evocan palabras que pueden hablar de cosas totalmente distintas.”²²

Esa doble imagen se produce no solo como consecuencia de la intención del artista como emisor del mensaje, sino también como resultado de la experiencia personal del receptor. Las vivencias del espectador son un factor que no siempre se puede tener en cuenta. Si bien, en el caso de una obra que aborde temas colectivos se puede prever una mayor aproximación a dicha experiencia, cuando se trata de los artistas que trabajamos desde una perspectiva más individualista (como es el autorretrato), intentar predecir la experiencia de quien lee nuestra obra resulta cuanto menos complicado. María Teresa Santa María y Miguel del Rey reflexionan sobre este proceso de percepción con motivo de la exposición *Germinal*.

“La visión que cada uno tiene de lo que está contemplando queda grabado en forma de sensaciones, pero es invisible para los demás, aunque a su vez estén mirando. Podríamos hacer la prueba con dos espectadores que describen cada uno su propia experiencia al contemplar un mismo lugar, y comprobaríamos lo diferentes que pueden ser las sensaciones percibidas por ambos, porque no dependen sólo del lugar, sino del binomio lugar-persona.”²³

Este proceso de generar imágenes mentales a través de las palabras se conoce como *hypotiposis*. Frente a su opuesto *ekphrasis* (descripción literaria de las imágenes plásticas), hace referencia a *aquello que está debajo del texto*, potenciando el nacimiento y la efervescencia de las imágenes.²⁴

La conjugación de ambas imágenes, la física y la evocada, conforman el mensaje. La elección de las palabras y del tono de las mismas es tan importante como la composición o la coloración de la imagen. Ambos elementos- imagen y texto- deberán estar en concordancia para lograr un resultado coherente. O no. La contraposición de dos tonos diametralmente opuestos (véase una imagen

²² SLEMMONS, R. Entre el lenguaje y la percepción. En: *EXIT*. num. 16, p. 24.

²³ VVAA. *Germinal*, p. 35.

²⁴ DE LA CALLE, R. et al. *El arte necesita de la palabra*, p. 16.

delicada y un texto agresivo) puede ser la forma más adecuada de comunicar el mensaje pretendido.

Partiendo, por tanto, de esta premisa de imagen y texto como una única cosa, como dos medios que se complementan y se llegan a confundir, se aborda el autorretrato en torno a distintos temas. Así, se reflexiona sobre la memoria, el tiempo, la pérdida, la herida, la enfermedad, utilizando el arte como medio de sanación. Vaciando el dolor a través de las palabras, a través de las imágenes.

Para aproximarnos a estos temas, trabajaremos desde un enfoque poético y basado en la experimentación con distintos materiales a fin de encontrar el que más se adecue al discurso. Es imprescindible, por tanto, que mencionemos la poesía experimental. Esta corriente poética se fundamenta en el origen material de la poesía: “producto de las posibilidades combinatorias y del uso atípico del lenguaje”²⁵.

En muchas de las producciones artísticas de este proyecto, se combinan la poesía visual o experimental y la poesía lírica. En este sentido, hemos de mencionar la obra de Stéphane Mallarmé y de Guillaume Apollinaire. Mallarmé propone una renovación de la poesía a partir de la construcción de una nueva escritura, una nueva sintaxis y una nueva semántica. Defiende el verso libre en pro de la llegada de un verso polimorfo, basándose su obra en la sintaxis experimental.

“Pertenece al verso, a la poesía en general, el poder de vencer al azar.”²⁶

De Apollinaire, queremos destacar sus caligramas²⁷ en los cuales juega con las palabras para crear composiciones con las mismas. Se trata de una obra, ante todo, visual, que va más allá de toda norma textual siempre y cuando la creación de la figura lo requiera.

²⁵ SARMIENTO GARCÍA, J.A., *La otra escritura*, p. 288.

²⁶ JARAUTA, F. Presentación. En: MALLARMÉ, S. *Fragmentos sobre el libro*.

²⁷ APOLLINAIRE, G. *Caligramas*.

Volviendo al trabajo que nos ocupa, conviene mencionar también que Roland Barthes en *Variaciones sobre la escritura* diferencia el texto -como *escritura o mensaje- de la obra en sí -esto es, del libro o del soporte que lo contiene-*.

“No se ha de confundir el texto con la obra. Una obra es un objeto finito, computable, que puede llenar un espacio físico [...]; todo lo que podemos decir es que, en tal o cual obra, hay (o no hay) texto: «La obra se sostiene en la mano, el texto en el lenguaje» [...] Dicho de otro modo, «el texto sólo se experimenta en un trabajo, en una producción»²⁸

Atendiendo a esta concepción del texto, podríamos suponer que, al igual que hemos hablado de la existencia de una imagen evocada, existen también textos evocados por las imágenes. Todo aquello que nos sugiere una imagen o un texto podría estar relacionado con el concepto de intertextualidad que menciona Barthes en el mismo libro.

“[...]todo texto es un *intertexto*; otros textos están presentes en él, en niveles variables, con formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y de la cultura circundante; todo texto es un tejido nuevo de citas pasadas. [...] siempre hay lenguaje antes del texto y a su alrededor. [...] el concepto de *intertexto* es lo que aporta a la teoría del texto el volumen de la socialidad.”²⁹

Comenta también la importancia de la lectura en la teoría del texto como parte de la comunicación.

“La teoría del texto acarrea por lo tanto la promoción de un nuevo objeto epistemológico: la *lectura*. [...] La teoría del texto no solamente ensancha hasta el infinito las libertades de la lectura [...], sino que también insiste mucho en la equivalencia (productiva) de la escritura y de la lectura.”³⁰

²⁸ BARTHES, R. *Variaciones sobre la escritura*, pp. 146-47.

²⁹ *Ibid.*, p. 146.

³⁰ *Ibid.*, p. 150.

En todo texto hay otros textos, en toda obra, hay algo de todos. Todo lenguaje supone un diálogo, de modo que la obra de arte no se completa hasta que el emisor la percibe y la interpreta, el texto no acaba al escribirse, sino que se consume cada vez que se lee y es, por tanto, distinto en cada lectura. Los ejercicios aquí presentados parten de esta intención de crear una conversación entre artista-obra-espectador. Presentan un carácter relacional, suponiendo una invitación hacia el espectador para que se apropie de cada pieza confiriéndola su propio significado a través de su experiencia. Así, cada una de ellas tendrá tantos significados como personas la interpreten.

Del mismo modo que leemos un texto, leemos las imágenes. Y cada imagen, al igual que cada texto, requiere un tiempo de lectura. En el caso de los trabajos que nos ocupan, se busca que el tiempo de lectura sea lento justamente para lograr esta reflexión del espectador, para que precise de un tiempo en el que acercarse a la obra y dialogar con ella. Esto se consigue —o se intenta conseguir— mediante el uso de tonalidades suaves y composiciones cuidadas. La inclusión de texto en las piezas artísticas implica también un tiempo de lectura mayor³¹.

Para concluir este apartado, queremos indicar dos necesidades a la hora de escribir. Por una parte, escribir por el mero hecho de trazar, al igual que dibujamos por el mismo motivo, sin necesidad de plasmar nada. Por otra parte, que es la que nos incumbe, escribir por la necesidad de decir, de contar una historia³² o transmitir un sentimiento. En esta línea, veremos a continuación varios artistas que trabajan escribiendo las imágenes.

³¹ MIT, GELES. *El tercer texto*, pp. 87-88.

³² VILAR, S. *De la paraula a les històries*.

2.1. ARTISTAS QUE ESCRIBEN LAS IMÁGENES

Vamos a comentar brevemente la obra de dos artistas en los que la escritura cumple un papel fundamental, centrándonos en los aspectos que consideramos relevantes para el desarrollo de nuestro trabajo. Sophie Calle, utiliza en sus obras textos directos, a modo de pie de foto, los cuales escribe -de forma manual- partiendo del pensamiento de que van a ser leídos de pie³³. Conceptualmente, se centra en lo individual, en particularidades, evitando lo universal. En la misma línea, Duane Michals crea secuencias de imágenes fotográficas sobre las que escribe textos manuscritos con el fin de contar una historia. Huye de la fotografía documental, pretendiendo ocuparse de los aspectos metafísicos de la vida³⁴.



Duane Michals: *The Nature of Desire*, 1986.



Sophie Calle: *The Gotham Handbook*, 2002.

³³ ABC. Sophie Calle: «Mi trabajo no tiene nada que ver con la intimidad»

³⁴ FUNDACIÓN MAPFRE. Duane Michals.

3. UNA APROXIMACIÓN A LO QUE NOS SUGIEREN LOS MATERIALES

Los artistas que acabamos de ver, escriben con materiales convencionales. Sin embargo, la elección del material de escritura y del soporte es fundamental a la hora de emitir un mensaje, por lo que vamos a introducirnos en este aspecto.

Comenzaremos con la definición de material que hace Yolanda Herranz, la cual entiende que éste ayuda a construir los significados.

“El material es el continente de la obra, es el que hace presente y tangible al objeto y al texto, a los que carga de significación, matizando los significados y dirigiendo su sentido. Actúa como un mensajero.”³⁵

Hartmut Böhme, en la misma línea, comenta que “en el arte moderno los materiales mismos se convierten en tema”.³⁶ Más allá del tema, o precisamente como constituyente del mismo, cada material nos acerca a un sentimiento. El hierro es frío y agresivo, las plumas ligeras y amables. El agua nos remite a la vida, a su origen en el vientre materno; las conchas, al hogar. Los tejidos nos sugieren unión; un diente de león, efimeridad. Paul Valéry nos habla de la importancia de los materiales en la poesía.

“Para el poeta «un *crystal*, una *flor*, una *concha* se desprenden del desorden ordinario del conjunto de las cosas sensibles. Son para nosotros objetos privilegiados, más inteligibles a la vista, aunque más misteriosos a la reflexión que todos los otros que vemos indistintamente».”³⁷

La poética de los materiales es, muchas veces, algo universal. ¿Quién dudaría que el cristal es fragilidad? Sin embargo, esta poética depende también de nuestra experiencia. Puede que ese cristal que hemos asociado a lo frágil, nos

³⁵ HERRANZ PASCUAL, Y. *Palabra y escultura.*, p. 84.

³⁶ Cita recogida de RANIERI, MARCO. Poética de los materiales en los procesos de vinculación empática. En: *Ecozon@.*, p. 29.

³⁷ BACHELARD, G. *La poética del espacio*, p. 140.

hable de corte, de herida, de dolor. Y, por tanto, ese mismo cristal que puede transmitirnos ternura es, a la vez, una amenaza.

“... la separación entre nuestras ideas y el uso del material, aun no siendo excesiva al principio, es enorme cuando se enfrenta a ella el observador. Mi deseo era eliminar ese abismo. También empecé a ser consciente de que no hay nada abstracto en relación con un material específico. Los materiales siempre tienen algo de real, ya estén ordenados ya sin orden.”³⁸

De este modo, la lectura de los materiales, pese a tener ese carácter universal o de tendencia a lo real, como dice Kosuth, dependerá inevitablemente de la mirada del espectador. Así, en función de esta lectura, se generará una reacción diferente en cada receptor. Vivimos rodeados de materiales y, por tanto, éstos influyen en nuestro estado de ánimo e, incluso en nuestras acciones. Mark Miodownik reflexiona acerca de la relación que mantenemos con los materiales.

“[...] nuestros materiales [...] son lo que nos permite, hasta cierto punto, comportarnos como seres humanos. [...] El mundo material no solo refleja nuestro progreso tecnológico y nuestra cultura: además forma parte de nosotros.³⁹ [...] Nuestra relación sensual con los materiales tiene consecuencias fascinantes. Algunos nos encantan a pesar de sus defectos; otros nos desagradan sobremanera, aunque sean más útiles.⁴⁰ [...] los materiales son un reflejo de quienes somos, y una expresión, a diversas escalas, de nuestros deseos y necesidades humanas.”⁴¹

La percepción de los materiales está ligada a varios aspectos. El color, como veremos más adelante en relación a las flores, la tipología, la procedencia o el acabado del material son factores que influyen en la poética de los mismos.

³⁸ Cita de Joseph Kosuth recogida de HERRANZ PASCUAL, Y. *Op.Cit.*, p. 83.

³⁹ MIODOWNNIK, M. *Cosas (y) materiales*, p. 16.

⁴⁰ *Ibid.*, p.21.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 253-256.

De este modo, Marco Ranieri nos habla de cómo algunos artistas “recuperan materiales históricamente significativos, en primer lugar oro, plata y bronce”⁴² para dignificar ciertos elementos naturales. Distingue también dos estéticas de los materiales relacionadas con distintas connotaciones.

“[...] el uso de materiales pulidos, brillantes, que evocan la sacralidad, la atemporalidad mística de los instantes y la eternidad [...]; y el uso de materiales opacos, sombríos o patinados, que desde la humildad de la asimetría y de la imperfección, remiten a una estética de la impermanencia [...], implicándonos íntimamente en una vinculación empática con el motivo de la representación.”⁴³

Yolanda Herranz, por su parte, divide los materiales en los siguientes tipos: de reciclaje (encontrados), industriales (construidos), naturales (cotidianos), inmateriales (transparentes, especulares) y los que denomina no materiales y que se refieren a la energía (imagen, sonido, luz, movimiento, fuerza). Vemos, de este modo, que hay numerosas formas de clasificar y de referirnos a los materiales y a su vertiente connotativa.



Doris Salcedo : *Plegaria muda*, 2008-2010

Por otra parte, la poética de los materiales se refuerza al contraponer materiales cuyas connotaciones son diametralmente opuestas. Un ejemplo de esto es la obra *Plegaria muda* de Doris Salcedo, en la que el hierro aparece como símbolo de muerte, a modo de tumbas, frente a pequeños hilos de hierba que, brillantes, aluden a la vida.⁴⁴

Las flores, como veremos a continuación, no se escapan a esta relación emocional y sensorial, estando igualmente vinculadas a una poética inherente.

⁴² RANIERI, MARCO. *Op.Cit.*, p.34.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, p.33.

3.1. SIMBOLOGÍA DE LAS FLORES EN EL PROCESO DE REALIZACIÓN DE LA OBRA

La connotación de los materiales tiene una especial importancia en el caso de las flores. Durante el transcurso del siglo XIX y principios del XX, coincidiendo con el movimiento modernista, existía una destacada sensibilidad por el simbolismo floral⁴⁵. El lenguaje de las flores (o floriografía⁴⁶) es el medio de comunicación que tuvo su apogeo en la época victoriana y en el que cada flor adquiere un significado simbólico.⁴⁷ De este modo, los girasoles significaban abandono; las hortensias, amor constante; las rosas, ternura. Siendo diferente, además, el significado de cada tipo de flor en función de su color.⁴⁸ La floriografía puede considerarse una forma de *escribir con flores* sin utilizar la palabra que, aunque no se ha tenido en cuenta a la hora de realizar estas piezas, pues se ha utilizado una simbología propia resultante de la experiencia personal, creemos oportuno mencionar.

Las flores dentro de la obra presentada tienen una fuerte carga conceptual. Como indica Inmaculada Abarca en el catálogo de la exposición *Germinal*, todo elemento vegetal nos evoca a la vida y especialmente, en el caso de la obra que nos ocupa, al paso del tiempo.

“Otra de las principales motivaciones para el uso de “lo vegetal” es la de entenderlo como un ser vivo, que como tal, conlleva una posibilidad de reflexión sobre la vida – muerte. Todo proceso lleva implícito los conceptos de cambio, mutación, desarrollo, crecimiento y evolución. Conceptos muy estrechamente relacionados con “lo humano” y su devenir en la existencia. La vitalidad orgánica que implica la reproducción, la floración, la prosperidad. Lo vegetal como ser vivo, capaz de dar o producir tanto placer como también dolor. Siendo sin

⁴⁵ LÓPEZ PÉREZ, F. Las mujeres y el lenguaje de las flores en la Barcelona de los siglos XIX y XX. En: *Revista del CEHIM*, p.133.

⁴⁶ TORRES GONZÁLEZ, B. *Amor y muerte en el Romanticismo*, p. 23.

⁴⁷ LÓPEZ PÉREZ, F. *Op. Cit.*, p.133.

⁴⁸ *Lenguaje de las flores: conteniendo el símbolo y lenguaje de las flores, su historia, cultivo, y modo de escribir y hablar por medio de ellas.*

duda ésta una característica proyectiva, antropomorfizada a través de los sentidos de la vista, del olfato, del gusto, del tacto. etc., con lo que les conferimos una cierta capacidad sinestésica a los vegetales, semillas, frutos, flores, espinas, raíces, etc.”⁴⁹

Conviene destacar que el uso de las flores o de cualquier otro elemento vegetal nos remite al concepto de tiempo no solo por su condición de ser vivo y por la capacidad sinestésica que menciona Abarca, sino también por lo efímero de su existencia. De este modo, creamos conexiones entre los recuerdos y las flores, entendiendo que la vida de éstas es fugaz y frágil como la memoria.

Más allá de esta concepción de temporalidad, las flores nos evocan, quizá por esa sinestesia, diferentes emociones y sensaciones. Transmiten delicadeza, suavidad, fragilidad, vitalidad, feminidad. A lo largo de la producción artística, vemos cómo se va haciendo esta analogía entre recuerdos y flores, pero esta referencia no queda ahí. A cada flor, se le otorga un significado, como ya hemos mencionado, partiendo de la propia experiencia, de modo que cada género⁵⁰ está vinculado a un sentimiento, un recuerdo o incluso una persona. Así, las margaritas simbolizan la inocencia y la niñez; las visterias, los recuerdos del pasado; las camelias, ensoñación, evocando lo onírico; las buganvillas, fragilidad; las hortensias, liberación.

Para la realización de las obras que incluyen flores naturales, ha servido de inspiración la obra de varios artistas que comentaremos en el siguiente apartado.

⁴⁹ VVAA. *Germinal*, p. 28.

⁵⁰ En botánica, el género es una categoría taxonómica, siendo la Taxonomía la ciencia que estudia la clasificación, sus principios y prácticas. Puede ampliarse información sobre taxonomía botánica accediendo al siguiente documento: <www.fbioyf.unr.edu.ar/textos/botanica/botanicasist.pdf>

3.2. ARTISTAS QUE TRABAJAN CON FLORES

La primera artista de la que vamos a hablar es Paloma Navares. En su obra, la mujer tiene un papel fundamental. Se trata de una artista multidisciplinar cuya obra se caracteriza por el uso de las nuevas tecnologías. Sin embargo, nos centraremos en su trabajo *Otros páramos* en el que predominan la sutileza poética y la conservación de la memoria (tanto personal como colectiva). Las flores aparecen con un destacado carácter táctil, debido a la insistencia en las calidades carnales de las flores.⁵¹ Se trata por tanto, de una obra de carácter sinestésico:

“La mirada se hace tacto, acaricia en un símil de la memoria personal y colectiva, del abrazo y de la ternura.”⁵²



Paloma Navares: *Canción de Geisha II*. 2007.

⁵¹ NAVARES, P. *Otros Páramos*., p. 23.

⁵² *Ibíd.*



Lola Guerrero: *Colisión*. 2018.

Otra artista en cuyo trabajo predominan las flores es Lola Guerrero. Éste se basa en una investigación de lo efímero, creando imágenes llenas de simbolismo y expresividad. Nos interesan especialmente sus últimos trabajos, en los que, a partir de flores y elementos naturales que recolecta, crea instalaciones que registra fotográficamente.

Anne y Patrick Poirier, por su parte, realizan un trabajo de carácter histórico, centrado en la arqueología y la memoria de civilizaciones antiguas. Para ello, se valen de elementos botánicos. En su serie *Fragility*, escriben sobre flores, tatuándoles palabras de modo que “la tinta se infiltra y revela el sistema vascular de la flor”⁵³.



Anne y Patrick Poirier: *Hommage à Blaschka. Iris blanc*, 2011.



Doris Salcedo: *A flor de piel*, 2011-2012.

Por último, nos gustaría mencionar la obra *A flor de piel* de Doris Salcedo en la que crea una manta de miles de pétalos de rosa cosidos a mano uno a uno. Concibe esta pieza como una ofrenda a las víctimas sexuales del conflicto armado colombiano.

⁵³ DOMINIO DE CHAUMONT-SUR-LOIRE. Anne y Patrick Poirier “*Herbarium memoriae*”.

PARTE 2: LAS LETRAS QUE ME NACEN: APROXIMACIÓN A UN PROYECTO ARTÍSTICO PERSONAL

1. EVOLUCIÓN DEL TEXTO EN EL DESARROLLO DE NUESTRO TRABAJO

Después de haber introducido los principales conceptos y elementos presentes en la producción artística, vamos a pasar a comentar cómo se desarrollan en ella.

Hace unos tres años el texto empieza a tomar peso en mis trabajos artísticos, aunque llevo escribiendo desde la adolescencia. Comienza a introducirse en ellos, tímidamente, en forma de breves títulos, pero, como iremos exponiendo en este apartado y a lo largo de todo el trabajo, poco a poco van tomando una mayor entidad hasta constituirse como una parte fundamental de la obra.

1.1. TÍTULOS COMO TEXTO EXPLICATIVO

Comenzaremos hablando de la referencia textual más universal que se puede encontrar en toda obra: el título. Siendo algo inherente a ella (aunque sea mediante la fórmula *Sin título*, que supone un título en sí), el título⁵⁴ puede entenderse como la traducción de una imagen en palabras⁵⁵. En nuestro caso, surge como una necesidad de expresar con la escritura aquello que la imagen no puede o como una forma alternativa de expresar un concepto a la vez que se refuerza la imagen.



Los espejos negándome el reflejo.
2017. Fotografía. Dimensiones

⁵⁴ Román de la Calle define los títulos como formas verbales comprimidas - técnicamente, *archilexemas verbales*- que aluden a un discurso más amplio. DE LA CALLE, R. *La mirada inquieta: educación artística y museos*, p.104.

⁵⁵ MIT, G. *El título en las artes plásticas*, p.9.



La vida inventada. 2017. Fotografía.
Dimensiones variables.



Girasoles, 01. 2015. Fotografía.
Dimensiones variables.



Te recuerdo a escalofríos. (serie *A flor de piel*). 2017. Fotografía.
Dimensiones variables.

La primera vez que utilizo el texto ligado a la obra artística presentada es, precisamente, en forma de título. Los primeros títulos de las fotografías estaban constituidos por una o dos palabras, pero con el tiempo van tomando una dimensión mayor pasando a ser frases más elaboradas. Así, a principios de 2015 abandono el *Sin título* y comienzo a utilizar títulos de una o dos palabras para pasar pronto, ese mismo año, al uso de frases con mayor contenido, sin las cuales las piezas quedarían huérfanas. Geles Mit explica esta función.

“El título, más allá de identificar o describir lo que contiene, construye lo que la obra es, pues en su función diferenciadora también está implícita la explicación y/o ampliación de los posibles sentidos que pueda pulsar en un espectador.”⁵⁶

Se trata, dice Mit, de “aludir mediante el lenguaje de la palabra al lenguaje visual”⁵⁷. En el trabajo que nos ocupa, encontramos títulos connotativos que refuerzan la poética del conjunto del mismo. Son, por lo general, figuras retóricas que huyen de la descripción de la imagen.

Algunas piezas en las que el título es especialmente importante son *Los espejos negándome el reflejo* o *La vida inventada*.⁵⁸

Cabe mencionar también el valor del título dentro de las series fotográficas. Así, podemos distinguir dos categorías de series: aquellas en las que todas las piezas llevan como título el propio de la serie, como es el caso de *Girasoles*, y aquellas en las que cada pieza lleva un título independiente, como ocurre en *A flor de piel*.

Pese a la importancia de la nomenclatura de las imágenes, muchas veces un título se queda corto a la hora de elaborar la pieza artística, siendo necesaria, como veremos en las siguientes líneas, una presencia mayor de la escritura para llegar a una representación más completa del concepto abordado.

⁵⁶ VVAA, *El arte necesita de la palabra*, p.51.

⁵⁷ *Ibíd.*

⁵⁸ En el Anexo 1 pueden consultarse más ejemplos.

1.2. TEXTOS QUE ACOMPAÑAN LAS IMÁGENES



La luz posada en las pestañas
(fragmento). 2017. Fotografía.

A la par que los títulos van tomando más entidad, las palabras saltan de ellos para pasar a ser textos algo más extensos que acompañan a las fotografías a modo explicativo o como un elemento más, siempre caracterizados por un tinte poético. Este tipo de textos se producen paralelamente a la producción de las imágenes y forman parte de la propia obra. Por tanto, en caso de montaje expositivo sería necesario incluirlos.

Geles Mit se refiere a este tipo de texto como *tercer texto*⁵⁹ y lo define de la siguiente manera:

“Texto escrito en prosa que renuncia a la forma cerrada, se despliega por encima de la imagen – y junto a ella – haciendo ver en mayor o menor medida aquello que muestra la imagen a la que acompaña.”⁶⁰

Nos habla también de la capacidad de las palabras para “concretar, orientar e incluso abrir nuevos caminos”⁶¹, esto es, de nuevo, su función como parte de la obra, como ampliadora de significado.

La primera vez que este tipo de relación entre imagen y texto ocurre de forma significativa en nuestro trabajo, es en *Girasoles*, serie fotográfica, ya mencionada, que se complementa con un poema. Otros ejemplos son *La luz posada en las pestañas* o *Y nada, otra vez*.⁶²

En ocasiones, la elaboración de texto y obra surge de forma paralela, por lo que no es posible decir qué elemento se produjo antes. Sucede también que hay obras que, con el paso del tiempo, *encuentran* un texto con el que se potencian.



Y nada, otra vez. 2016. Fotografía.
Dimensiones variables.

⁵⁹ MIT, GELES. *El tercer texto.*, p. 85.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 85.

⁶¹ *Ibid.*, p. 16.

⁶² Para ver dichas piezas y otras en las que se utiliza el texto como parte de la pieza a modo de acompañamiento, consultar Anexo 2.

1.3. TEXTOS QUE SURGEN DE LAS IMÁGENES

Un caso similar al anterior es el de las palabras que surgen a partir de la creación de una imagen. En este caso, el texto no forma parte de la pieza pero, si se realizase un catálogo, sería oportuno incluirlo. Como iremos viendo a lo largo de este trabajo, de casi todas las obras aquí presentadas surge un texto que las acompaña⁶³. Es el caso, por ejemplo, de *Nos florecen las nubes* o *Nos quedamos en suspensión*⁶⁴.

Este proceder del quehacer artístico tiene también su forma inversa: los textos que *producen* imágenes y de los cuales hablaremos a continuación.



De la serie *Nos quedamos en suspensión*. 2017.
Fotografía. Dimensiones variables.



De la serie *Nos florecen las nubes*. 2017. Fotografía.
Dimensiones variables.

⁶³ Anexo 3.

⁶⁴ Para la realización de este trabajo, se consultó el libro DÍAZ GONZÁLEZ, T.E.; FERNÁNDEZ-CARVAJAL ÁLVAREZ, M. C.; FERNÁNDEZ PRIETO, J. A. *Curso de Botánica*, en relación a los líquenes.

1.4. TEXTOS DE LOS QUE SURGEN IMÁGENES

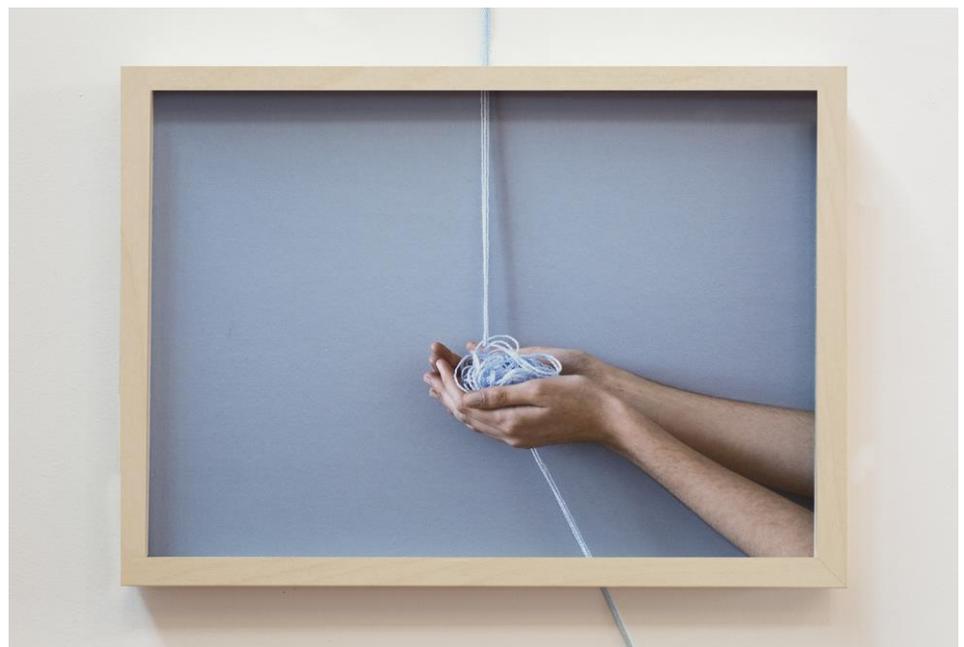


Eres fluido. 2017. Fotografía-
instalación. 200 x 50 x 26 cm.

Frente a las imágenes de las que surgen textos, en ocasiones, el proceso de trabajo seguido consiste en escribir, tras una investigación previa, un texto poético relacionado con el tema que se va a abordar. A partir de él, comienza la elaboración de bocetos y la producción de la pieza. A veces, no se parte de un tema dado, sino que se escribe este texto de forma automática.

En el caso de *Eres fluido*, se comenzó escribiendo una poesía⁶⁵ a cerca del concepto que se iba a tratar: el tiempo. La pieza consiste en una serie de cuatro fotografías dispuestas en la pared y conectadas entre sí mediante un hilo.

Nos habla de la forma que tenemos de entender el tiempo, esto es, como algo cíclico. Intentamos encapsularlo en horas, días, meses, para sentir que podemos controlarlo. Sin embargo, en realidad es un flujo lineal. Del mismo modo de una gota de agua no vuelve a pasar dos veces por el mismo río, un segundo no se repite a pesar de que el segundero vuelva a la misma posición.



⁶⁵ La poesía de la pieza *Eres fluido* se puede consultar en el Anexo 4.

El uso del color azul no es algo arbitrario, sino que responde a una serie de razones. El azul es un color que nos evoca armonía, fantasía, introversión, frialdad. Pero, ante todo, azul es el color de lo eterno. Eva Heller, en su libro *Psicología del color*, nos explica que uno de los motivos por los que asociamos el azul a lo infinito es por su lejanía, propia de la perspectiva aérea. Además, “nuestra experiencia nos enseña que, si se acumulan grandes masas de algo transparente, surge el color azul. Por eso es el azul el color de las dimensiones ilimitadas.”⁶⁶ Así, es también el color de lo utópico, de aquellas ideas que se antojan inalcanzables. De este modo, el mensaje del tiempo vital como algo finito se contrapone al deseo imposible de quererlo eterno.

En esta pieza, además, mediante el uso del hilo se consigue sacar la fotografía del plano. Esta forma de trabajar la imagen surge de una necesidad de manipularla más allá de lo digital, huyendo de su bidimensionalidad. En fotografía analógica siempre existe esta intervención, que viene dada por el proceso de revelado. En fotografía digital, distinguimos dos formas de manipular o intervenir la imagen: desde dentro y desde fuera. Para manipular la imagen desde dentro, podemos crear escenarios o atrezzo, crear instalaciones que registraremos fotográficamente, etc. Para hacerlo desde fuera, podemos recurrir a diversos procedimientos: la creación de un libro de artista, una instalación, la intervención directa en las imágenes (costura, escritura, transferencias), etc.

⁶⁶ HELLER, E. *Psicología del color*, pp. 23-24.



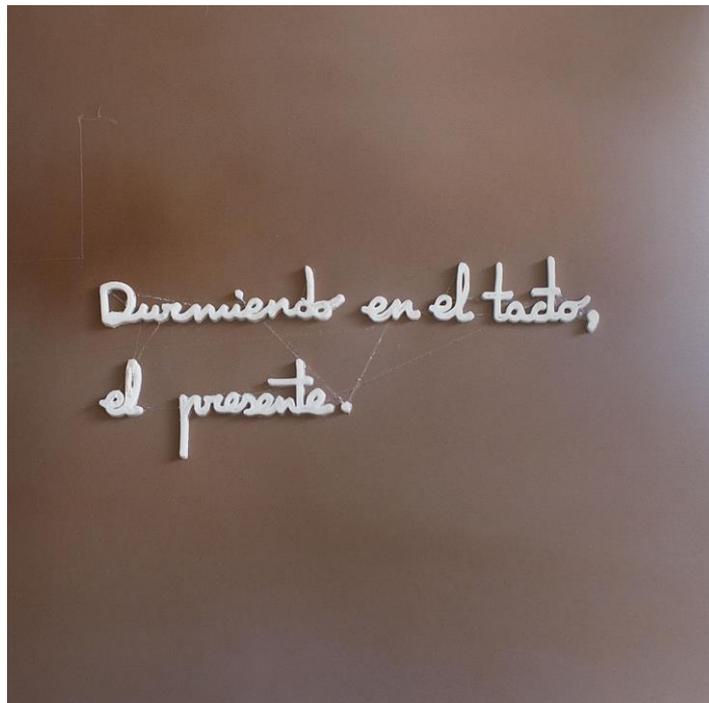
Fotografías que forman la pieza *Eres fluido*.

Otro ejemplo de pieza que surge a partir de un texto y que también contraviene la bidimensionalidad de la fotografía es *Por los poros*, en la que se experimenta con la impresión 3D para este efecto. Se trata de una serie de tres fotografías abstractas de piel sobre las que se elevan tres breves textos que nos hablan del paso del tiempo. Los textos presentes en la pieza son los que la inspiraron.

*Palabras que brotan de la piel y,
descansando sobre ella,
recitan al tiempo.*



Por los poros. 2018. Impresión 3D s/ fotografía. 25 x 25 cm c/u.



Detalles de *Por los poros*.

En las imágenes se puede observar un conjunto de líneas que unen unas palabras con otras. Dichas líneas son el resultado de haber situado el papel a una altura en la que la impresora arañase el papel, dejando registro de su paso por el mismo. Dejando registro del tiempo.

1.5. ESCRIBIR LAS IMÁGENES

Una forma de relación más estrecha entre obra y texto es el caso de la escritura dentro de la propia obra. Un claro ejemplo, como se mostrará seguidamente, son los libros de artista.

En este tipo de producción se pueden diferenciar dos métodos de intervenir la obra mediante la escritura. El primero de ellos es el que hemos denominado *intervención indirecta* y consiste en añadir texto a la imagen sin escribir sobre la misma o sobre el propio soporte, utilizando diversos procedimientos, como puede ser la adhesión de un “segundo soporte” a la pieza, tal y como ocurre en *Vacío*. El segundo método es al que llamamos *intervención directa* y en él se pierde el *miedo* al soporte/imagen y se escribe directamente sobre ellos.

Pasaremos, ahora a comentar varias obras en las que la escritura se sitúa dentro de la propia obra.

1.5.1. *Vacío*

El primer caso en el que ocurre este tipo de unión de escritura e imagen es en *Vacío*. Se trata de un libro de artista en el que una serie de fotografías (autorretratos abstractos y fragmentos) dialogan con textos poéticos. En la pieza, dispuesta a modo de acordeón, imágenes y palabras se materializan en distintos soportes: papel fotográfico, papel vegetal y acetato. Las transparencias, dadas por estos materiales, al igual que el uso del acromatismo, ayudan a reforzar el concepto.

Presenta un discurso caótico, no cuenta una historia de forma lineal. A partir de una sensación de apatía, angustia y desubicación, se muestra el vacío emocional en forma de imágenes que aparecen movidas junto con palabras que nos hablan de este sentimiento.

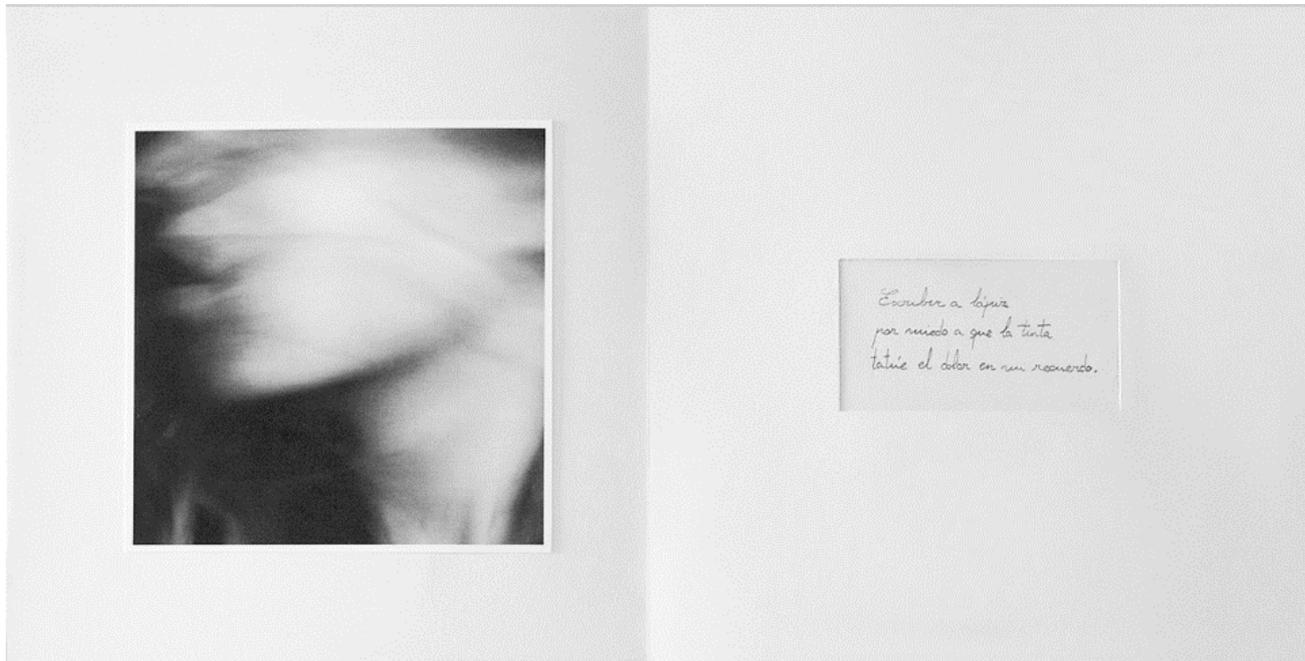
Vacío se gesta en la herida. En una herida que no tiene foco, ni fondo. En una herida que no ha encontrado sanación. *Vacío* es una búsqueda de esta cura que no aparece, un intento de cerrar el dolor o, al menos, de distanciarse de él, de olvidarlo.

*Evitando encontrarme,
acabé por perderme.*

Volviendo al plano formán, en este trabajo se lleva a cabo una escritura mediante *intervención indirecta*, ya que las palabras, quizá por miedo al error, no se trazan directamente sobre las páginas del libro, sino que se escribe sobre un papel distinto al del soporte para, posteriormente, adherirlo al mismo. Veremos como en las siguientes piezas este *miedo* se evade y se pasa a la *intervención directa*.



Vacío. 2017. Libro de artista (contrachapado, papel y acetato). 25 x 25 cm.

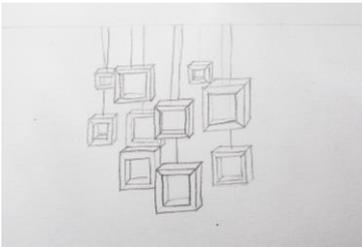


Detalles de *Vacío*.

1.5.2. De vacíos y cristales

En este proyecto se traslada el libro de artista *Vacío* al formato instalativo con la intención de experimentar con el espacio, buscando una forma distinta de acercamiento a la pieza, en la que el espectador puede rodearla y mirarla desde distintas perspectivas. Se pasa de observarla desde un único punto de vista (como sucede en el libro) a poder transitarla, no sólo por su disposición espacial, sino también porque los marcos presentan imagen en ambas caras.

En cuanto al plano conceptual, se trata, de nuevo, de un proyecto de carácter introspectivo y autorreferencial abordando los temas del vacío y de la ausencia propia y partiendo para ello de un momento vital concreto, el punto de inflexión en el que aparece la depresión.



Boceto y maqueta



De vacíos y cristales. 2017. Instalación.



Detalles de *De vacíos y cristales*.

El título, *De vacíos y cristales*, hace referencia, por una parte, al sentimiento de vacío y, por otra, a las lágrimas no lloradas (los cristales). Una vez escribí que, por intentar ser fuerte, opacando mis sentimientos y prohibiéndome llorar, se me estaban cristalizando las lágrimas y se me clavaban por dentro.

*Cristales que se clavan
como restos de cloruro llenando las entrañas.*

*Romperse de evitar,
quebrarse de negar.*

*Vacíos que llenan,
cristales que no cortan.*

Más allá de la parte formal, predomina el interés por la parte conceptual. Así, capas y transparencias hacen referencia al desnudo emocional ante el espectador. Las capas, además, aluden a todo lo que me conforma, a los sentimientos encontrados que se tapan y destapan. Las transparencias funcionan también como símbolo de lágrimas y de verdad. En cuanto a las fotografías utilizadas son, de nuevo, autorretratos abstractos -en algunos casos negativos- de la fotografía. Están cortados, doblados, pegados, superpuestos...

1.5.3. Vacío II

Vacío II nace a partir de los dos trabajos que acabamos de comentar. En ella, las piezas de *De cristales* y *vacíos* pasan a mostrarse en la pared. Se recupera el punto de vista único del libro de artista al posicionar los marcos contra la pared, pero se conserva la tridimensionalidad de la instalación mediante la profundidad de los marcos y el uso de las capas.

Podría considerarse que estas tres piezas son una misma obra abordada de distinta forma, jugando con tres opciones de presentación. Se encuentra aún en proceso y en su continuación se plantea sobrepasar los límites del cuadro, sacando las palabras del mismo para escribirlas directamente sobre la pared. Así, la *intervención directa* iría un paso más allá, haciendo soporte el propio espacio expositivo.



Vacío II. 2018. Fotografía y grafito s/ papel. 3 piezas de 30 x 20 cm y 7 piezas de 25 x 25 cm.

*¿puede el vacío
pesar?*



¿puedo vaciarme de él?

Detalle de *Vacío II*.

1.5.4. *Retales de piel*

En la misma línea conceptual de las piezas anteriores, nos encontramos *retales de piel*. Este libro de artista vincula pequeños *retales* de piel (transferencias de mi piel sobre papel vegetal) con textos poéticos que evocan, de nuevo, conceptos como el vacío, la distimia o la ausencia propia. Reflexiona sobre la búsqueda (o la pérdida) de la identidad.

La pieza funciona como autorretrato. Se transfiere la piel al papel de la misma forma que ocurre con las palabras. Las transparencias simbolizan el desnudo emocional, las lágrimas, la propia piel que no se oculta. Los pliegues⁶⁸ aluden a todo lo que me conforma, a los sentimientos encontrados que se tapan y destapan.

Cada grupo de tres páginas (izquierda, derecha e inferior) funcionan como pequeñas habitaciones que hacen referencia a aquella que encierra, que es cárcel.⁶⁹ Las ventanas, son ventanas a mí misma.



Robert Morris: *Sin título*, 1976.



Robert Morris: *Sin título (Feltro rosa)*, 1970.



Retales de piel. 2018. Libro de artista. 21 x 21 cm.

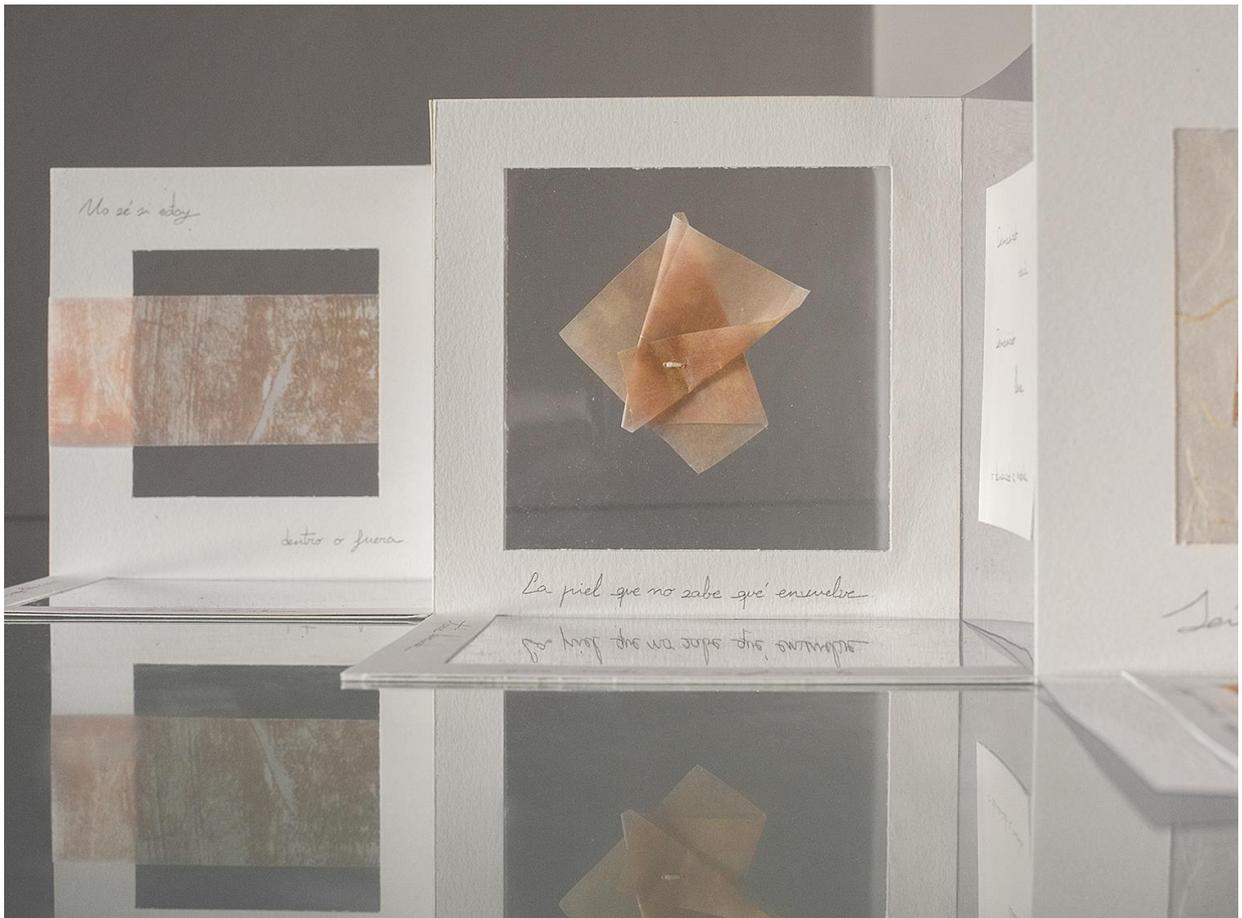
⁶⁸ Para la realización de los pliegues de esta obra y de *Fragmentos de carne y dolor*, me inspiré en las piezas de la serie *Casa de Vetti* de Robert Morris.

⁶⁹ Podría encontrarse en estas *habitaciones* un guiño a las *celdas* de Louise Bourgeois.

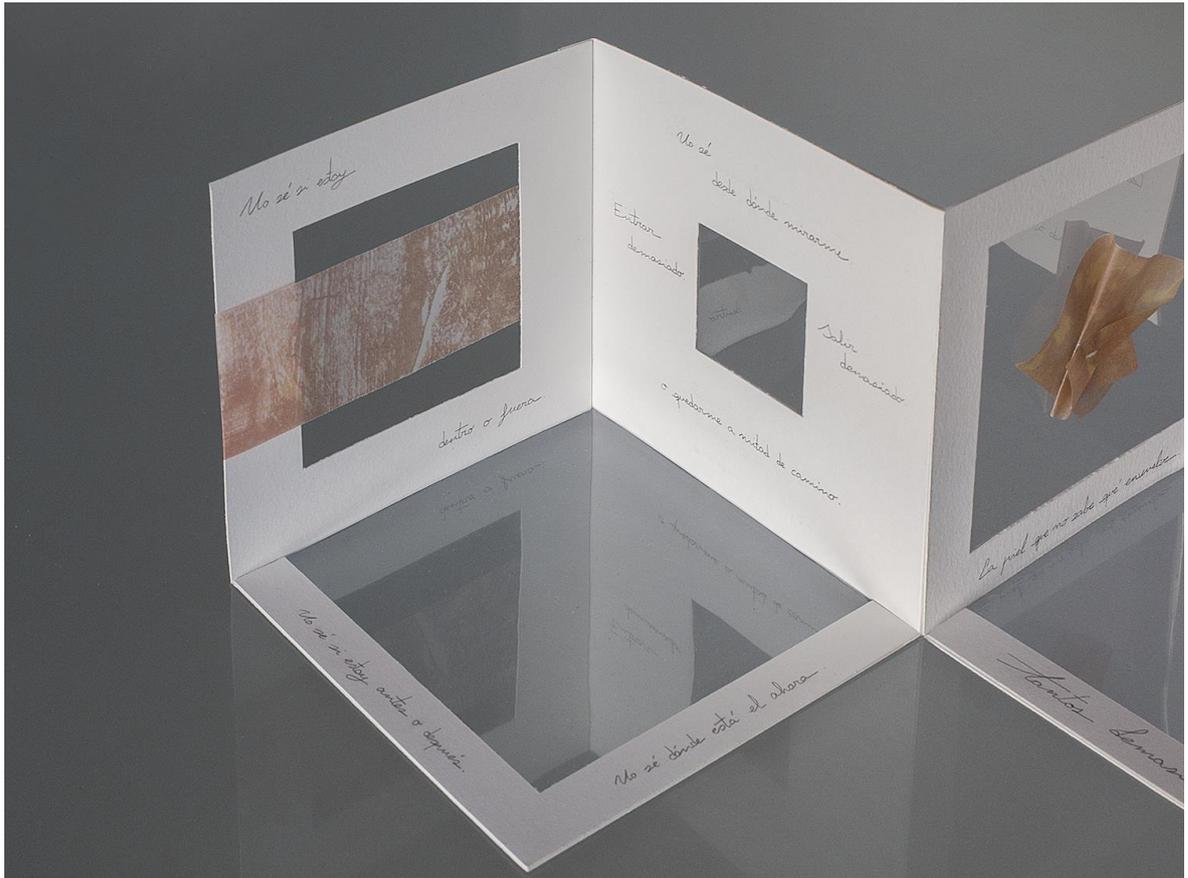
*La piel fragmentada
insiste en dividirse.*

*Retales
negados a coserse.*

*La sal seca que me ahoga,
los poros colapsados.*



Detalle de *Retales de piel*.



Detalles de *Retales de piel.*

1.5.5. *Fragmentos de carne y dolor*



Detalle de *Fragmentos de carne y dolor*.

Esta serie está formada por ocho piezas en las que fotografías impresas sobre papel vegetal son intervenidas de distintas formas a la vez que conversan con textos escritos a lápiz.

Del mismo modo que para hablar de *Vacío II* hemos tenido que remitirnos a dos obras anteriores, no podemos hablar de *Fragmentos de carne y dolor*, sin mencionar a *Retales de piel*, en la que se empieza a utilizar la imagen de piel sobre papel vegetal, jugando con su materialidad y creando formas orgánicas (pliegues). A diferencia de este libro de artista, en el que la imagen es transferida al papel, como una acción de desprenderse de ella, de trasladarla a otro sitio ajeno al propio cuerpo, en *1* la imagen se imprime directamente. Se pierde esa intención de trasladar, de deshacerse, y la piel simplemente se copia para entenderla (o entenderse), para sanarla (y sanarse).



Detalle de *Fragmentos de carne y dolor*.

Aquí, esta piel aparece, como el título indica, fragmentada. Consiste en una serie de nueve cuadros en los que la piel transferida y la palabra trazada a mano establecen una conversación.

Mientras que en *Retales de piel* ésta aparece en pequeños habitáculos que nos hablan de dolor, en la obra que nos ocupa la herida empieza a sanarse. Se elaboran pliegues en la piel que simulan arrugas, como queriendo acelerar el tiempo, pretendiendo que la herida sane pronto.

Así, junto con pliegues que se buscan y fragmentos escondidos tras ventanas de papel, encontramos hilo que intenta cicatrizar y palabras cosidas que nos susurran aquello que falta.



Fragmentos de carne y dolor. 2018. Papel de acuarela y fotografías s/ papel vegetal. 40 x 30 cm y 30 x 40 cm c/u.



remendarme las ausencias.



Detalles de *Fragmentos de carne y dolor*.

1.6. AZUCENAS: TRANSPARENCIAS Y CAPAS EN EL PROCESO DE ESCRITURA

Las transparencias y las capas que hemos visto en las últimas piezas, aparecen ahora en *Azucenas*, una obra en proceso que aborda el tema del duelo. Comenzó como una serie fotográfica de autorretratos en los que aparecían azucenas como símbolo de aquella relación que se había perdido.

En las obras que componen la serie, se aprecian fotografías abstractas impresas sobre papel vegetal formando capas con textos impresos en el mismo material. De este modo, se juega con la profundidad, reforzando la idea de temporalidad. El uso del color azul responde, nuevamente, a una intención de incidir en el concepto de fugacidad.



De la serie *Azucenas*. 2015-18. Impresión s/ papel vegetal. 30 x 24 cm.

2. EXPERIMENTACIÓN CON FLORES



Durante varios meses hemos realizado una experimentación con las flores como material de creación. Como ya hemos visto, las flores tienen una fuerte carga conceptual, de ahí la elección de este elemento como materia prima del trabajo experimental.

Esta investigación ha dado lugar al uso de las flores como material de escritura, pero para llegar a este resultado se ha llevado a cabo un proceso cuyas fases veremos brevemente con el fin de comprender el porqué de las técnicas elegidas.



Para empezar, comenzamos explorando el potencial pictórico de las flores. Con este fin, las sometimos a diversos procedimientos: frotación, machaque, cocción, superposición, etc., observando las cualidades y calidades de pigmentación relativas a cada tipo de flor. Por otra parte, estudiamos la conservación de las mismas a través de la experimentación, anotando los resultados obtenidos de procesos como secado y envoltura (mediante materiales como cola blanca o cinta adhesiva). Otro proceso fue la construcción de flores con flores, esto es, construir flores *artificiales* a partir de flores naturales. Se trata de un procedimiento con un marcado carácter lúdico que nos acerca a la infancia. Para terminar, empezamos a investigar la escritura con flores a partir del cosido de las mismas.

Todos los resultados obtenidos a lo largo de esta experimentación, que continúa en desarrollo, son recogidos en un diario de taller. Podemos ver partes del mismo en las imágenes que se presentan en estas páginas.



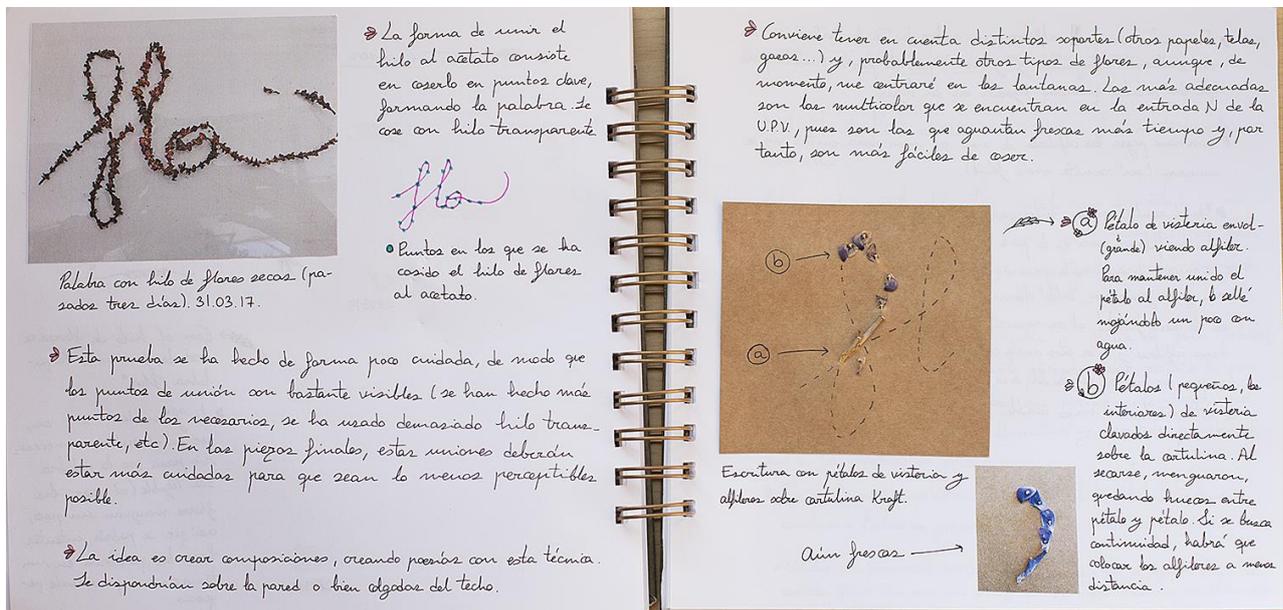


En las imágenes se observan flores construidas con flores a partir de la unión de varios pétalos con hilo o alfileres.

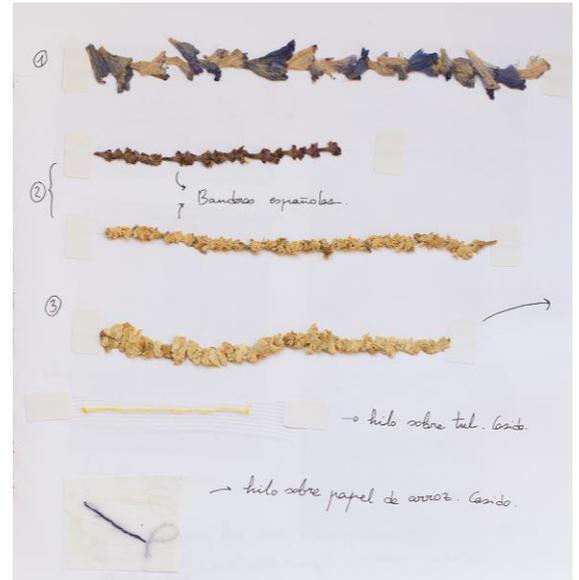
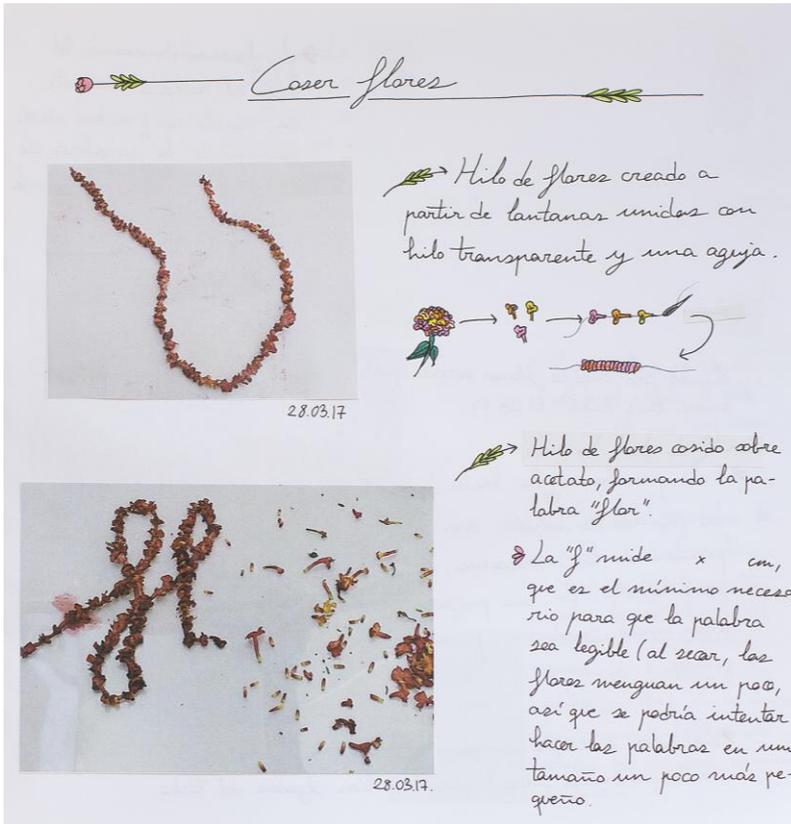
2.1. LAS FLORES COMO MATERIAL DE ESCRITURA

Después de analizar los resultados obtenidos en la experimentación con los distintos materiales, consideramos que las flores son los que más se adecúan tanto formal como conceptualmente para la realización del libro de artista con el que concluimos este trabajo.

Revisando el diario de taller en el que se recogen todos los resultados derivados de la experimentación, hemos seleccionado una serie de procedimientos que, creemos, se adecúan a este propósito. Algunos de éstos son: escribir mediante acuarelas de flores (cocción), coser pétalos (hilos/hileras), componer las flores para que formen palabras, recortar o escarificar⁷¹ pétalos.



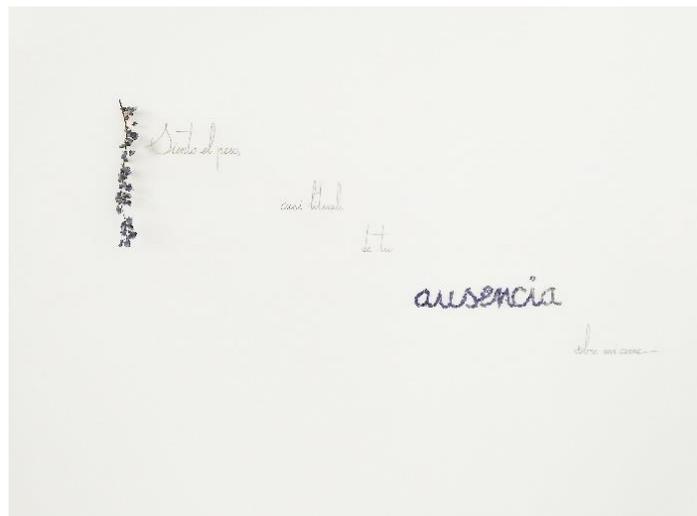
⁷¹ Realizar cortes superficiales



La última imagen muestra una letra E formada mediante la composición de *paquetitos* de pétalos de rosa.

2.1.1. El lenguaje de nuestras flores I

Aquí podemos ver el primer resultado de la experimentación con flores llevada al ámbito de la escritura. Consiste en unas composiciones de palabras en las que, algunas de ellas, están formadas por hilos de flores. Para ello, se separaron las flores de la inflorescencia⁷³ de varias lantanas y se unieron con la ayuda de una aguja e hilo. En las imágenes se muestran unos bocetos en las que las palabras de flores se pegaron sobre acetatos recortados a medida. El resto de palabras aparecen escritas a rotulador, también sobre acetato, y fijadas a la pared. En la obra finalizada se escribirán estas palabras directamente a lápiz sobre la pared.



⁷³ Respecto al término *inflorescencia*, se puede consultar el Anexo 6.



En las imágenes podemos observar como cada flor de lantana se va cosiendo hasta formar un hilo que menguará con el secado y que servirá como línea para crear palabras.

2.1.2. *El lenguaje de nuestras flores II*

Siguiendo la línea de la pieza anterior, un conjunto de seis bastidores en los que se ha sustituido la tela por papel de arroz conforman la siguiente. Sobre este papel se han cosido letras y frases que, en su conjunto, componen una poesía. Las letras, que son las iniciales de cada uno de los versos, están formadas por pétalos de flores unidas con hilo al papel. Las palabras están escritas con hilo.

Cada verso y su respectiva inicial están escritos en un color primario, adquiriendo un carácter lúdico e infantil que se contrapone con la dureza de las palabras.



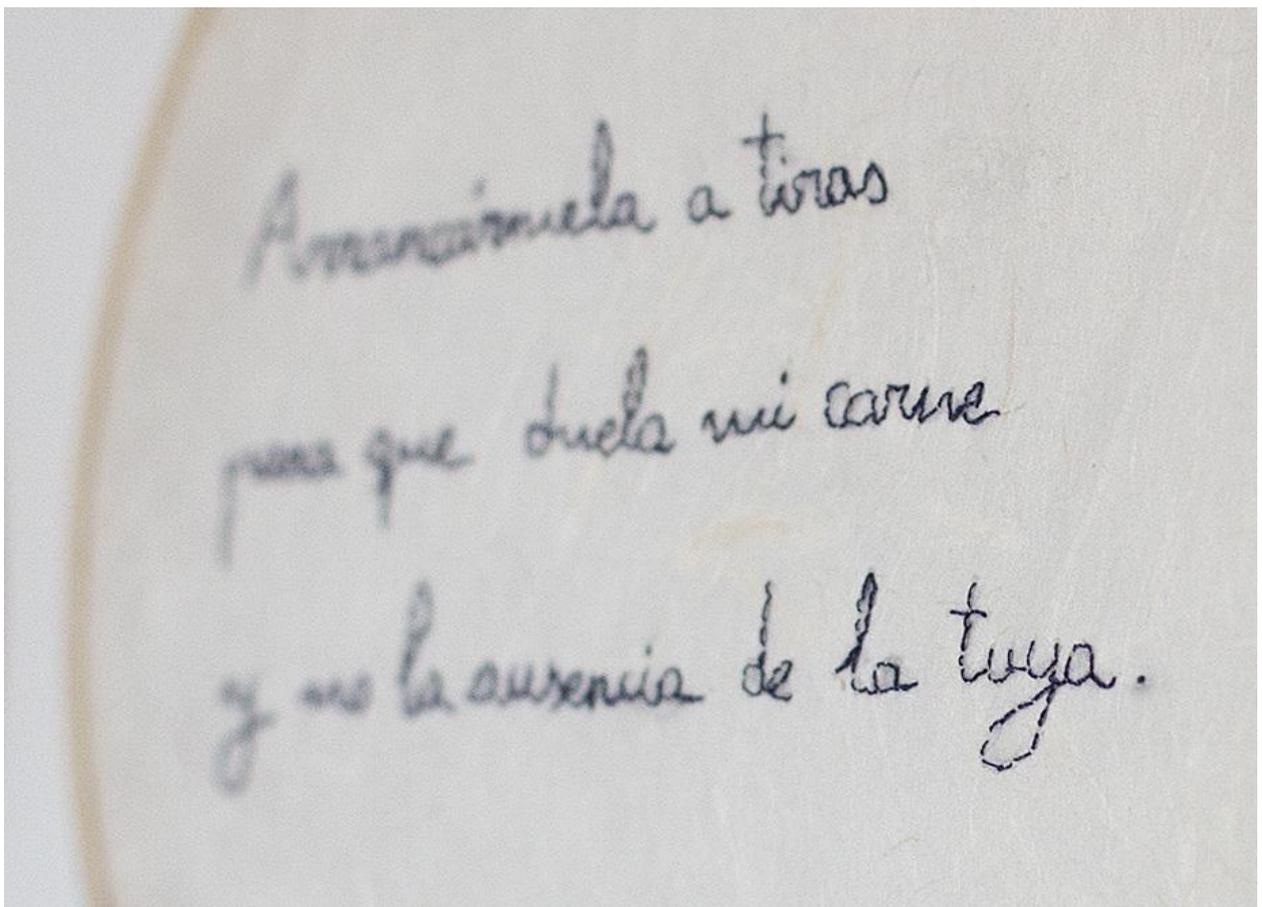
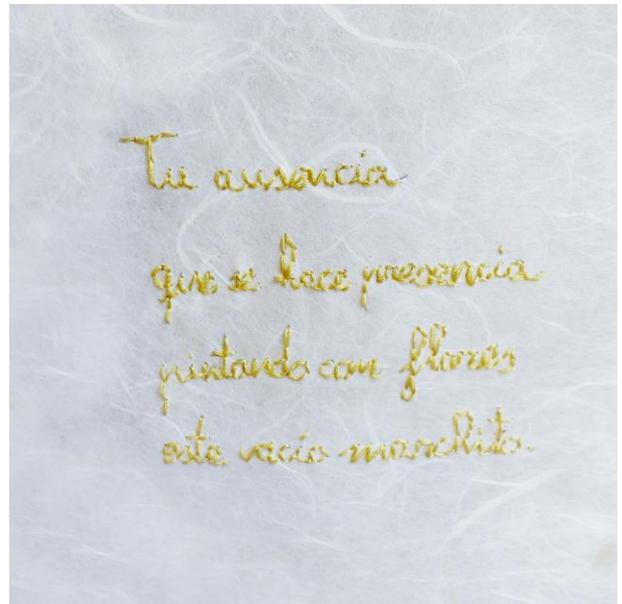
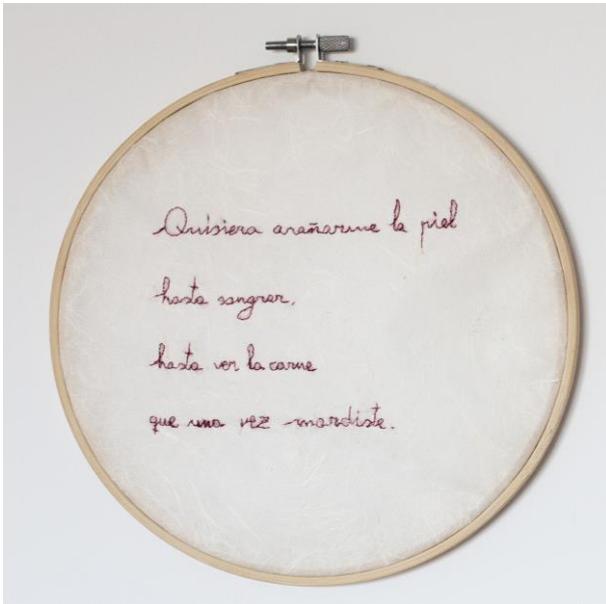
De *El lenguaje de nuestras flores II*. 2017. Hilo cosido s/ papel vegetal. 16 x 16 cm c/u.

El lenguaje de nuestras flores reflexiona sobre la memoria y el desgaste del amor desde lo íntimo y la introspección, creando un vínculo entre la palabra y la poética de elementos naturales.

Las flores secas, al igual que los recuerdos, permanecen vívidas y frágiles, mientras que el hilo interviene como un intento de salvarlas del olvido, aferrándolas al presente.



Detalle de *El lenguaje de nuestras flores II*. 2017. Flores cosidas s/ papel vegetal. 16 x 16 cm c/u.



Detalles de *El lenguaje de nuestras flores II*. 2017. Flores cosidas s/ papel vegetal. 16 x 16 cm c/u.

2.1.3. Recuerdos

En esta serie se retoma la escritura por capas empleada en *Azucenas*. En la pieza *Recuerdos*, lo eterno y lo inventado -o lo fingido y lo ignorado⁷⁵- conviven en un mismo espacio. Aquello que nunca ha existido se muestra lejano, pero presente; aquello que no desaparece, vívido y cercano.

Recuerdos se refiere no sólo a la pieza que acabamos de ver, sino a una serie en proceso a la que también pertenece *Siempre*⁷⁶. Ésta reflexiona acerca del tiempo. Las flores son el pasado, la mano representa el presente (en una acción de querer rozar la memoria, que se pretende eterna), el fondo negro es el futuro (incierto y lejano). El pasado pesa y cae sobre el espectador.



Recuerdos. 2018. Imagen digital s/ papel vegetal.
Dimensiones variables.



Siempre. 2017. Imagen obtenida mediante escáner.
Dimensiones variables.

⁷⁵ Siendo lo eterno la palabra siempre y lo inventado aquello que nunca pasó; lo fingido, la eternidad pretendida, el creerse eterno, y lo ignorado lo que nunca lo ha sido.

⁷⁶ Esta pieza fue obtenida mediante escáner. En la imagen se puede apreciar cómo cada letra fue cuidadosamente colocada para formar la palabra, tras una minuciosa selección de las flores de una hortensia con el fin de encontrar las más adecuadas a cada letra.

3. EXPOSICIÓN: LAS LETRAS QUE ME NACEN

*Las letras que me nacen*⁷⁷ recoge una selección de los resultados obtenidos en este proyecto. Por tanto, se articula alrededor del autorretrato y la escritura. Se trata de una muestra en la que, además, destaca el diálogo entre fotografía y texto, siendo reseñable la importancia de los títulos de las piezas.

La exposición se estructura en tres partes y su lectura se realiza de izquierda a derecha, tomando como punto de inicio la puerta de entrada. En la primera de ellas, encontramos la serie completa *Fragmentos de carne y dolor*. A continuación, en la segunda parte, compuesta por dos paredes, podemos ver varias obras dialogando entre sí. Así, cinco piezas de la serie *A flor de piel* aparecen junto a *Recuerdos*, dos piezas de *Azucenas* y *Por los poros*.



Por último, en la tercera parte, se sitúa *Vacío II* ocupando otras dos paredes. En la primera de ellas, encontramos tres imágenes verticales formadas, cada una, por una fotografía y una composición textual. En la pared que se encuentra a su derecha, podemos ver una composición de siete marcos cuadrados en los que se juega con la profundidad de los mismos, mostrando las imágenes por capas de papel y acetato.

⁷⁷ En el Anexo 5 se encuentran los enlaces para visionar el catálogo y el vídeo de la exposición.

4. LIBRO DE ARTISTA FLORECER



Pruebas con flores (camelias y hortensias) y resina acrílica

Como confluencia de todos los aspectos tratados en este trabajo, se ha realizado *Florecer*. En este libro de artista, podemos encontrar, de nuevo, textos e imágenes que dialogan entre sí, teniendo como nexo común las flores. De este modo, las flores forman palabras a partir de su propio pigmento, de la costura de sus pétalos, de composiciones con los mismos... Se añan aquí los resultados de la experimentación llevada a cabo para formar estas palabras que aparecen representadas mediante fotografías, huyendo de la efimeridad propia de las flores. La pieza habla de un proceso de recuperación, de sanación. Este intento de eternidad, buscado con el registro fotográfico, se debe al deseo de hacer infinito el resultado de esta sanación.

En cuanto al plano formal, se trata de un conjunto de páginas sin encuadernar, aparecen sueltas dentro de una caja. Así, aunque estén concebidas en un orden específico que responde a una evolución cromática, como explicaremos más adelante, el espectador puede jugar con ellas, cambiando su orden e, incluso, su aspecto, debido a la presencia de transparencias.

La disposición de las páginas no se desarrolla en función del texto, pues no presenta una narración lineal, si no al color. La lectura comienza con colores fríos (azules), que simbolizan introversión, mirar hacia adentro, y termina en colores cálidos (magenta), que representan extroversión, mirar hacia afuera.



Detalles de *Florecer*.



Bocetos de *Florece* y pruebas con acuarelas de rosa.



Algunas páginas de *Florecer*.

CONCLUSIONES

Para finalizar, haremos una reflexión sobre la memoria y el desarrollo de todo el trabajo. Siento que han supuesto un gran aprendizaje tanto a nivel teórico como práctico. Durante su realización hemos analizado los ejercicios elaborados previamente, lo cual me ha servido para poner en orden las ideas, los conceptos y la propia producción, logrando una mayor conciencia de mi trabajo artístico y de la presencia de la palabra dentro del mismo. He encontrado contradicciones, casualidades y causalidades que hasta ahora no había percibido. He identificado fuentes referenciales de las que no era consciente. Es cierto que algunos de los conceptos o referentes tratados parecen alejarse del núcleo del trabajo, pero este distanciamiento formal y conceptual ha servido para enriquecer tanto la producción como el desarrollo teórico, enfrentando estas contradicciones para llegar al nexo que hace que estén aquí presentes.

Aunque considero que he cumplido los objetivos marcados, me parece oportuno mencionar algunos aspectos que creo que puedo mejorar. Para empezar, me gustaría haber desarrollado más ciertos trabajos. Como comentamos en el apartado de la pieza *Vacío II*, la intención de cara a una continuación de la misma, es sacar el texto del soporte y llevarlo a la pared, pero por limitaciones de tiempo no lo he podido hacer aún. Por otra parte, pese a que las flores son un material efímero estoy interesada en continuar investigando su conservación para poder crear piezas más duraderas ya que, aunque me interesa el matiz conceptual de fotografiarlas para *alargar* su vida, algunas piezas que he realizado con flores son extremadamente efímeras y no me dan margen a crear algo más amplio con ellas. Por ejemplo, los hilos de flores se secan en pocos minutos, perdiendo su viveza cromática, lo cual no me permite realizar palabras con ellas en este estado.

Más allá de lo académico y de lo profesional, las piezas realizadas han cumplido el objetivo que, personalmente, consideraba (y considero) principal: la sanación. Deshacer el dolor. Herida a herida, lágrima a lágrima, noche a noche, para sanarse. Dilatar el tiempo. Puntada a puntada, letra a letra, flor a

flor, para olvidar. Perder la noción de este dolor para existir sólo en el arte, curar cicatrices cosiéndolas al papel. Conservar la memoria, para que no nos pertenezca, pero tampoco nos abandone. Buscar en los recuerdos para encontrarse.

Siendo la memoria inagotable, la identidad escurridiza y el dolor, por desgracia, recurrente, veo en estas páginas el germen para el desarrollo de futuros proyectos. Me gustaría seguir desarrollando lo aprendido y que estas páginas supongan el inicio de una futura línea de investigación. Para seguir estirando la memoria, para seguir mirándome hacia adentro, para seguir aprendiendo.

“Un poema nunca se termina, sólo se abandona.”

– Paul Valéry.

BIBLIOGRAFÍA

ABC. *Sophie Calle: «Mi trabajo no tiene nada que ver con la intimidad»* [consulta: 2018-06-13] Disponible en: <<http://abc.es/cultura/cultural/20150318/abci-entrevista-sophie-calle-201503161215.html>>

APOLLINAIRE, G. *Caligramas*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, 2015.

ARTIUM. *¿Qué es la poesía concreta?* [consulta: 2018-06-02]. Disponible en: <<http://catalogo.artium.org/exposiciones/de-libros-y-poemas-exposicion-bibliografica-sobre-poesia-experimental/que-es-la-poesia-concreta>>

BACHELARD, G. La concha. En: *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

BARTHES, R. *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI, 2000.

BARTHES, R. *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

BLANCHOT, M. *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992.

BLANCO SALGUEIRO, L. *et al.*, *Contemplarse para comprenderse*. Pontevedra: Deputación Provincial de Pontevedra, 2003.

DAVID CATÁ. Página oficial. [consulta: 2018-06-13] Disponible en: <<http://davidcata.com>>

DE LA CALLE, R., El espejo de la ekphrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto. La crítica de arte como *paideia*. En: DE LA CALLE, R, *La mirada inquieta: educación artística y museos*. Valencia: Universitat de València, 2005.

DE LA CALLE, R. *et al.* *El arte necesita de la palabra*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, D.L. 2008.

DELLA FONTANA, M. Y un día me desperté sola. En torno a la fotógrafa Francesca Woodman. En: *Fronterad*. 2016. [consulta: 2018-06-13] Disponible en: <<http://www.fronterad.com/?q=y-dia-me-desperte-sola-en-torno-a-fotografa-francesca-woodman>>

DÍAZ GONZÁLEZ, T.E.; FERNÁNDEZ-CARVAJAL ÁLVAREZ, M. C.; FERNÁNDEZ PRIETO, J. A. *Curso de Botánica*. Gijón: Trea, DL, 2004.

DOMINIO DE CHAUMONT-SUR-LOIRE. *Anne y Patrick Poirier "Herbarium memoriae"*. [consulta: 2018-06-18] Disponible en: <<http://www.domaine-chaumont.fr/es/node/5795/anne-y-patrick-poirier#node-texte>>

EXIT. Madrid: Olivares & Asociados, 2003, num. 10, ISSN: 1577-272-1

EXIT. Madrid: Olivares & Asociados, 2004, num. 16, ISSN: 1577-272-1

EXIT. Madrid: Olivares & Asociados, 2006, num. 23, ISSN: 1577-272-1

EXIT. Madrid: Olivares & Asociados, 2007, num. 28, ISSN: 1577-272-1

EXIT. Madrid: Olivares & Asociados, 2011, num. 42, ISSN: 1577-272-1

FUNDACIÓN MAPFRE. *Duane Michals*. [consulta: 2018-0-18] Disponible en: <https://www.fundacionmapfre.org/fundacion/es_es/exposiciones/historico/2017/fotografia-duane-michals/>

GALERÍA ASTARTÉ. *Lola Guerrero*. [consulta: 2018-06-18]. Disponible en: <<http://www.galeriaastarte.com/artista/55-Lola-Guerrera>>

GALLERIE MITTERRAND. *Anne et Patrick Poirier*. [consulta: 2018-06-18]. Disponible en: <<http://www.galeriemitterrand.com/en/artistes/presentation/3422/anne-et-patrick-poirier>>

HELLER, E. *Psicología del color: Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2004.

HERRANZ PASCUAL, Y. *Palabra y escultura. Referencias, reflexiones y quehacer artístico*. Pontevedra: Deputación provincial de Pontevedra, 2001.

JARAUTA, F. Presentación. En: MALLARMÉ, S. *Fragmentos sobre el libro*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Tecnicos de Murcia, 2002.

JIMÉNEZ, J. *Ver las palabras, leer las formas: acerca de las relaciones entre literatura y artes visuales*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 2000.

LA FÁBRICA. *La Fábrica*. [consulta: 2018-06-13] Disponible en: <<http://www.lafabrica.com/es/galeria-exposiciones/francesca-woodman-3/>>

Lenguaje de las flores: conteniendo el símbolo y lenguaje de las flores, su historia, cultivo, y modo de escribir y hablar por medio de ellas. París: Librería de Rosa y Bouret, 1869.

LOLA GUERRERA. Página oficial. [consulta: 2018-16-18] Disponible en: <<http://www.lolaguerrera.com/>>

LÓPEZ GRADOLÍ, A. *La escritura mirada: Una aproximación a la poesía experimental española*. Madrid: Calambur, 2014.

LÓPEZ PÉREZ, F. Las mujeres y el lenguaje de las flores en la Barcelona de los siglos XIX y XX. En: *Revista del CEHIM*. Argentina: 2014, ISSN: 1668-8600

MALLARMÉ, S. *Fragmentos sobre el libro*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2002.

MAYAYO, P. *Louise Bourgeois: Patricia Mayayo*. Guipúzcoa: Editorial Nerea, SA, 2002.

MILLÁN, F.; GARCÍA SÁNCHEZ, J. *La Escritura en Libertad: Antología de Poesía Experimental*. Madrid: Alianza, 1975.

MIODOWNIK, M. *Cosas (y) materiales: la magia de los objetos que nos rodean*. Madrid: Turner, 2017.

MIT, G. *El título en las artes plásticas: La imagen desvelada por el nombre*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2002.

MIT, GELES. *El tercer texto. Imagen y relato*. Valencia: Editorial de la Universitat Politècnica de València, 2008.

MONLAU, P.F. *Diccionario etimológico de la lengua castellana (ensayo): precedido de unos rudimentos de etimología*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1856.

MUSEO DE MEMORIA HISTÓRICA DE COLOMBIA. *A flor de piel*. [consulta: 2018-06-18] Disponible en: <<http://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/a-flor-de-piel/>>

MUSEO GUGGENHEIM BILBAO. *Guggenheim Bilbao*. [consulta: 2018-06-13] Disponible en: <<https://bourgeois.guggenheim-bilbao.eus/exposicion>>

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART CHICAGO. *A flor de piel*. [consulta: 2018-06-18] Disponible en: <https://www.mcachicago.org/2015/salcedo/works/a_flor_de_piel/>

MUSEO REINA SOFÍA. *Duane Michals*. [consulta: 2018-06-18] Disponible en: <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/duane-michals>>

NAVARES, P. *Otros Páramos*. Madrid: Fotosíntesis, 2009

PALOMA NAVARES. Página oficial. [consulta: 2018-06-18] Disponible en: <<http://palomanavares.com>>

PERCIA, V. Stéphane Mallarmé: poesía y traducción. Sobre la invención y la actualidad de las nociones de palabra total y nudo rítmico para la práctica de traducción. En: *VI Congreso Internacional de Letras* [actas]. Buenos Aires: Archivo digital, 2014.

PLANAS DÍAS DE CERIO, R. *Conversar la memoria: una mirada subjetiva sobre la enfermedad desde la práctica artística*. [trabajo fin de grado] Valencia: Universitat Politècnica de València, 2015.

RANIERI, MARCO. Poética de los materiales en los procesos de vinculación empática. Significados y significantes de los materiales en la indagación artística sobre la relación Cultura/Naturaleza en el contexto de la crisis ecológica sistémica global. En: *Ecozon@*. Universidad de Alcalá: Lugar de publicación: 2015. [consulta: 2018-06-17]. Disponible en: <ecozona.eu/article/view/663/709>

SARMIENTO, J.A., *La otra escritura: Poesía experimental española, 1960-1973*. Ciudad Real: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha DL, 1990.

THE MUSEUM OF MODERN ART. *Art and artists. Louise Bourgeois*. [consulta: 2018-06-13] Disponible en: <<https://www.moma.org/collection/works/139281>>

TORRES GONZÁLEZ, B. *Amor y muerte en el Romanticismo: Fondos del Museo Romántico*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO, *Facultad de ciencias bioquímicas y farmacéuticas*. [consulta: 2018-06-10]. Disponible en: <www.fbioyf.unr.edu.ar/textos/botanica/botanicasist.pdf>

VILAR, S. *De la paraula a les històries. El llenguatge escrit: una estratègia de comunicació per als artistes*. Girona: Fundació Espais d'Art Contemporani, 2004.

VVAA. *Germinal*. Valencia: Editorial de la UPV, 2006.