



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Sólo sé hablar de amor. Dos publicaciones de artista de
carácter experimental

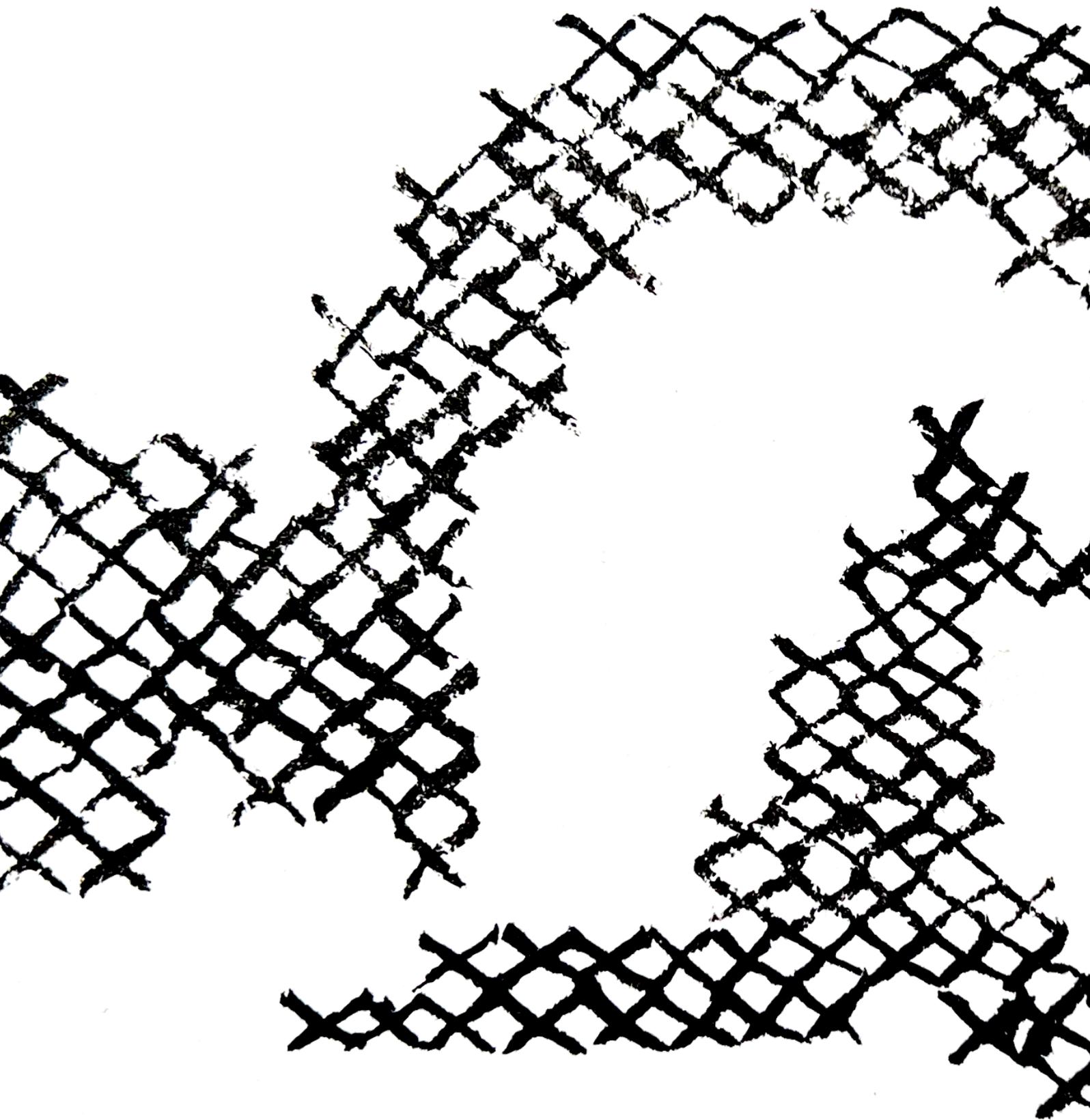
Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Antúnez Martínez, Noelia

Tutor/a: Alcaraz Mira, Antonio

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023



Trabajo de Fin de Máster

Tipología_4

Sólo sé hablar de amor.

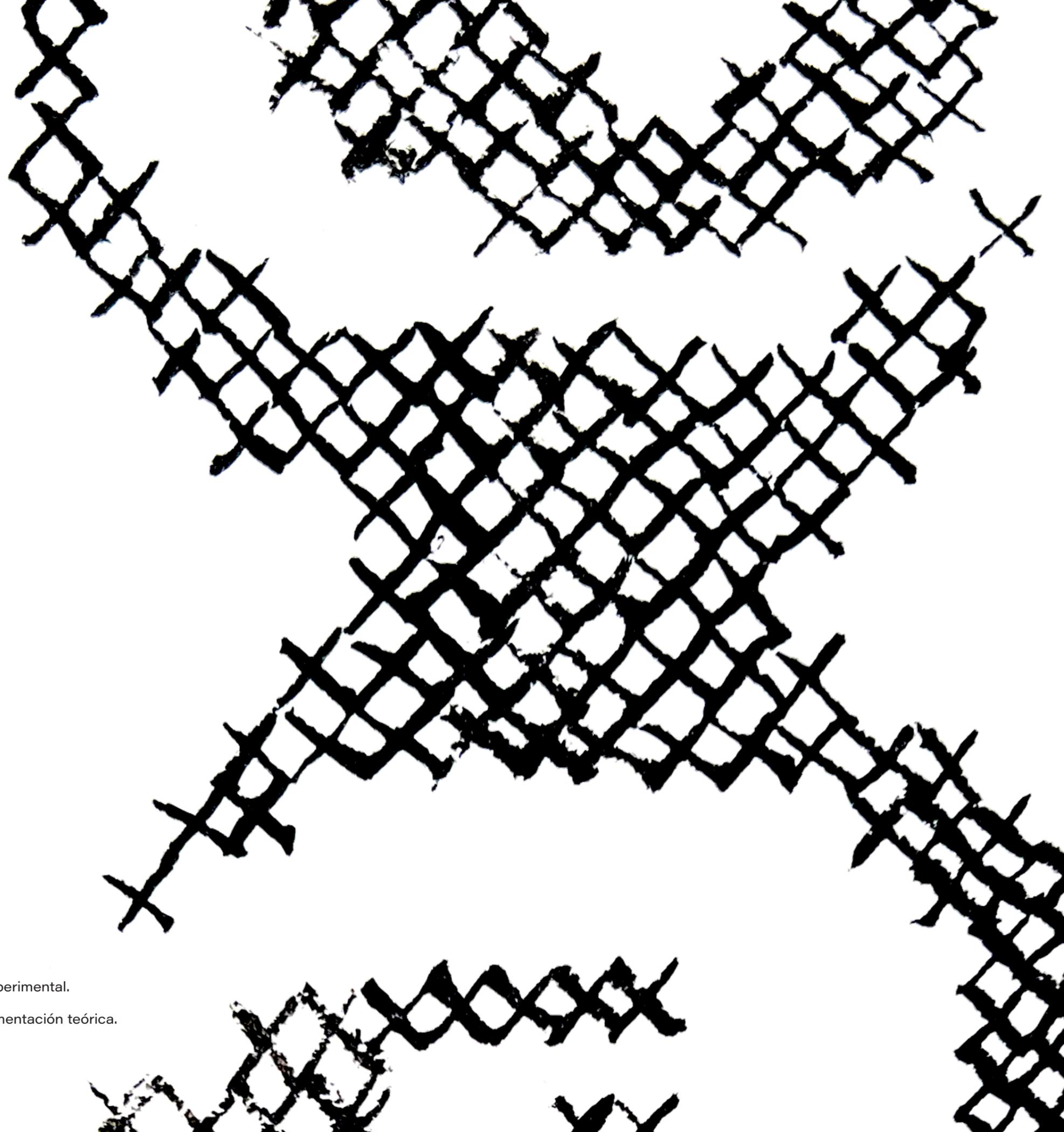
Dos publicaciones de artista de carácter experimental.

Noelia Antúnez Martínez
Tutor: Antonio Alcaraz Mira

Universitat Politècnica de València
Facultat de Belles Arts



Sólo sé hablar de amor. Dos publicaciones de artista de carácter experimental.
Noelia Antúnez Martínez.
Tipología 4_Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica.
Tutorizado por Antonio Alcaraz Mira.
València, Julio de 2023



Resumen + palabras clave

A partir del afecto y su aspecto relacional, se construye una red de asociaciones simbólicas entre el texto, la fotografía y el dispositivo textil que abordan la herencia emocional desde el archivo y la autobiografía. El resultado de esta investigación serán dos publicaciones de artista de carácter experimental.

La primera está constituida por un libro de artista compuesto por una colección de fotos impresas digitalmente y textos impresos en letterpress, en los que se reinterpreta el libro "Amor líquido" de Zygmunt Bauman.

La segunda, por una sábana de patchwork, construida con cuadrados de tela de algodón, sobre los que se han impreso fotografías de archivo familiar, y cuadrados de tela de punto de cruz en los que se ha bordado a mano una iconografía perteneciente al imaginario personal.

En ambas, se debate la naturaleza subjetiva de la creación artística y sus múltiples lecturas en función del contexto emocional del espectador. La importancia de nuestras vidas como motor creativo.

Afecto - Archivo - Fotografía - Herencia Emocional - Dispositivo Textil - Libro de Artista

Abstrac + Keywords

Based on the Theory of Affect and its relational aspect, a network of symbolic associations is constructed between text, photography and textile devices that address the emotional heritage through archiving and autobiography. The result of this research will be two experimental artist publications.

The first is an artist's book composed of a collection of digitally printed photos and letterpress printed texts, in which Zygmunt Bauman's book "Liquid Love" is reinterpreted.

The second is a patchwork sheet, constructed with squares of cotton fabric, on which family archive photographs have been printed, and squares of cross-stitch fabric on which an iconography belonging to the personal imaginary has been hand-embroidered.

In both, the subjective nature of artistic creation and its multiple readings depending on the emotional context of the viewer are discussed. The importance of our lives as a creative force.

Affect - Archive - Photography - Emotional Heritage - Textile Device - Artist's Book

Agradecimientos

a mi tutor, por descubrirme una nueva pasión

a Enrique Ferré, por ayudarme a expandirla

a mi familia, por ser siempre fuente de energías

_a Kevin, Laura, Gonzalo (y Diego), por darme la mano pase lo
que pase_

a Carlos, por ser hogar

a mis amigos de casa, por durar

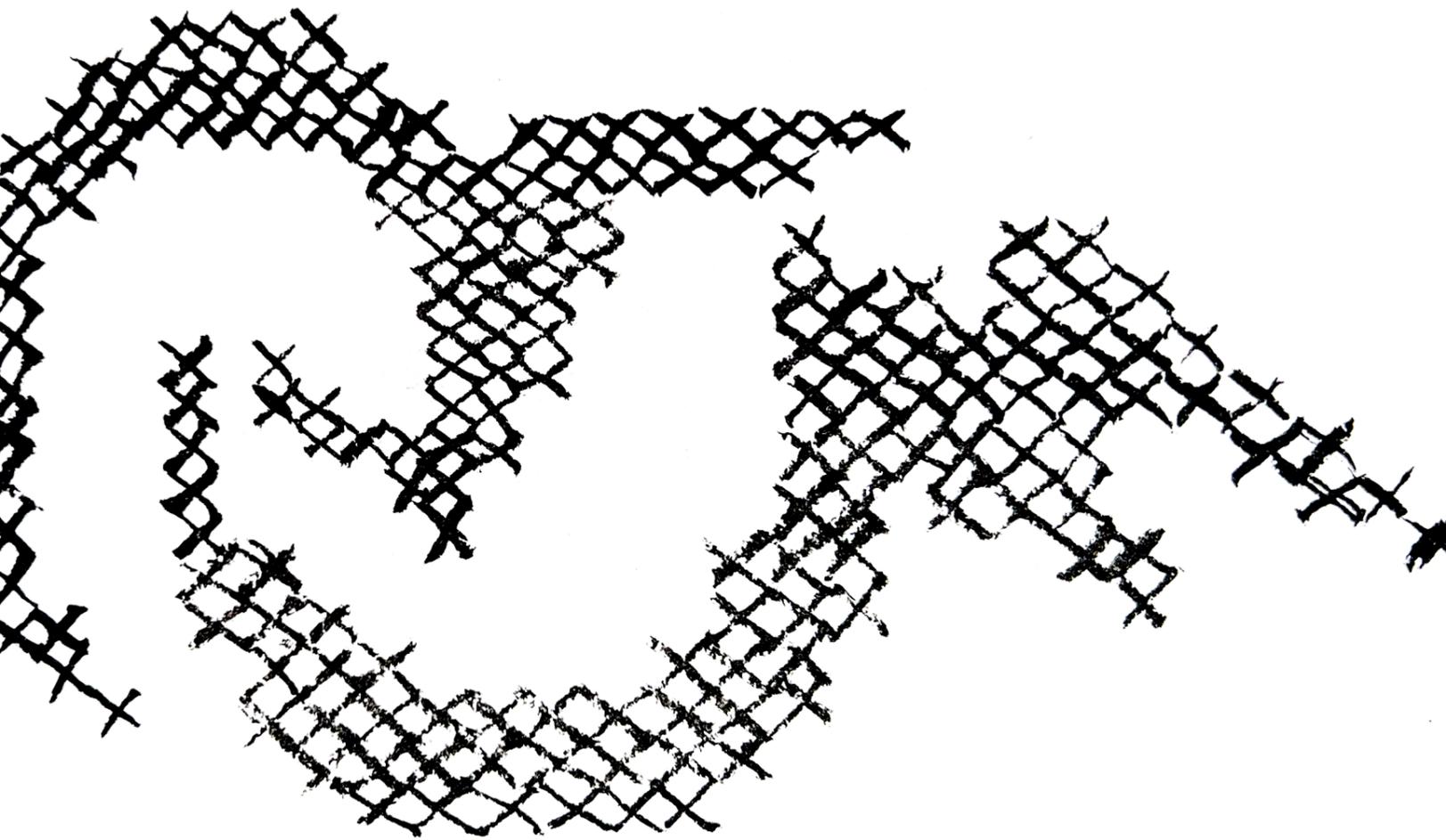
_a Xael, Carmen, Paula, María, Javi, Fran, Lucas y todas las
personas que han aparecido en mi vida para atravesarme (y
quedarse)_

_a toda la gente que plantó semillas dentro de mí y se olvidaron
de regarlas_

a todo aquel que algún día me afectó / se dejó afectar

sólo sé hablar de vosotros

1.	Introducción.	11
2.	Sobre la voluntad de narrar[se] siendo <i>objetivos</i>. Marco teórico.	16
	2.1. La autobiografía.	19
	2.2. El archivo.	22
3.	Des-aprender para aprender, todo es que[<i>hacer</i>]. Desarrollo práctico-conceptual.	28
	3.1. <i>amor_con_amor_se_paga</i>	30
	3.1.1. Falta consistencia. Zygmunt Bauman, <i>Amor líquido</i> .	36
	3.1.2. Lo que nace de las entrañas. Roland Barthes, <i>La cámara lúcida</i> . Guy Debord, <i>Théorie de la dérive</i> .	52
	3.1.3. El meta-archivo. Christian Boltanski.	62
	3.1.4. Sobre la expresividad gráfica. El libro de artista y el <i>letterpress</i> .	68
	3.2. <i>amor_de_madre</i>	76
	3.2.1. Devolverle el cuerpo a las imágenes. La <i>postfotografía</i> de Joan Fontcuberta. Nieves Mingueza.	80
	3.2.2. De tal palo, tal astilla. La herencia emocional.	84
	3.2.3. Éramos pocos y parió la abuela. El álbum de familia.	88
	3.2.4. De hilo y sangre. El dispositivo textil.	92
4.	Conclusiones	98
5.	Fuentes referenciales	102
6.	Lista de figuras	106
7.	Anexo_ODS	



1. Introducción

La Teoría del Afecto, cuyas primeras postulaciones filosóficas se vinculan a Baruch Spinoza en el siglo XVII, es el concepto central alrededor del cual orbitará todo el desarrollo de este Trabajo Final de Máster. Aunque nace en un contexto humanista muy influenciado aún por los dogmas de la religión cristiana, Spinoza considera el afecto un fenómeno natural con potencial liberador y “sugiere una nueva identidad que nos vincula a la naturaleza y nos reconcilia con nosotros mismos” (Díaz-Urmeneta, 2009, p. 140). Tanto el concepto como la teoría han evolucionado hasta nuestros días con multitud de acepciones. Nosotros trabajaremos con la que propone el *Brooklyn Institute for Social Research*:

Los afectos nos hacen y nos deshacen. En una definición clásica, afecto es “la capacidad de afectar y ser afectado”. A diferencia de la emoción, que a menudo se concibe como una propiedad de un cuerpo individual, el afecto describe sentimientos que no se producen exclusivamente en el lugar de una persona determinada. Más bien, se genera a través de condiciones materiales específicas y se percibe de forma dinámica y relacional. Influenciada por la teoría psicoanalítica, marxista, feminista, queer y cultural, la teoría del afecto pretende, de diversas maneras, comprender nuestros vínculos con las personas, las experiencias sociales, los acontecimientos históricos y las posibilidades políticas. (Brooklyn Institute for Social Research, 2022)

A esta especie de definición del término afecto, nos gustaría hacer nuestra propia aportación. En el marco concreto de esta producción, el afecto es una interrogación de emociones y recuerdos que se plantean tanto de forma individual como colectiva. De la misma manera en que Aby Warburg organiza y relaciona ideas constituyendo cartografías de la memoria, las inquietudes viscerales que resultan de estas investigaciones generan una red de concatenaciones no definitivas interpretables por cualquier persona que interactúe con ellas. Estas lecturas dependerán del conjunto de experiencias vitales que ha educado el contexto emocional de cada individuo. Es ahí, en la subjetividad intrínseca a la existencia de estas relaciones de significados, donde nace el interés que actuará como motor creativo de todo el trabajo.

El transcurso de este proyecto ha evolucionado de manera abierta y fluida, desarrollando conjuntamente práctica y teoría. Por eso, la **metodología** empleada no puede definirse fuera del propio proceso de trabajo. Hemos realizado una investigación de carácter flexible e inductiva, en la que empleamos una perspectiva holística para comprender las relaciones afectivas utilizando a la propia investigadora como instrumento medidor. La finalidad no es probar ninguna hipótesis, sino generarlas a partir de este estudio concreto. Por ello, podríamos definir esta estrategia de trabajo como **cualitativa**.

Compartiendo tanto objetivos como estrategias, sería posible establecer un paralelismo con el dispositivo del archivo definido por Ana María Guasch (2011), del cual hablaremos en las siguientes páginas. Es cierto que existe una concepción del proceso como ritual que afecta tanto al estudio como a la producción, en cuestiones pragmáticas y temporales. Existe una tendencia a implicarnos en ideas o técnicas específicas y perdernos en ellas durante mucho tiempo, al igual que la mayoría de las piezas resultantes de este procedimiento suelen llevar meses de trabajo manual. Encontramos en lo metódico y meticuloso un estado hipnótico, casi como si de un trance se tratara, desde el que construimos todas esas relaciones que conforman el imaginario personal.

Por todo ello, podríamos acotar los **objetivos generales** de este proyecto en los siguientes:

- Generar un diálogo abierto y fluido entre la producción práctica y la investigación teórica.
- Desarrollar un proyecto de carácter interdisciplinar, que permita expandir, experimentar y combinar técnicas y materiales.
- Llevar a cabo una producción inédita, enmarcada dentro de los parámetros del arte contemporáneo.
- Asentar la fundamentación teórica y práctica de futuros proyectos.

Definiendo un poco más el marco en el que nos movemos, los **objetivos específicos** serán:

- Fundamentar la producción práctica en el carácter relacional y emocional de los afectos.
- Establecer un discurso artístico basado en la importancia de lo cotidiano y la autobiografía.
- Utilizar el archivo como acercamiento metodológico.

A lo largo de este trabajo abordaremos los conceptos generales en los que se enmarca la producción final, así como los diferentes procesos y referentes que lo han delimitado. En el primer apartado nos centraremos en las nociones de autobiografía y archivo, hablando de la importancia de nuestras vidas como contexto de creación y el dispositivo relacional como espacio de posibilidades. En ambos, debatiremos la idea de objetividad, entendiendo que dentro de la creación artística siempre hay tintes de subjetividad. Adentrándonos en el grueso del trabajo, abordaremos las dos piezas principales que forman la producción artística. En el primer caso, *amor_con_amor_se_paga*, consistirá en un libro de artista que parte de la resignificación del concepto de archivo, utilizando el trabajo de Tom Sachs como referente. Aquí desarrollaremos diversos textos pertenecientes a autores como Zygmunt Bauman (cuya reinterpretación formará parte de la obra), Roland Barthes, o Guy Debord; a la vez que explicamos la relación del trabajo con artistas contemporáneos y el propio proceso de conceptualización y materialización. Haremos hincapié en la tipografía como medio expresivo. En el segundo caso, *amor_de_madre*, exploraremos la herencia emocional a través del archivo fotográfico, resultando en un libro-objeto que encaja dentro del dispositivo textil. El contenido se organizará similarmente, utilizando artículos y libros para crear un contexto conceptual, artistas que han actuado como referentes y el proceso del propio trabajo.

El motivo por el que se ha organizado el trabajo rompiendo con las estructuras institucionalmente habituales, mezclando procesos, referentes y resultados, ha sido seguir una coherencia entre la memoria presentada y la metodología. Tiene más sentido para nosotros no organizarlo de manera lineal si no ha sido un desarrollo lineal.

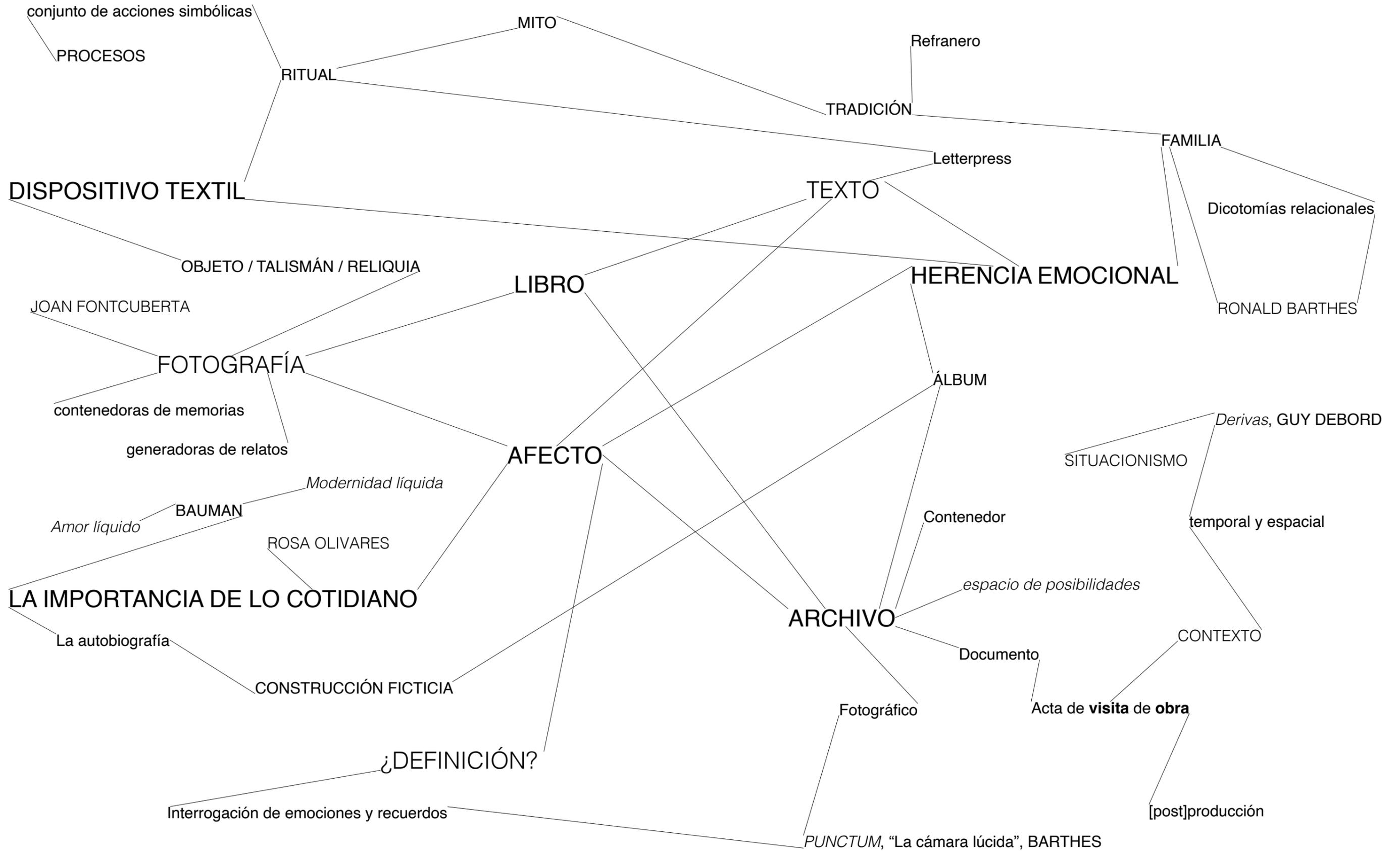


Figura 1. Mapa conceptual 1. Introducción. Noelia Antúnez Martínez, 2023.

2. Sobre la voluntad de narrar[se] siendo *objetivos*. Marco teórico.

En este capítulo nos centraremos en abordar la creación artística desde la autobiografía y el archivo. Haremos hincapié en la importancia del contexto personal como fuente de imaginarios y símbolos, en el narrar como voluntad de contarse y confrontarse a una misma, en la búsqueda de identidad a través de las imágenes, en el tiempo como espacio transitable (pasado-presente), en el potencial para reinterpretar y reescribir futuros desde lo narrado, en el archivo como espacio de posibilidades para la producción artística, en la relación entre archivo y fotografía alejada del dispositivo documental y en la subjetividad inherente a cualquier proceso de creación, aún cuando el material de trabajo se constituye en hechos, datos e imágenes sustancialmente objetivas.

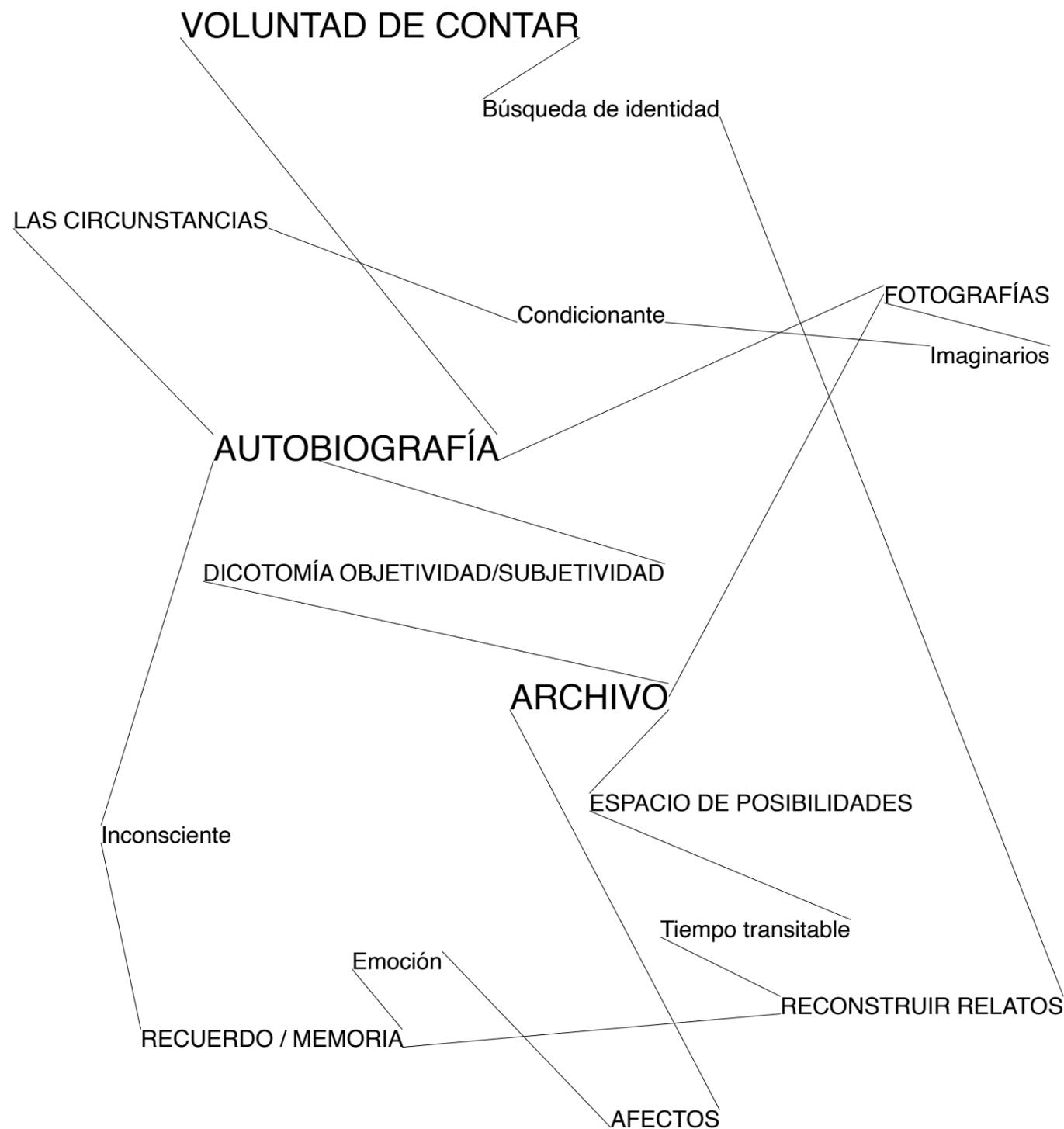


Figura 2. Mapa conceptual 2. Marco teórico. Noelia Antúnez Martínez, 2023.

2.1. La autobiografía

“Pienso que nadie puede escapar a su circunstancia”, afirmó Esther Ferrer (2006, p. 278) en una muestra colectiva que abordaba el mismo tema que da título a este apartado, y no podemos estar más de acuerdo con ella. “La importancia de nuestras vidas, nuestras historias, nuestros dolores y alegrías, nuestros viajes, nuestra familia, nuestras relaciones sentimentales; la felicidad y el dolor, el amor y el desamor, lo trascendental y lo cotidiano”, reivindicaba Rosa Olivares (2013) en un ejemplar de la *Revista Exit*.

Todo lo que nos rodea nos educa, condiciona nuestro pensamiento, nuestros procesos cognitivos y nuestro desarrollo emocional. Como creadores, nuestros procedimientos, nuestros imaginarios y nuestros discursos van a estar enmarcados en unas experiencias y vivencias concretas, que de manera consciente o inconsciente siempre acaban saliendo a la luz adoptando diversas formas. “Todo lo que hacemos está enmarcado en el sello de la experiencia personal; [...] puesto que no podemos dejar de proyectarnos en todo lo que hacemos, por mucho que queramos dejar de lado nuestra subjetividad”, vuelve a comentar Esther Ferrer (2006, p. 279) unas líneas más adelante. Y es que del mismo modo en que las sillas de Ferrer son un reflejo inconsciente de un recuerdo de infancia, o los espejos de Louise Bourgeois se convierten en símbolo de su niñez (sin haber formado parte de ella) y de la necesidad de confrontarse a sí misma; el dispositivo textil se convierte para esta creadora en un lazo inquebrantable con su historia, pero de eso hablaremos más en profundidad en *De hilo y sangre. El dispositivo textil*.

Como afirma Paul de Man (1991), el género autobiográfico puede estar demasiado limitado por sus definiciones. Y tampoco nos es válido el concepto de *autobiografía* basándonos en su diferenciación de la ficción. ¿Qué determina que lo contado en primera persona por un sujeto no es una ficción en sí misma? Los trabajos que presentamos suelen partir de imágenes, fotografías de archivos personales que, o bien han sido tomadas fortuitamente, o han sido recuperadas y escaneadas de la colección familiar.

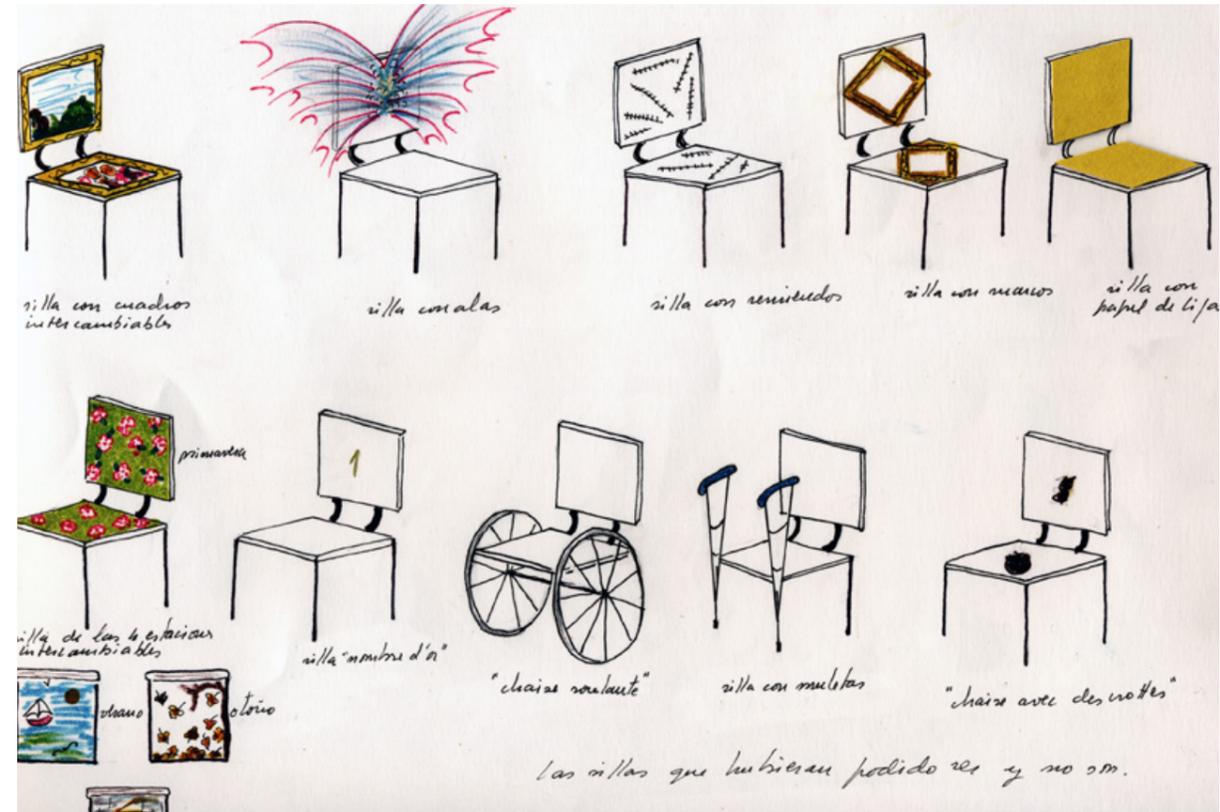


Figura 3. Sillas potenciales, Esther Ferrer, (s.f.).



Figura 4. Celda XVI. Louise Bourgeois, 2003.

Esas fotografías, que en el imaginario colectivo tienen un carácter documental (por ende, objetivo), son el registro de un momento que realmente ocurrió, lo representado existió en ese instante específico con todos los elementos que componen esas imágenes. Pero los recuerdos que tenemos asociados a esas formas son pura ficción y están contados desde la máxima subjetividad, pues se basan en sensaciones y emociones nacidas del puro instinto. "Aquí podríamos plantearnos la cuestión de si el *inconsciente es autobiográfico*. ¿Es que lo es?" (Ferrer, 2006, p. 278). Para nosotros, sí lo es. Así que aquí va un aviso para ti, lector/a: ninguna de las articulaciones simbólicas construidas en este trabajo tiene aspiraciones de objetividad.

Entonces, ¿qué nos impulsa a etiquetar como autobiográfico este trabajo? La respuesta a esta pregunta vuelve a coincidir con la dada por Esther Ferrer (2006) en la misma entrevista mencionada anteriormente:

"Lo que yo considero un hecho autobiográfico, una autobiografía, implica sobre todo "la voluntad de", de contar tu vida para o por los otros, o narrarse a uno mismo, para y por sí mismo, con frecuencia es también una búsqueda de identidad". (p. 279).

Esa búsqueda de identidad, de entender la persona que somos, desde dónde parte esa concepción de nosotros mismos y cuáles han sido los condicionantes de todas las transformaciones que caben dentro de estos parámetros, es lo que da forma a la motivación de narrar(nos). Utilizando las fotografías como fragmentos de realidad, intentamos descifrar un pasado emocional figuradamente enterrado que sigue influyendo y subordinando el presente.

Ni durante el proceso de concepción y materialización de las piezas, ni con los propios resultados, se ha querido dictar sentencia, declarar víctimas o verdugos, saciar una sed de venganza o ejecutar un ajuste de cuentas. En todo caso, la única intención de este sumatorio de ideas es intentar situarnos en el tiempo y el espacio, revivir el pasado y recuperar un tiempo perdido, por nostálgico que suene.

2.2. El archivo

“El archivo es un territorio de certidumbres indisputables siempre en disputa”. Henar Rivière (2022), *Archivos de arte y artes de archivo. Una introducción*.

Archivo. m. Conjunto ordenado de documentos que una persona, una sociedad, una institución, etc., producen en el ejercicio de sus funciones o actividades. (Real Academia Española, s.f., definición 1)¹.

Partiendo de esta definición de *archivo*, entendemos que dentro de esta concepción entra casi cualquier conglomerado de asociaciones, y que el resultado dependerá de los criterios establecidos por la entidad que realiza las catalogaciones pertinentes. Para enmarcar teóricamente este proyecto hace falta completar esta acepción y aclarar cuáles han sido nuestras pautas a la hora de establecer las relaciones que vinculan imágenes y conceptos.

Los criterios que establecemos para generar estos archivos personales se basan siempre en dos aspectos. El primero es que siempre se trata de un archivo fotográfico, bien sean instantáneas capturadas por nosotros mismos, cazadas en un momento emocional concreto; o bien estén recuperadas de álbumes, cajas y cajones, encontradas bajo el techo del núcleo familiar. El segundo, que siempre son imágenes que nos afectan, despiertan en nosotros interrogantes emocionales, generan conflictos con nuestro pasado o simplemente hacen que sintamos un enorme peso en el pecho al contemplarlas (es decir, actúan como *punctum*², concepto en el que ahondaremos en *amor_con_amor_se_paga*).

¹ Real Academia Española. (s.f.). Archivo. En Diccionario de la lengua española. <https://dle.rae.es/archivo>

² Concepto acuñado por Roland Barthes en *La cámara lúcida*. Nota sobre la fotografía, 1980.

La forma en que construimos las asociaciones entre las imágenes y lo narrado tiene mucho que ver con el proyecto de Aby Warburg, el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929). Warburg generó un archivo iconográfico, basado en fotografías, para reescribir la historia del arte en base a un discurso no lineal. Aunque nuestra intención no es tan ambiciosa, sí que coincidimos en el propósito de utilizar el archivo para reinterpretar el pasado y transitar el presente para construir un nuevo futuro. Entender el tiempo como un espacio, al que se accede a través de esas aglomeraciones construidas con recuerdos. Con esta misma idea define el archivo Henar Rivière en 2022: “Espacio de posibilidades, por lo tanto, el archivo tiene el codiciado potencial simbólico de rescatar lo olvidado y lo silenciado, de revisar lo narrado y reinterpretar lo sabido para construir nuevos futuros e imaginarios” (p. 17).

Al igual que los paneles abarrotados de fotografías de Warburg arman vínculos utilizando el concepto de historia como recuerdo y el de imágenes como *phatosformel*³, nosotros generamos discursos que apelan a las relaciones sentimentales a través de colecciones de símbolos. Articulamos y reordenamos relatos para explorar las diferentes formas de percibir la realidad, a nivel individual y colectivo, pues nos interesa mucho cómo varían los procesos cognitivos en función de cada persona y sus circunstancias. “Lo sabemos; no hay un sentido unívoco en las cosas del pasado y el archivo guarda dentro de sí esa lección, [...] ningún documento tiene sentido en sí mismo” (y el que se le asigna, está supeditado al) “propio sistema de valores y normas” (de aquel que lo descifra). (Farge, 1991).

Centrándonos ahora en el archivo fotográfico como dispositivo⁴, reincidimos en la dicotomía objetividad/subjetividad. Volvamos a la definición de archivo que proporciona la RAE, “conjunto ordenado de documentos”. Esos documentos pueden ser formularios, fichas técnicas, albaranes, y un sin fin de escritos que recopilan información en función de la categorización empleada. En el caso de los archivos fotográficos, entendidos institucionalmente, esas imágenes actúan de la misma forma: son datos. Bajo esta definición, cualquier componente del archivo será objetivo y cumplirá con una funcionalidad práctica. Pero no es el marco en el que nos movemos desde la creación gráfica, aunque puedan coincidir en ciertos momentos, pues “el objetivo es

³ Como lo define Ana María Guasch (2011) en *ARTE Y ARCHIVO, 1920-2010*. Genealogías, tipologías y discontinuidades, (pp. 24-25), “en tanto que formas -formulae- portadoras de sentimientos -pathos-, que funcionan como representaciones visuales y como maneras de pensar, sentir y concebir la realidad”.

⁴ Término acuñado por Michel Foucault, explicado por Gilles Deleuze (1990) en *¿Qué es un dispositivo?*, en *Varios Autores, Michel Foucault filósofo*. Gedisa.



Figura 5. *Atlas Mnemosyne*. Aby Warburg, 1924-1929.

el mismo: proporcionar un corpus de imágenes que representen un objeto, un carácter, un género o una circunstancia específica" (Guasch, 2011, p. 27). La principal diferencia radica en que cuando hablamos de un archivo fotográfico institucional nos estamos refiriendo a una serie de imágenes que apoyan un pensamiento historiográfico, un orden cronológico, un discurso lineal; mientras que si lo utilizamos como mecanismo expresivo, ese total construido con imágenes puede representar cualquier realidad, incluso modificando los relatos hegemónicos. Por lo tanto, "la relación entre fotografía y archivo no se plantea únicamente en el desarrollo de la capacidad documental de la fotografía, sino en su capacidad de fragmentar y ordenar cíclicamente la realidad" (Guasch, 2011, p. 27). Y si esa capacidad depende de quien la ejerza, es fundamentalmente subjetiva.

Se trata aquí de archivos de artistas o de archivos como prácticas artísticas, que operan en la tensión entre *archivofilia* y *archivofobia* [...] archivos, que no son tanto lugares a donde ir a buscar el pasado, como hicieron los eruditos en el pasado, sino desde donde dar vida y forma al presente. (Rivière, 2022, p. 25).

Aunque no es un criterio como tal a la hora de definir nuestros archivos, la corriente apropiacionista descrita en el libro *Postproducción* (Nicolas Bourriaud, 2014) ha influenciado mucho en todo el *modus operandi*. Bourriaud sugiere que trabajar a partir de elementos previamente existentes es una

característica habitual en las producciones artísticas actuales. Establece un paralelismo entre la figura del artista y la del disc-jockey, ambos trabajan a partir de partes ya registradas, mezclándolas, editándolas, retocándolas, superponiéndolas y, así, resignificándolas. Generan relaciones nuevas entre ellas. Estas relaciones son personales y dependientes de cada individuo – reiterándonos un poco –, que creará sus propios mapas de significados para moverse a través de las realidades planteadas por los artistas. "El artista radicante inventa recorridos entre los signos: como *semionauta*, pone las formas en movimiento, inventa a través de ellas y con ellas trayectos por los que se elabora como sujeto al mismo tiempo que constituye su corpus de obras. Recorta fragmentos de significación, recoge muestras: constituye herbarios de formas" (Bourriaud, 2014, p. 14).

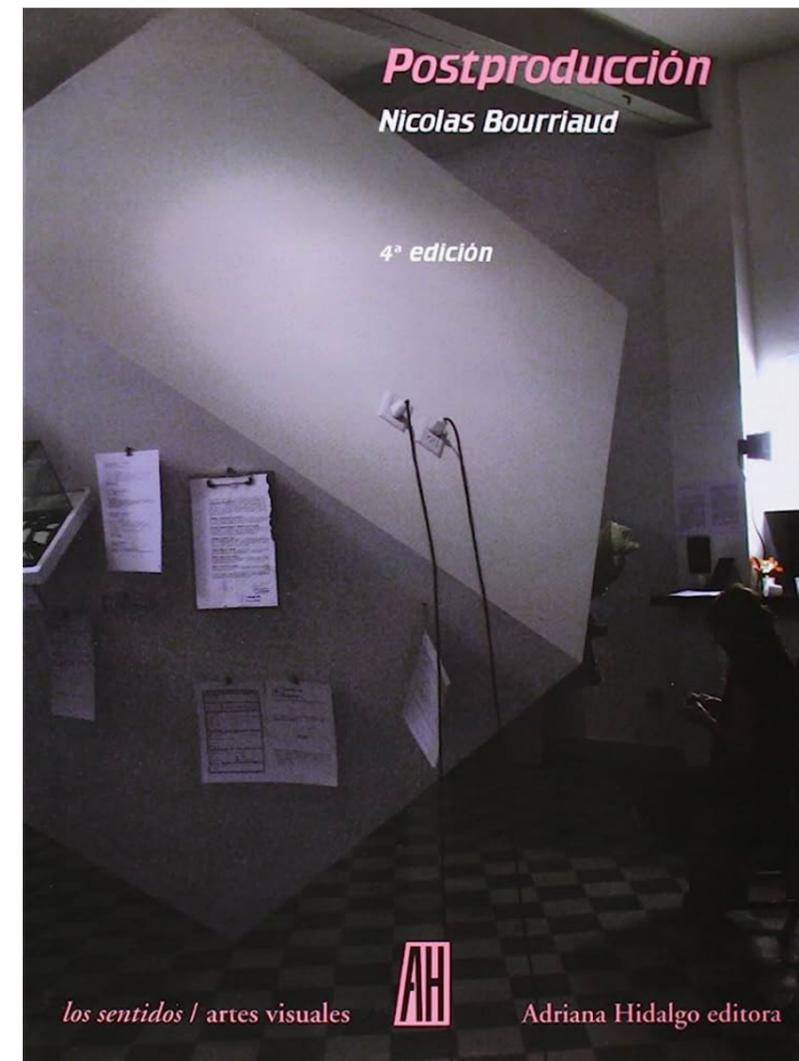
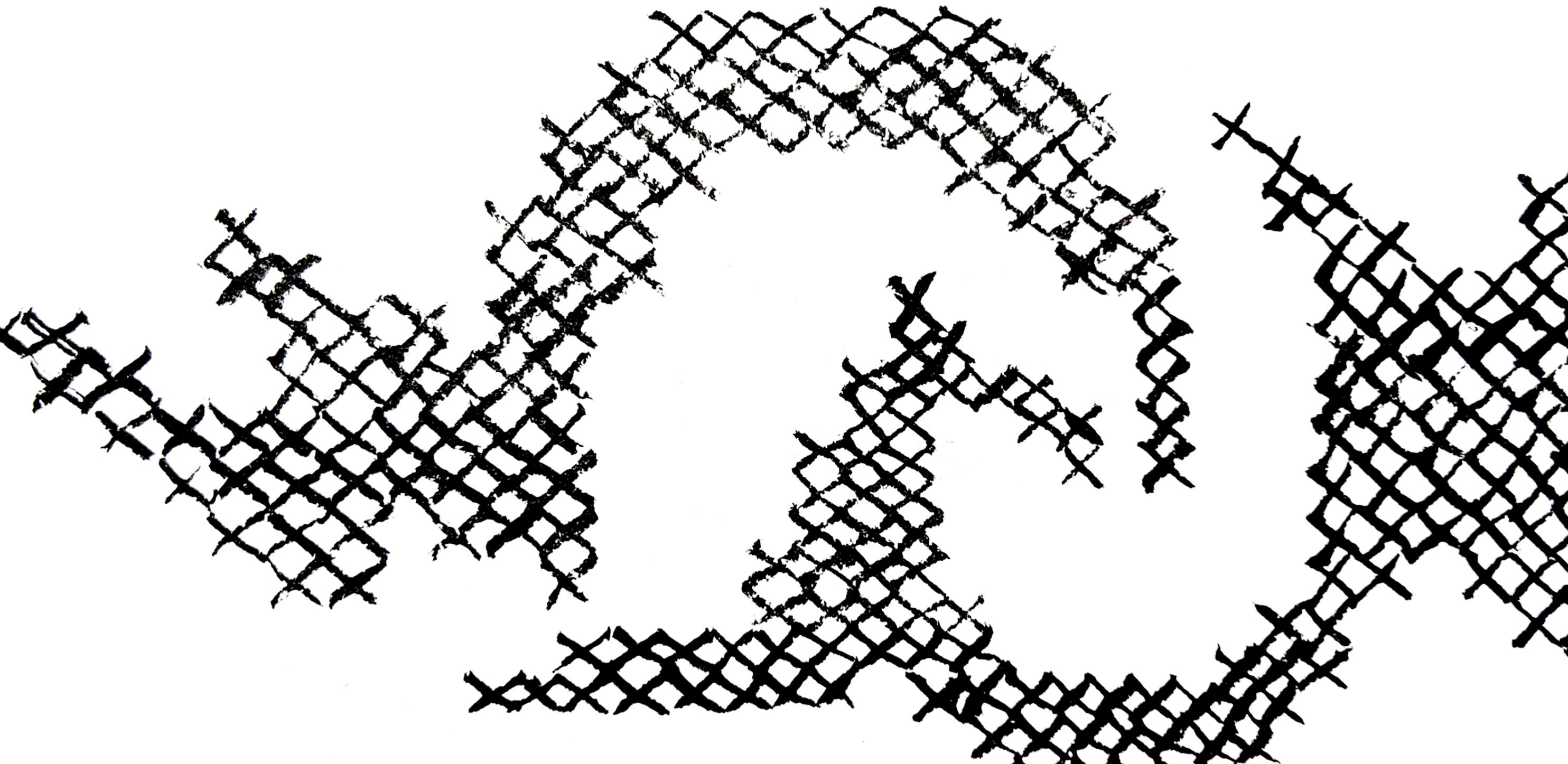


Figura 6. Portada del libro *Postproducción* de Nicolas Bourriaud, 2014.



3. Des- aprender para aprender, todo es que[hacer]. Desarrollo práctico- conceptual.

En este capítulo nos adentraremos en el meollo del trabajo. Explicaremos la producción artística en su totalidad, incluyendo procesos, descripciones conceptuales y la influencia de los diversos referentes que han intervenido transversalmente en las dos piezas principales que forman el corpus práctico.

En la primera sección, decodificaremos el libro de artista con el que nació toda esta faena: *amor_con_amor_se_paga*. Partiremos del referente principal, Tom Sachs, cuyos libros *Mars Rock Report* y *Moon Rock Report* iniciaron esta odisea con final feliz. El libro *Amor líquido*, de Zygmunt Bauman, sentará los cimientos conceptuales (y textuales) que actuarán de epicentro. Alrededor de él orbitarán Roland Barthes, con su teoría sobre el *punctum*, y Guy Debord, con su teoría de la *deriva*, que trazarán el hilo conductor que une la colección de 13 fotografías con los 13 documentos de texto conformadores del libro. Si a toda esta información le sumamos la influencia de los trabajos sobre el archivo de Christian Boltanski, la expresividad gráfica del letterpress con la que están impresas las hojas de texto y la estética basada en la cartelería punk inglesa de los años 70 que caracteriza a las fotografías, completamos el mapa mental que configura este libro.

Por otra parte, pero manteniendo una estrecha relación temática con el primer trabajo, desembrollaremos *amor_de_madre*, un libro-objeto. En este caso el origen lo marca el descubrimiento accidental de un archivo fotográfico familiar. Con el impulso de abordar la herencia emocional a través de la resemantización del álbum familiar, decidimos utilizar el dispositivo textil para descontextualizarlas de su cuerpo material habitual y facilitar esa nueva "biografía". Para ello nos apoyamos en los escritos sobre fotografía de Joan Fontcuberta, en el libro homónimo a esta idea *Álbum de familia. [Re] presentación, [re] creación e [in]materialidad de las fotografías familiares* editado por Pedro Vicente y en los trabajos de artistas como Tracey Emin, Louise Bourgeois, Concha Martínez Barreto, Enrique Marty y Nieves Mínguez. El resultado es una sábana que mezcla fotos impresas y piezas bordadas a mano.

3.1. *amor_con_* *amor_se_paga*

Como ya te habrás dado cuenta con lo poco que llevas leído, el título de este trabajo no es aleatorio. Justo el verano antes de empezar el máster leímos el libro de Zygmunt Bauman, *Amor líquido*. El pesimismo que cubría los textos del ensayista polaco-británico fue tan perturbador que empezamos a cuestionarnos todas las relaciones, de cualquier índole, que habían recorrido y aún atravesaban nuestras vidas. Quizá de tanto regar esta planta carnívora, se comió cualquier resquicio de inocencia emocional, creando así esta obsesión por las dicotomías en las relaciones interpersonales. ¿Qué es el amor? ¿Qué es el desapego? ¿Cuántas cosas pueden caber entre ambos?

Fue así como decidimos rescatar frases y párrafos del texto para reinterpretarlos, utilizando la tipografía para transmitir el ritmo, la sonoridad y la sensorialidad con la que esas palabras resonaban en nuestra cabeza. Un poco como si nos hubiéramos convertido a nosotros mismos en ese afecto que comentábamos al principio, un ente intermedio que le da cuerpo material a esas emociones para que puedan llegar a otros destinos, para allí volver a transformarse en impactos pasionales. Pero además teníamos una cosa clara, necesitábamos que fuera un libro mutable en función de las manos que lo leyeran, dejando abierta la posibilidad a que cada individuo cree sus propias asociaciones –su propio *Atlas Mnemosyne*– con tan solo alterar el orden de las páginas. De esa necesidad nace la decisión de crear un libro no encuadernado, con 26 hojas sueltas, todas ellas unidas por el mismo hilo conductor (y una caja-contenedor) pero sin estructura ni orden cerrado, modelando un relato no lineal.

La disposición en la que cada persona coloque esas figuras simbólicas dependerá de sus experiencias concretas, esa subjetividad intrínseca a la importancia de nuestras vidas de la que hablamos en el apartado *La autobiografía*. De esta forma, se compone una narración colectiva sobre nuestras biografías emocionales en la que el espectador no es un simple observador, sino un activador de significados y semantizaciones.

El principal referente de este trabajo es el Space Program del artista estadounidense Tom Sachs (Gagosian Gallery, 2007)⁵. Este proyecto (o superproducción) recrea todos los elementos de un programa espacial de la NASA, incluyendo trajes, escenarios, informes, etc., utilizando elementos simples como silicona caliente y materiales encontrados o fácilmente disponibles en catálogos de bricolaje, como lo describe la Gagosian Gallery, responsable de la muestra. Hay dos piezas en concreto que han actuado

⁵ Para ampliar información sobre el Space Program: <https://www.tomsachs.com/exhibitions/a-space-program>

como catalizador para el libro: el *Mars Rock Report* (2014) y el *Moon Rock Report* (2012).

En ambas, Sachs recrea los informes publicados por la agencia del gobierno estadounidense, sustituyendo los utensilios, los materiales de estudio y los datos por el compendio de información "inventada" que forma parte de su exposición. Estos dos librillos de 100 páginas (aproximadamente), cosidos con máquina de coser, no dejan de ser una reinterpretación de un documento oficial. Ese atrevimiento es lo que influyó formal y conceptualmente en el resultado de *amor_con_amor_se_paga*. Por un lado tenemos la cajacotenedor, realizada con cartón, cinta de raso, pegatinas y pegamento caliente siguiendo la misma ética del bricolaje meticuloso de Sachs. Por otro, los 13 documentos de texto que contiene.

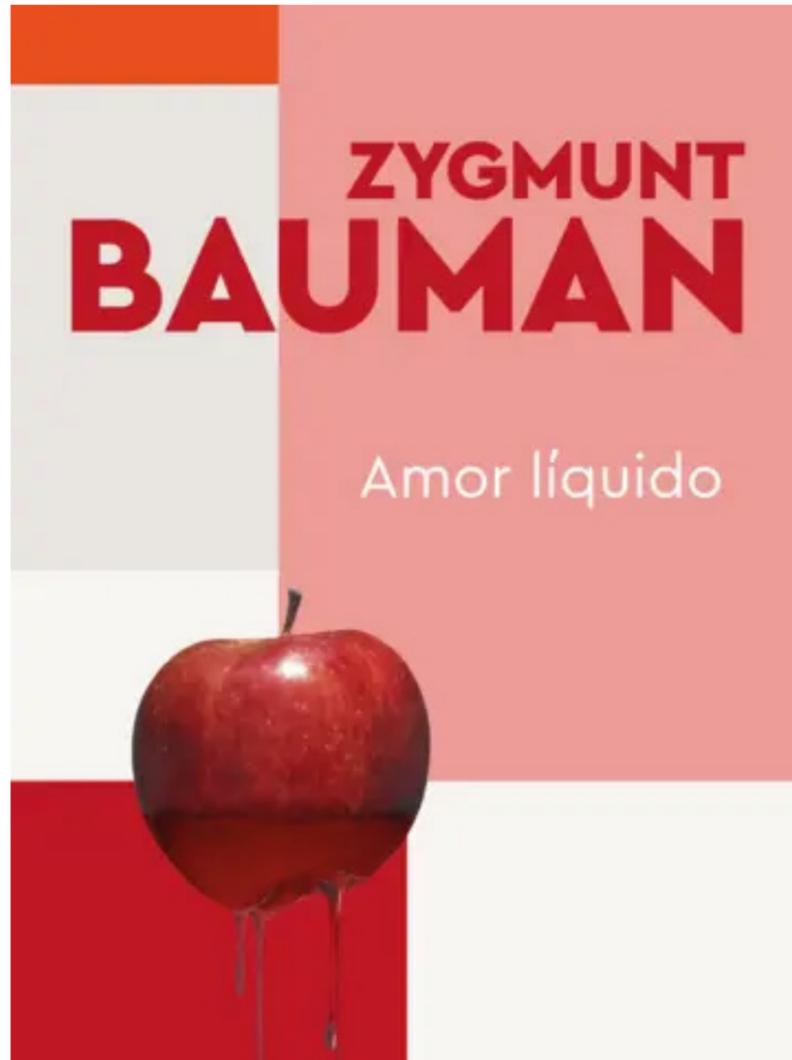


Figura 7. Portada del libro *Amor líquido* de Zygmunt Bauman, 2018.



Figura 8. *Space Program* en Gagosian Gallery. Tom Sachs, 2007.



Figura 9. *Mars Rock Report*. Tom Sachs, 2014.



Figura 10. *Moon Rock Report*. Tom Sachs, 2012.

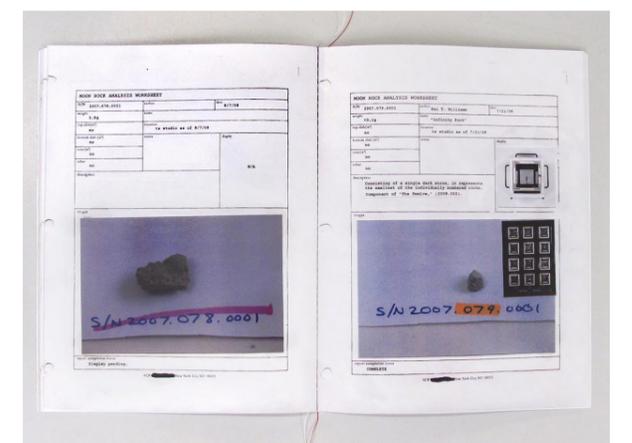


Figura 11. *Moon Rock Report*. Tom Sachs, 2012.

La maquetación de estas páginas corresponde a un *Acta de Visita de Obra* (o *Acta de Obra*, *Acta de Seguimiento de Obra...*), un informe utilizado por los coordinadores de seguridad en la industria de la construcción cuyo objetivo es documentar las inspecciones en las que se comprueba el control de cumplimiento de previsiones estipuladas en los Planes de Seguridad y Salud por parte de los contratistas. En estos escritos se recopilan datos como el número de acta, la fecha en la que se realiza la inspección, el título de la obra, los nombres completos de las personas asistentes, así como los nombres implicados en la propiedad y la manipulación de ese terreno, y el asunto o estado de la edificación. A cada uno de estas partes se le anexan imágenes que complementen la información descrita en el *asunto*.

Con todo el descaro posible ante la industria de la construcción, nos hemos apropiado de estos escritos para resignificarlos, enmarcándolos en la producción artística contemporánea. Pedimos mil disculpas, señores/as contratistas.

Lo único que se mantiene intacto es el formato de acta, pero dándole un aspecto inspirado en los informes policiales del siglo XX tal y como los retratan en las películas, aquellos que se escribían a máquina en salas cerradas que apestaban a puro. Y el hecho de que cada documento lleva asociada una fotografía que corresponde a la pared de algún edificio. El resto de la información muta al pasar por nuestras manos. *Visita* ahora ya no corresponde a la acción de visitar, sino al contexto temporal y espacial de cada foto (expresado a través de la fecha y las coordenadas en las que fueron tomadas). Y con *Obra* ya no nos referimos a un inmueble en construcción, sino a la creación de una producción gráfica que se comporta como mediadora en este intercambio afectivo.

De las fotografías hablaremos más a fondo en seguida, pero de momento sólo adelantamos que, como explicamos cuando hablamos del archivo, ya no son simples huellas documentales que nos explican el estado físico de algo, sino una colección de graffitis en los que alguien ha dejado su impronta emocional, convirtiendo esa pared en un afecto potencial.

Podemos afirmar entonces que, si el conjunto está formado por "documentos" y fotografías asociadas a éstos, estamos ante un archivo -y además concordando con la definición de la Real Academia Española-. Pero como ya explicamos más arriba, no es un archivo precisamente institucional.



Figura 12. Mapa conceptual 3. *amor_con_amor_se_paga*. Noelia Antúnez Martínez, 2023.

3.1.1. Falta consistencia. Zygmund Bauman, *Amor líquido.*

Recordando lo expuesto al principio de este apartado, los ensayos de Bauman han sido parte fundamental de este trabajo. Los textos reinterpretados y estampados en las 13 hojas del libro corresponden al prefacio y al primer ensayo del libro, *Enamorarse y desenamorarse*.

Este tratado sobre el amor es la secuela de su primer libro titulado *Modernidad líquida* (2003), donde ya acuña el concepto de *liquidez* estableciendo un paralelismo entre las transacciones económicas y las relaciones interpersonales, siguiendo su tendencia crítica en la que aborda el consumismo, la sociedad de la posmodernidad, la globalización, la nueva pobreza, etc. Con lo *líquido* hace alusión a lo mutable de la sociedad contemporánea, su adaptabilidad, estableciendo una metáfora con sus cambios incesantes e irreversibles. Pero también se refiere a una manifestación incontextualizable, que no se puede situar ni en tiempo ni en espacio, que se diluye y cambia de forma incesantemente. Con estas connotaciones utiliza el calificativo, que describe la experiencia de pertenecer a nuestra sociedad. No podemos evitar que se nos aparezca mentalmente esta frase después de leerlo: si el mundo se ha vuelto líquido, *falta consistencia*.

En *Amor líquido* no iba a ser diferente. Bauman utiliza de la misma forma este adjetivo para contarnos su visión sobre las relaciones interpersonales. Su planteamiento contiene vínculos amorosos, familiares, amistosos y ámbitos como la sexualidad o la solidaridad; todos ellos subyugados a una lógica social fragmentaria que las ha diluido. El resultado de esta coyuntura es la exposición circunstancial de cada individuo a un sentimiento de soledad, desconcierto y ansiedad. "Personas desesperadas porque han sido abandonadas y tienen que arreglárselas como puedan y porque sienten que son fácilmente prescindibles; anhelan la seguridad de la unión humana" (Bauman, 2018, p. 8)⁶.

En todo momento, el núcleo de este problema sobre la desesperanza es la individualidad generalizada –la soledad generalizada–. Puede que la tendencia individualista haya traído consigo cosas positivas, como la autonomía sobre nuestras vidas. Pero lo que expone Bauman en estos 4 ensayos es que, si no remediamos nuestro modo de crear vínculos y lo trasladamos a una mirada colectiva, solidaria y diversa, nunca volverán a ser sólidos (*consistentes*). Es más, el amor seguirá transmutándose en temor a todo lo ajeno. Esta es su forma de lanzarnos un –casi inapreciable– mensaje alentador.

⁶ Esta cita corresponde con uno de los textos reinterpretados dentro del libro.

"Para hacer una deriva, ir andando sin meta ni horario. Elegir el camino sin basaros en lo que sabéis, pero en base a lo que ven a su alrededor. Tenéis que ^{estar} ser enajenados y mirar todo como si fuera la primera vez. Una forma de facilitarla es andar con paso medido y mirar hacia arriba ligeramente inclinado, así como llevando la arquitectura al centro del campo visual. y dejar la superficie de la carretera al margen inferior de la vista. Tenéis que percibir el espacio como un todo y dejaros atraer por lo particular."

"THÉORIE DE LA DÉRIVE",
"Les lettres nues", n.9. 1956

AMOROSO
IMPOTENTE

Figura 13. Apuntes del cuaderno. *amor_con_amor_se_paga*. Noelia Antúnez Martínez, 2022.

AMOR LIQUIDO

ZYGHUNT BAHMAN

Notas del capítulo 1: ENAMORARSE Y DESENAMORARSE. + Prefacio.

Pág. 7: "ninguna de las conexiones con las que habrán de llevar al vacío dejado por los otros ausentes o descriptos tiene garantía alguna de perdurar".

Pág. 8: "personas decepcionadas porque han sido abandonadas y tienen que arreglárselas como puedan y porque sienten que son fácilmente prescindibles; añoran la seguridad de la unión humana".

LA SEGURIDAD DE LA UNIÓN HUMANA

Pág. 9: "el único juego al que juega la poca fe es"

"las cosas se van a marchar a nuestra conciencia solo a partir de la frustración que causan cuando se estropean, desaparecen, se comportan como no deben, se contra-
dicen con su NATURALEZA".

Pág. 10: INCAPACIDAD PARA ACTIVAR

Pág. 12: MANTÉN LAS PUERTAS ABIERTAS EN TODO MOMENTO

"«una vez desechadas las cosas, nadie quiere más que pensar más en ellas»"

Pág. 14: "Las conexiones son «relaciones virtuales»"

Pág. 15: RELACIONES PREVIRTUALES

"Lo que se gana por un lado se pierde por otro"
"Que los emprendimientos ^{no} signifiquen nada" cuando las relaciones dejan de ser reales y no es probable que duren"

"REEMPLAZAR PAREIAS POR REDES"

"especialitarios se vuelve indulto más difícil"

ESTAR EN MOVIMIENTO = OBSCURACION

MANTENER LA VERDAD = TAREA EXHAUSTIVA

"La facilidad de la desvinculación y de la rescisión a voluntad no reduce los riesgos"

VIVIR JUNTOS, Y SEPARADOS

Pág. 19: "En el amor, como en la guerra, es imposible que podamos entrar dos veces"

Pág. 20: "Las hermanidades, ^{en}son efímeras o seductoras de tales biografías e historias"

NO ES POSIBLE APRENDER A AMAR

Figura 14. Apuntes del cuaderno. *amor_con_amor_se_paga*. Noelia Antúnez Martínez, 2022.

Por lo general, sus ensayos abogan por un cambio en el panorama afectivo en el que las conexiones o lazos han sido sustituidos por redes. Éstas implican una falta de compromiso, de seguridad en la otra persona y en el propio vínculo; una desconfianza constante que se convierte en recelo a implicarse emocionalmente al 100% en una estabilidad duradera y conjunta. Entonces, tratemos de "buscar soluciones biográficas a problemas producidos socialmente"; (Ulrich Beck, 2006).

Como aquí hemos venido a hacer del mundo un espacio un poquito menos iracundo, vamos a hacerle caso a Bauman construyendo este libro de manera colectiva, repensando nuestra manera de relacionarnos no como un intercambio del que esperamos sacar beneficio, sino como un acrecimiento al todo afectivo: "El amor es añadir al mundo: cada adición es el rastro vivo del yo que ama; en el amor, el yo se trasplanta, pedazo a pedazo, al mundo" (Bauman, 2018, p. 29).

La selección de textos ha sido intuitiva, basada en las fracciones concretas que nos interesa explorar: el amor en relaciones románticas, afectuosas y familiares. La mayoría se mueven en un terreno emocional ambiguo, despertando cierta sensibilidad o atención hacia lo cálido que nos aportan los lazos, pero también hacia la inseguridad de los mismos. Balanceamos continuamente entre los dos términos que sitúan esta dicotomía, el amor y el desapego; y en ese vaivén pueden aparecer mareos, náuseas y hasta vómitos, hablando todo el rato desde el plano emotivo, claro. Pero también podemos sentir cómo se nos libera un peso de encima, haciéndonos la existencia más liviana al identificarnos con la masa de almas retraídas que entendemos por sociedad. *Mal de muchos, consuelo de tontos, dicen en mi casa*. En cualquier caso, ese espacio intermedio e indeterminado se convierte en un potencial de posibilidades en el que cabe cualquier manera de sentir, pensar y vivir.

ACTA DE VISITA DE OBRA	
paracetamol	
N° Acta: 1	Fecha: 18, septiembre, 2022
39,47832° N, 0,37952° O	
ASISTENTES	
Propiedad	Anónima
Director de obra	Anónima
Dir. de ejecución	Anónima
Constructora	Anónima
<p>PERSONAS desesperadas, abandonadas, que se sienten p-r-e-s-c-i-n-d-i-b-l-e-s</p> <p>las cosas se revelan a nuestra c.o.n.c.i.e.n.c.i.a cuando contradicen su n a t u r a l e z a</p>	

Figura 15. Acta 1. *amor_con_amor_se_paga*. Noelia Antúnez Martínez, 2022.

ACTA DE VISITA DE OBRA	
oeste	
N° Acta: 2	Fecha: 26, abril, 2022
40,97125° N, 5,66829° O	
ASISTENTES	
Propiedad	Anónima
Director de obra	Anónima
Dir. de ejecución	Anónima
Constructora	Anónima
<p>En el AMOR, como en la M U E R T E es —imposible— entrar dos veces No es (posible) aprender a AMAR</p>	

Figura 16. Acta 2. *amor_con_amor_se_paga*. Noelia Antúnez Martínez, 2022.

ACTA DE VISITA DE OBRA	
salamandra	
N° Acta: 3	Fecha: 14, mayo, 2022
40,96819° N, 5,66664° O	
ASISTENTES	
Propiedad	Anónima
Director de obra	Anónima
Dir. de ejecución	Anónima
Constructora	Anónima
<p>ninguna de las c+o+n+e+x+i+o+n+e+s con las que tratan de »LLENAR« el v....cío de los L*A*Z*O*S ausentes tiene garantía alguna(?) de p.e.r.d.u.r.a.r</p> <p>el único j-u-e-g-o al que merece la P E N A j-u-g-a-r</p>	

Figura 17. Acta 3. *amor_con_amor_se_paga*. Noelia Antúnez Martínez, 2022.

ACTA DE VISITA DE OBRA	
jetlove	
N° Acta: 4	Fecha: 1, julio, 2022
40,96670° N, 5,66329° O	
ASISTENTES	
Propiedad	Anónima
Director de obra	Anónima
Dir. de ejecución	Anónima
Constructora	Anónima
<p>MANTÉN LA PUERTA A B I E R T A EN TODO M-O-M-E-N-T-O</p> <p>c+o+n+e+x+i+o+n+e+s = relaciones virtuales una vez /d/e/s/e/c/h/a/d/a/s/ las cosas, n a d i e quiere (pensar) + en ellas</p>	

Figura 18. Acta 4. amor_con_amor_se_paga. Noelia Antúnez Martínez, 2022.

ACTA DE VISITA DE OBRA	
truelove	
N° Acta: 5	Fecha: 29, julio, 2022
43,54859° N, 5,66498° O	
ASISTENTES	
Propiedad	Anónima
Director de obra	Anónima
Dir. de ejecución	Anónima
Constructora	Anónima
<p>Lo que se GANA por un lado, se PIERDE por otro</p> <p>que los c.o.m.p.r.o.m.i.s.o.s no signifiquen N—A—D—A</p> <p>VIVIR (JUNTOS), Y SEPARADOS</p>	

Figura 19. Acta 5. amor_con_amor_se_paga. Noelia Antúnez Martínez, 2022.

ACTA DE VISITA DE OBRA	
whereisthelove	
N° Acta: 6	Fecha: 5, octubre, 2022
39,48362° N, 0,34320° O	
ASISTENTES	
Propiedad	Anónima
Director de obra	Anónima
Dir. de ejecución	Anónima
Constructora	Anónima
<p>LA SEGURIDAD DE LA U=N=I=Ó=N HUMANA</p> <p>La —facilidad— de la des-(vinculación) y de la res-ci(n)sión a voluntad (½) no reduce (—) los riesgos</p> <p>E.s.t.a.b.i.l.i.z.a.r.n.o.s se vuelve (incluso) más difícil</p>	

Figura 20. Acta 6. amor_con_amor_se_paga. Noelia Antúnez Martínez, 2022.

ACTA DE VISITA DE OBRA	
orgullo	
N° Acta: 8	Fecha: 18, septiembre, 2022
39,47790° N, 0,37729° O	
ASISTENTES	
Propiedad	Anónima
Director de obra	Anónima
Dir. de ejecución	Anónima
Constructora	Anónima
<p>Todo AMOR tiene tintes de A N S I A antropofágica</p> <p>ESTAR EN MOVIMIENTO = OBLIGACIÓN</p> <p>MANTENER LA V-É-L-O-C-I-D-A-D = T A R E A E.X.T.E.N.U.A.N.T.E</p>	

Figura 21. Acta 8. amor_con_amor_se_paga. Noelia Antúnez Martínez, 2022.

ACTA DE VISITA DE OBRA	
granada	
N° Acta: 9	Fecha: 16, septiembre, 2019
37,19634° N, 3,62637° O	
ASISTENTES	
Propiedad	Anónima
Director de obra	Anónima
Dir. de ejecución	Anónima
Constructora	Anónima
<p>C,R,E,E,R que las —habilidades amatorias— CRECEN inevitablemente a medida que (a.c.u.m.u.l.a.m.o.s) —experiencias—</p> <p>IN-capacidad aprendida de a m a r</p>	

Figura 22. Acta 9. amor_con_amor_se_paga. Noelia Antúnez Martínez, 2022.

ACTA DE VISITA DE OBRA	
embeses	
N° Acta: 10	Fecha: 5, octubre, 2022
39,48398° N, 0,34343° O	
ASISTENTES	
Propiedad	Anónima
Director de obra	Anónima
Dir. de ejecución	Anónima
Constructora	Anónima
<p>zwei y Zweifel («dos» y «duda»)</p> <p>El amor significa poner en S U S P E N S E o abstenerse de hacer la P R E G U N T A</p> <p>Frialdad de cabeza, sin calenturas de C O R A Z Ó N</p>	

Figura 23. Acta 10. amor_con_amor_se_paga. Noelia Antúnez Martínez, 2022.

ACTA DE VISITA DE OBRA	
coche	
N° Acta: 11	Fecha: 18, septiembre, 2022
39,47814° N, 0,37723° O	
ASISTENTES	
Propiedad	Anónima
Director de obra	Anónima
Dir. de ejecución	Anónima
Constructora	Anónima
<p>Ahora las (FAMILIAS) m-i-r-a-n y E=S=C=U=C=H=A=N con atención, dispuestas a c.o.r.r.e.g.i.r costumbres y a recompensar CARIÑO y AMOR con la misma moneda</p> <p>Presuposición de « e x i s t e n c i a » del CONSÉNSO</p>	

Figura 24. Acta 11. amor_con_amor_se_paga. Noelia Antúnez Martínez, 2022.

3.1.2. Lo que nace de las entrañas.

Roland Barthes,
La cámara lúcida. | Guy Debord, *Théorie de la dérive.*

Para entender esa intuición que organizó la recopilación de textos, pero sobre todo la captura de las fotografías, tenemos que sumergirnos en el concepto de *punctum*, acuñado por Roland Barthes (2009) en 1980 con su libro *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. En su tesis, Barthes postula que el mensaje de una obra está definido por su receptor, y que al variar el destinatario, así lo hará el mensaje. Sin embargo, ese primer significado tiene la habilidad de mutar dependiendo de la situación o contexto en el que se halle su receptor, llegando incluso a desvanecerse. Sus estudios se centran especialmente en la fotografía, por lo que establece dos fundamentos para su análisis: el *punctum* y el *studium*. Ésta segunda idea se basa en la investigación de la fotografía desde un plano cultural, así que después de definirlo, lo dejamos aquí aparcado.

El *punctum*, por otro lado, es descrito por Barthes (2009) como una punción en el corazón del destinatario que se enfrenta a una imagen, apelando a su contexto emocional, sus memorias y sus afecciones pasadas. Es el ingrediente que tiende a pasar desapercibido en la receta de cualquier obra, pero a la vez uno de los más importantes, pues es el encargado de atraparnos mediante una intensa respuesta emocional. Es el afecto, saliéndose de la bidimensionalidad de la imagen para zarandear con ímpetu nuestro mundo sensible. Es el responsable de engendrar erotemas jugando con nuestros imaginarios de emociones y recuerdos, evocando hechos pasados que nos mueven por dentro y nos obligan a actuar. Los efectos secundarios suelen incluir morriña, añoranza, desconsuelo, dolor, tristeza, dicha, deleite, satisfacción o placer.

Esta fuerza inmaterial puede impregnar cualquier cosa, incluso un texto escrito con spray en una pared –pues este texto en sí mismo está configurando una imagen–. Las 13 fotografías del libro son parte de una colección de más de 50 representaciones como esta que acabamos de describir, cuyo estímulo, en todos los casos, ha sido ese puñetazo en el estómago de nuestro mundo emocional. Este repertorio de imágenes se fue construyendo de manera inconsciente durante años en la galería del móvil. Jugando un poco con la teoría de la deriva de Guy Debord, pero sin circunscribirnos férreamente a su concepto de *psicogeografía*⁷, esas fotos nacen de recorridos azarosos por diferentes ciudades del territorio peninsular. Ese azar, que puede pecar de vicio en cuanto a que se acaben orbitando siempre los mismos ejes energéticos, difiere del concepto de paseo.

⁷ Concepto acuñado por Guy Debord (1958-1968) que plantea el estudio del terreno de la ciudad fuera de aspectos geográficos y económicos.

Una o varias personas que se entregan a la deriva renuncian durante un tiempo más o menos largo a las motivaciones normales para desplazarse o actuar en sus relaciones, trabajos y entretenimiento para dejarse llevar por las solicitaciones del terreno y por los encuentros que a él corresponden. (Debord, 1999).

Ese deambular por el terreno, explorarlo en busca de datos emocionales que agreguen dimensiones temporales, culturales, afectivas, etc., a un mapa en dos dimensiones, nos ayudaba a entender el espacio, la vida que alberga y cuáles son sus singularidades. Esa recopilación de fotos era una recopilación de sensaciones, esencialmente. Sensaciones que nos atrapaban con tanta fuerza que a veces solo hacía falta que se colaran por el rabillo del ojo para tener la cámara lista y cazarlas. Al descubrir este patrón –o vicio azaroso, como hemos descrito antes–, encontramos también un nexa constante entre todos los textos que habíamos ido apresando durante tanto tiempo: todos hablaban del amor, en todas sus formas. Pero no el amor con aspecto de “Patricia te amo” con una fecha mal pintada al lado. Un amor que a veces se manifestaba con contradicciones irónicas que concluían en humor y otras veces con la elección de las palabras exactas, junto a su representación gráfica; pero en ambos casos había una clara influencia estética que trazaba su atractivo. Todos y cada uno de estos grafismos se manifestaban en nuestra cabeza de manera super-producida, repitiendo elementos de la misma forma en que esos mensajes reaparecían compulsivamente en nuestro cráneo, como un grito visual entre tanto ruido. Como te grita la cartelería del punk inglés de los años 70.



Figura 25. Anarchy in the UK Tour Flyer. Jamie Reid, 1976.



Figura 26. Ecole de Nice I. Arman Fernandez, 1967.



Figura 27. *buenagente*. Noelia Antúnez Martínez, 2022.



Figura 28. *salamandra*. Noelia Antúnez Martínez, 2022.



Figura 29. *vidasparalelas*. Noelia Antúnez Martínez, 2022.



Figura 30. *orgullo*. Noelia Antúnez Martínez, 2022.

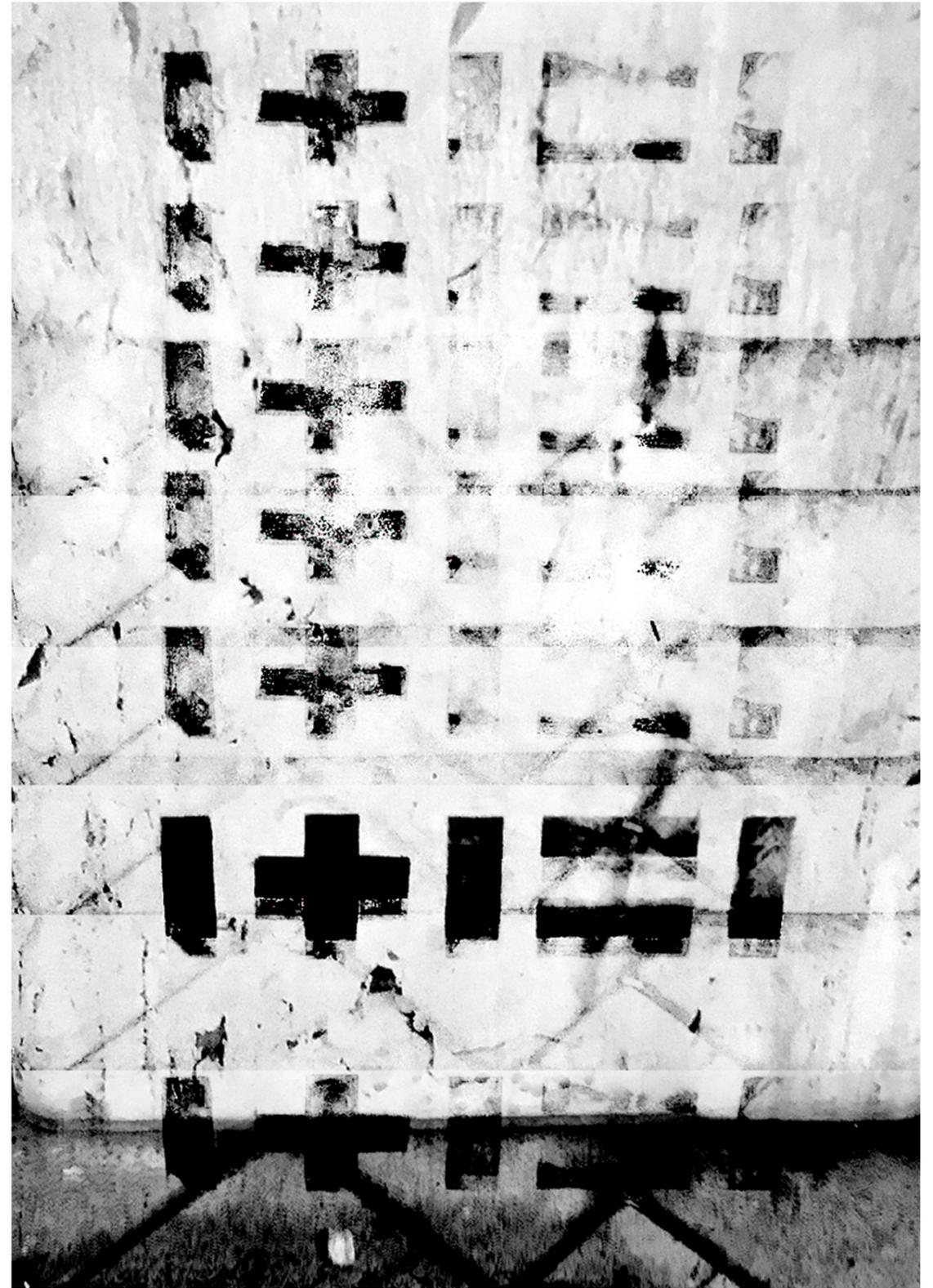


Figura 31. *oeste*. Noelia Antúnez Martínez, 2022.

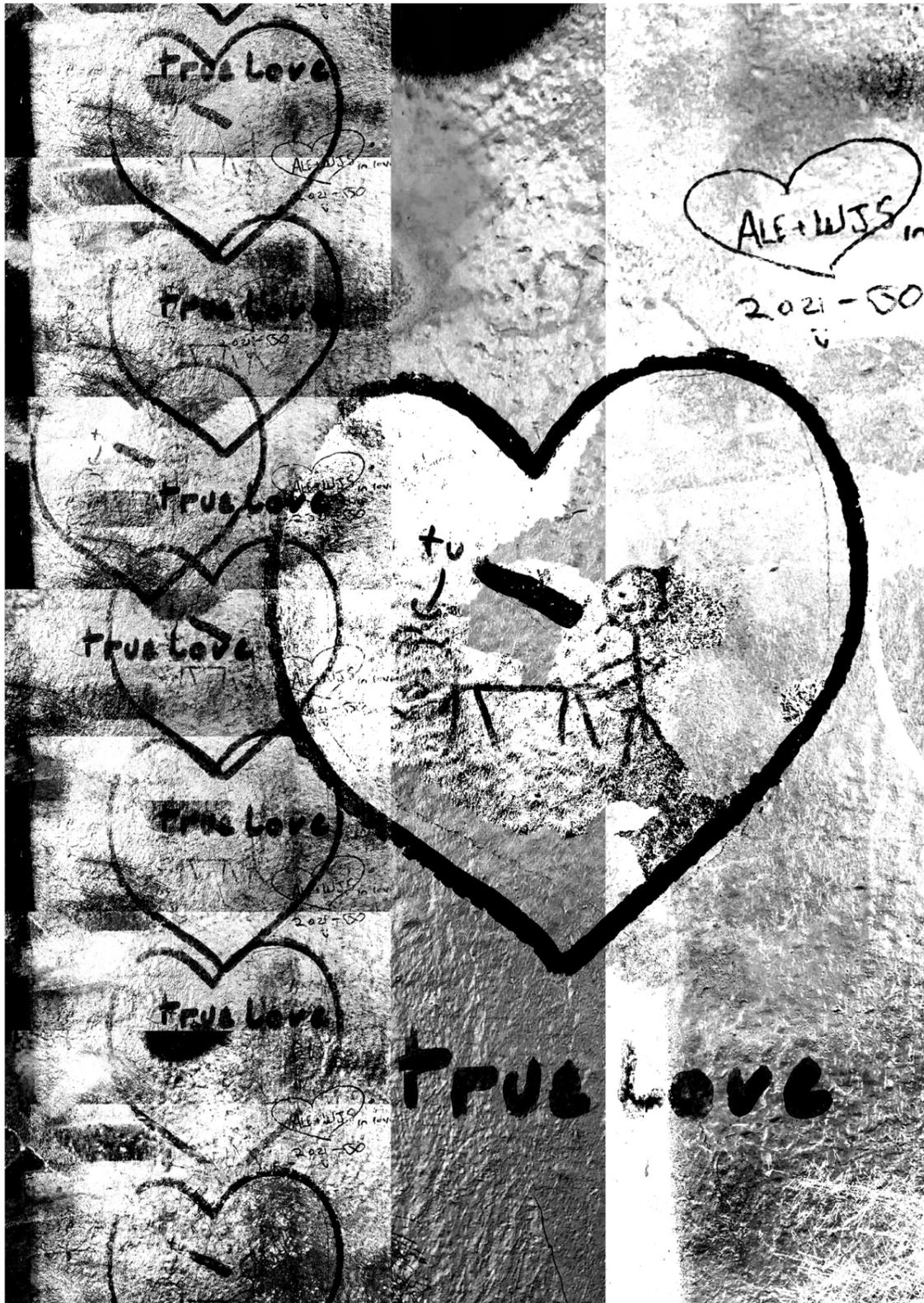


Figura 32. *truelove*. Noelia Antúnez Martínez, 2022.

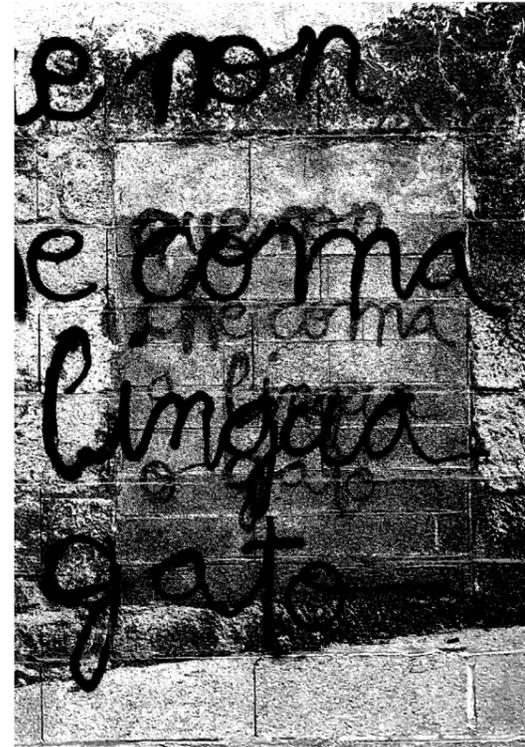


Figura 33. *ogato*. Noelia Antúnez Martínez, 2022.

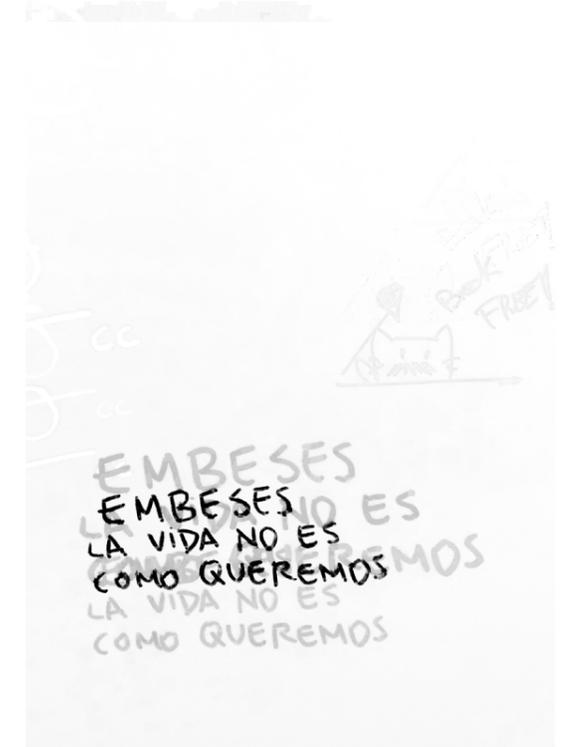


Figura 34. *embeses*. Noelia Antúnez Martínez, 2022.



Figura 35. *granada*. Noelia Antúnez Martínez, 2022.

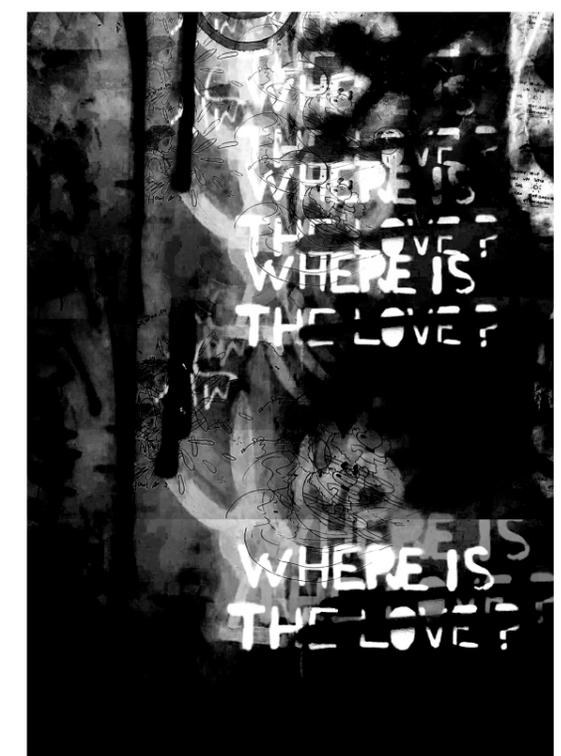


Figura 36. *whereisthelove*. Noelia Antúnez Martínez, 2022.



Figura 37. coche. Noelia Antúnez Martínez, 2022.



Figura 38. paracetamol. Noelia Antúnez Martínez, 2022.



Figura 39. jetlove. Noelia Antúnez Martínez, 2022.

3.1.3. **El meta- archivo. Christian Boltanski.**

El archivo, del que ya hemos hablado anteriormente, en este libro se resignifica utilizando como referente los trabajos del artista francés, Christian Boltanski. En su obra lo utiliza para tratar la historia desde una perspectiva ambigua y ficticia, recopilando documentos, objetos y fotografías a los cuales dota o despoja de identidad según la temática que le interese abordar. Aunque a menudo recurre a lo autobiográfico como dispositivo, lo hace desde la ironía, inventándose su propia historia. Utiliza elementos que ni siquiera han formado parte de su vida para construir una identidad falsa con la que cualquiera pueda identificarse (habiendo vivido él una infancia marcada por el nazismo y la persecución antisemita). Esta ambigüedad en sus trabajos proviene de su deseo de no ser encasillado en ninguna corriente de pensamiento o ideología política, manifestando multitud de veces que, aunque utilice la historia como excusa, trata temáticas universales. Como expresa Laura López Paniagua (2023) en un artículo sobre la instalación *El Archivo de los abuelos* –realizada por Boltanski en 1995 en la Universidad de Leuphana, Luneburgo (Alemania), junto con los estudiantes de la misma–, su producción “[...] desea abrir la conversación de modo que cualquiera pueda hallar un modo de identificarse” (p. 310).

Con esas colecciones de material documental (y las nuevas acepciones que él les atribuye) genera sus catalogaciones e instalaciones, utilizando los artefactos que corresponden a la conservación, divulgación y exposición de información habituales en el ámbito institucional. Crea así estos meta-archivos en los que nos plantea cuestiones como los atributos artificiales



Figura 40. *The Archives - "Detective"*. Christian Boltanski, 1988-1989.

Siguiendo este razonamiento de resignificación, el archivo se plantea en el libro en tres niveles de sentido. El primero, *archivo como colección de fotografías*. Ciñéndonos a su definición de conjunto de material ordenado, expuesto en el marco teórico. El uso que le damos a esas imágenes concuerda con la finalidad procurada por Boltanski: construir una nueva historia, utilizando elementos privados de su contexto original, en busca de una identidad colectiva.

El segundo, *archivo como contenedor*. La caja de cartón que guarda las 26 hojas sigue la estética de los archivos entendidos como lugar donde se guardan documentos, almacenes llenos de estanterías metálicas a reborar de cajas de cartón organizadas por fechas, orden alfabético o cualquier otro método de disposición empleado. Las pegatinas de la portada refuerzan este plano de significado, imitando los avisos de contenido "frágil" de las empresas de paquetería al lado de la ficha técnica que simula una ficha de identificación. El título, escrito en el canto utilizando un stencil, guarda coherencia con el contenido de las fotografías, emulando la técnica de algunos de los graffitis registrados.

Por último, el archivo como documento. Como ya describimos al principio del apartado, correspondiendo lo que sería la página maestra con un acta de visita de obra, en la que van variando los datos según correspondan a cada fotografía, incluyendo los textos relacionados. Pero eso ya quedó masticado.



Figura 41. Bocetos del cuadernos. Noelia Antúnez Martínez, 2022.



Figura 42. Bocetos del cuadernos. Noelia Antúnez Martínez, 2022.



Figura 43. *amor_con_amor_se_paga*. Noelia Antúnez Martínez, 2022.

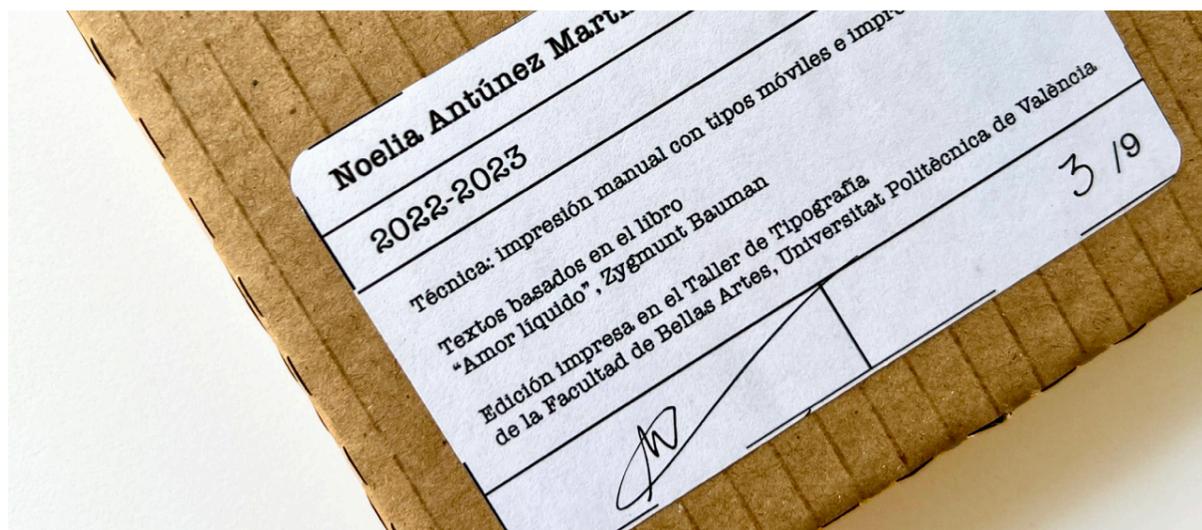


Figura 44. amor_con_amor_se_paga. Noelia Antúnez Martínez, 2022.



Figura 45. amor_con_amor_se_paga. Noelia Antúnez Martínez, 2022.

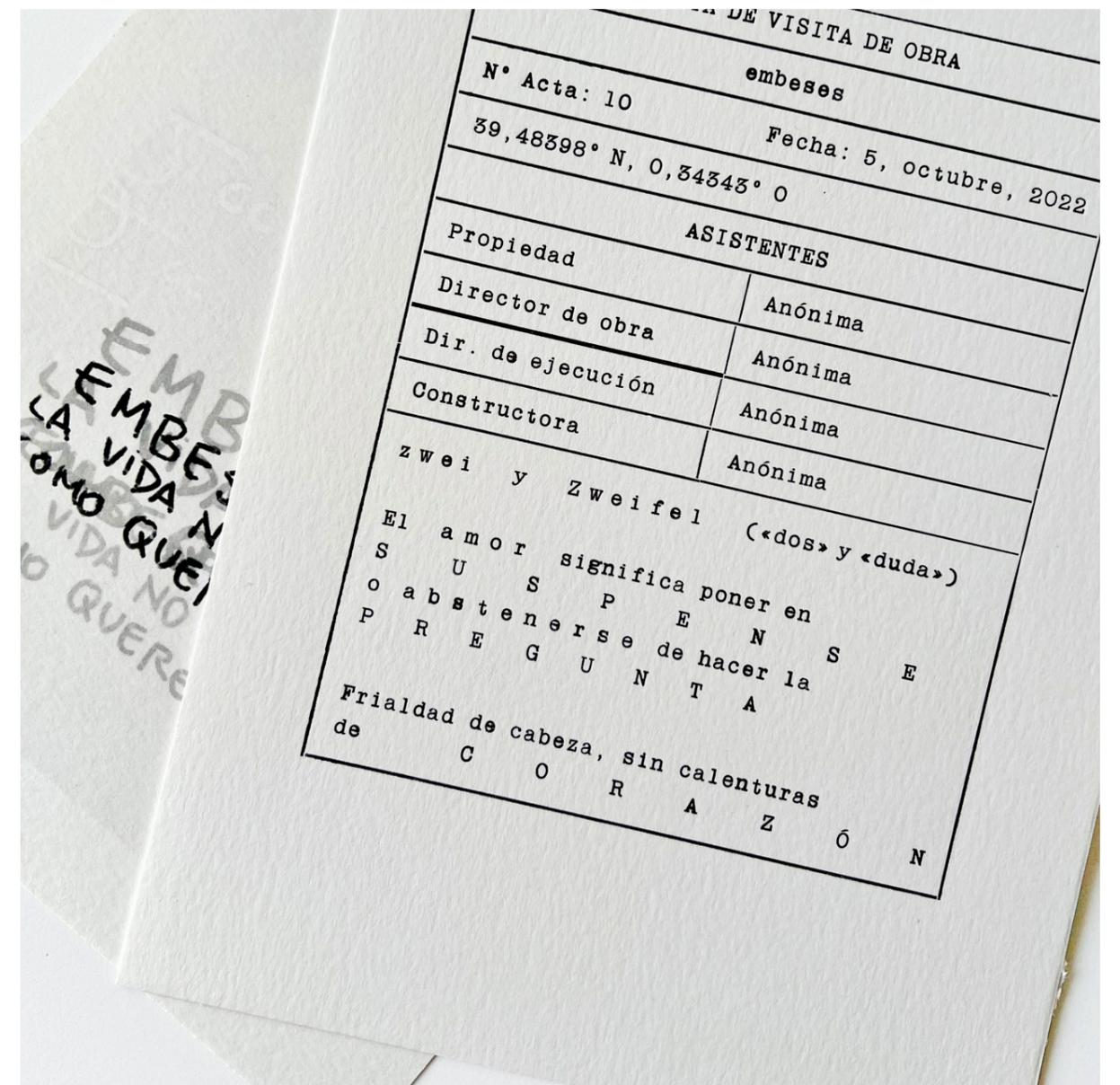


Figura 46. amor_con_amor_se_paga. Noelia Antúnez Martínez, 2022.

3.1.4. Sobre la expresividad gráfica. El libro de artista y el *letterpress*.

El objeto libro entero, todo él, se contempla ahora en una doble dimensión: como el más formidable invento humano para la conservación y transmisión de ideas y conocimiento y, al mismo tiempo, como un medio fértil como pocos para la creación artística y no solo escrita, capaz de abarcar múltiples formas, contenidos, materiales y lenguajes. Puede ser a la vez el medio y el mensaje. (Barrios, 2020, p. 27).

No podemos continuar avanzando sin desglosar la idea de libro de artista. La capacidad expresiva del texto es un tema de investigación “reciente”, si consideramos su origen en los años 60 con artistas como Stéphane Mallarmé o Guillaume Apollinaire. Estos dos poetas franceses utilizaron las posibilidades estéticas de la composición tipográfica para reforzar la potencia de sus mensajes. A través de la dispersión o acumulación de los caracteres, o del quebrantamiento de las estructuras editoriales habituales, ambos generaban imágenes visuales utilizando sus poemas. Lo que posteriormente denominaríamos poesía visual. Una característica común (tanto entre los dos referentes, como entre sus trabajos y el que aquí presentamos) es el uso del espacio en blanco. El blanco, si lo entendemos como un vacío, es la representación gráfica de un silencio y forma tan parte de la pieza como los caracteres del alfabeto. Estos silencios nos ayudan a marcar el ritmo con el que resonarán las palabras en la mente del/a lector/a. De la misma forma que los signos que colman los textos aceleran o retardan sus sonidos y, con ellos, su lectura.

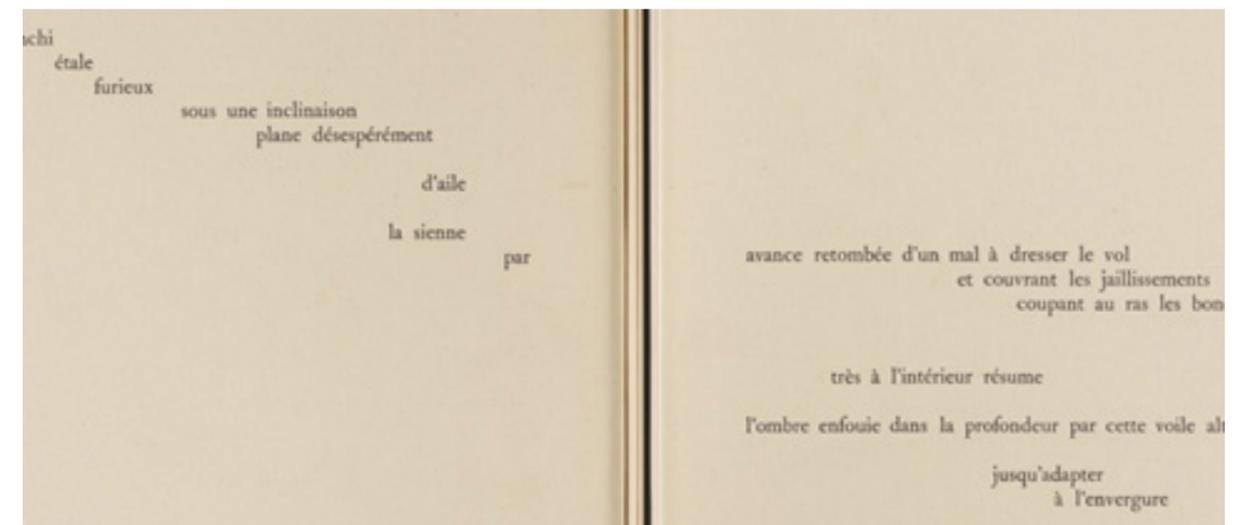


Figura 47. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Stéphane Mallarmé, 1914.

Ese ritmo nos acompaña a lo largo de todo el proceso de conceptualización y materialización (como nos enseñó nuestro querido Enrique Ferré en el taller de tipografía), pues dentro de la estructura propuesta del libro existe una cadencia intencionada. Tanto las imágenes como los textos –aunque están abiertos deliberadamente al desorden como ya explicitamos– se presentan por primera vez ante la persona receptora en un constante subibaja de intensidad afectiva, conduciendo el periplo emocional de manera que ni agobie, ni hastíe. Pero también podríamos hablar de ritmos musicales desde la misma experiencia del taller. El sonido de la prensa de impresión vertical Minerva estilo Hispania, con su peculiar traqueteo mecánico, combinado con los continuos encuentros de los tipos móviles en las cajas, provocaban una atmósfera de abstracción y cogitación en la que fácilmente podíamos pasar horas sin a penas darnos cuenta.

Pero después de este párrafo-paréntesis tan poético, volvamos a lo que nos atañe en este capítulo. Después del descubrimiento de esta expresividad en las publicaciones experimentales de los años 60, el libro de artista evolucionará con las vanguardias históricas, alcanzado la tipografía su mayor exaltación comunicativa con los futuristas. La rotundidad de las familias tipográficas de palo seco, las composiciones anárquicas, las combinaciones de tamaños y colores y el uso de neologismos, onomatopeyas y poliglotismos son las principales características de las poesías visuales de autores como Filippo Tommaso Marinetti o Fortunato Depero. El constructivismo ruso, con artistas como Malevich, Lisitski o Popova, supuso una revolución en cuanto a los formatos. Para facilitar su distribución, producían tiradas económicas y de pequeño tamaño, convirtiendo sus piezas en armas políticas. El dadá, con Tristan Tzara, Hans Harp o Sophie Taeuber, reivindicaba el arte por el arte, sin valor añadido, por lo que el caos en sus producciones era recurrente, con una voz muy política marcada por el contexto bélico del siglo XX. Con Duchamp nace en 1914 el concepto de libro-objeto. Realizó veinte maletas repletas de documentación, correspondientes a la serie de *Boîtes* (1914-1936), que bien podríamos relacionar con la producción sobre el archivo de Boltanski desarrollada justo en el apartado anterior.

El denominado hoy libro de artista, [...] permitió experimentar a estos creadores de un modo más amplio y con libertad sobre todo tipo de ideas y aportaciones novedosas. En estos trabajos no se pretende ilustrar textos, el objetivo es interpretar por medio del lenguaje gráfico una idea original del autor. (Alcaraz, 2023, p. 16).

Después de su utilización como material político (panfletos, carteles y fanzines) o poético (revistas experimentales, libros autoeditados, etc.), el libro de artista vuelve a evolucionar de manera radical con la digitalización de los procesos. Con la revolución tecnológica que suponen las impresoras offset, se abandonan las técnicas tradicionales de impresión –que precisamente vamos a retomar con este trabajo–. Y aunque tiene consecuencias positivas, como el incremento de su difusión o el abaratamiento de costes, desde aquí queremos recuperar y poner en valor el trabajo analógico con los tipos móviles.

[...] para nosotros, la impresión tipográfica es una experiencia multisensorial que genera motivación, requiere atención y concentración y delimita la exploración a partir del tiempo y los recursos disponibles en un proceso de diseño por fases en las que se da importancia a la planificación y a la observación de errores. (Gamonal y Portilla, 2023, p. 136).



Figura 48. Proceso en el taller de tipografía. Noelia Antúnez Martínez, 2022.



Figura 49. Proceso en el taller de tipografía. Noelia Antúnez Martínez, 2022.

Esa profunda meditación que requieren las composiciones se ve reflejada en cuánto consiguen emocionarnos. La fisicidad y materialidad del papel, los tipos y la tinta nos aproxima al contenido del texto de una manera más sensible⁸, desde una condición táctil. Se tocan, se huelen, se sienten. Nos traslada todo ese tiempo de trabajo que se esconde detrás de cada impresión (y re-impresión, en caso de las estampaciones fallidas), junto a todos los afectos que las han impregnado durante sus horas de maceración en el taller. Nos obliga a pensar de otra manera, a través de los sentidos. Cabe subrayar en este momento la importancia del tipógrafo alemán, y referente, Emilio Sdun.

Sus trabajos, además, nos brindan la oportunidad de discutir sobre la tipografía, de lo que se ve y de lo que no, sobre esa composición bien equilibrada que nos emociona, sobre los colores que nos generan bienestar, o el papel que nos hace aproximarnos físicamente al texto. En fin, comunicación tipográfica. (Martínez Vela, 2023, p. 33).

Una parte del proceso en el que queremos hacer especial énfasis es esa observación de errores. El resultado gráfico de las pruebas de impresión, donde se superpone, se rota y se “corrige” la estampa en busca de la composición deseada, nos resulta de mayor interés estético que el del propio libro editado. En esas pruebas existe un juego, una intuición como la que ya hemos mencionado a lo largo de este texto. Un carácter lúdico, dentro de una disciplina tan reglada como es la impresión manual tipográfica, que potencia esa expresividad matérica –táctil– a la que nos referíamos en el párrafo anterior.

Nunca antes nos habíamos planteado la posibilidad de realizar un trabajo de estas características, pero dada la existencia de esa oportunidad al descubrir el taller de la Universidad, había que exprimirla al máximo. Cada hora de trabajo tipográfico empleada en las 13 hojas de texto nos sumergía un poco más en este mundo físico y sensorial de equilibrios, pesos, colores, olores y sonidos, alejándonos de cualquier trabajo editorial previo realizado en ordenador. Como afirman Roberto Gamonal y Alejandra Portilla (2023), “una vuelta a los orígenes propiciada por el cansancio de las pantallas y lo inmaterial de su reflejo” (p. 124).

8 Idea extraída de Gamonal, R. y Portilla, A. (2023). Experimento: diferencias entre el proceso de diseño con tipos móviles y con ordenador. En A. Alcaraz (Ed.) Tipografía en las publicaciones de artista. La experiencia de Emilio Sdun, (pp. 132-136). Campgràfic Editors. (p. 131)

Cogiendo esta idea de reflejo/espejo, y recuperando el potencial relacional de todo el trabajo desde su concepción, podemos concluir este apartado con la siguiente cita de Gloria Picazo (2008): “El libro de artista tiene la vigencia asegurada por la versatilidad demostrada... pues lo que prevalece es la idea de libro como espejo que nos devuelve la mirada y sobre el que nos podemos reflejar”.



Figura 50. Poemas de dolor y guerra. Emilio Sdun, 2010.

Con esta pieza nos entregaremos a la condición autobiográfica de lleno para abordar la herencia emocional. Nos lanzamos a esta exploración sobre la vida y experiencia concreta de la autora a partir del encuentro de un archivo fotográfico personal. Estas fotos, pertenecientes a un álbum familiar, encierran la gran carga de la herencia emocional que mencionamos ya al principio del texto. Si retomamos esa voluntad de narrar(nos) que describimos en *La autobiografía*, con este libro se cristaliza la búsqueda de identidad a través de una especie de exhibicionismo emocional, tal como haría la artista británica Tracey Emin con sus piezas confesionales como *My Bed* (1998) o *Everyone I Have Ever Slept With* (1995).



Figura 54. *My Bed*. Tracey Emin, 1998.



Figura 55. *Everyone I Have Ever Slept With*. Tracey Emin, 1995.

3.2. amor_de_madre

De hecho, es esta primera obra mencionada la que activará nuestra necesidad de hacer un trabajo con características tan personales. De alguna manera, podríamos sentir que al sacar de dentro todas estas pasiones nos estamos deshaciendo de ellas. Pero si aplicamos la idea de Bauman, del amor como adición al mundo⁹, y la refinamos con esas aptitudes relacionales del afecto en las que también hemos hecho hincapié en la *Introducción*, realmente lo que estamos haciendo es engrosar las cargas afectivas que viajan entre nosotros. ¿Con qué fin? Esa búsqueda de identidad también mencionada anteriormente –que puede entrar un poco en conflicto con el discurso sobre el individualismo y la sociedad *líquida* que hemos soltado hace un rato– dentro del contexto que enmarca la familia. Pero bueno, una vez aclarado que nuestra intención no es librarnos de ninguna desazón, sino arrojar un nuevo afecto potencial a la huidiza amalgama que llamamos sociedad, proseguimos.

⁹ Descrito en el apartado Falta consistencia. Zygmund Bauman, Amor líquido.

Además del parecido conceptual con la cama de Emin, el libro adopta el formato textil de una sábana. Conformándola, localizamos 54 cuadrados de tela, de 30x30 cm cada uno, unidos entre sí utilizando la técnica del patchwork. 32 de ellos llevan impresas las fotografías –post-producidas y repetidas– encontradas en el hogar familiar, 9 están completamente vacíos y 13 llevan bordados a mano una serie de elementos que configuran un imaginario personal; pero luego explicaremos el por qué de todo esto.

Para empezar, analizaremos las fotografías utilizando el conocido texto de Joan Fontcuberta (2016), *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, junto a la producción de la fotógrafa valenciana Nieves Minguenza. Hablaremos de la herencia emocional como transmisora de valores y la relación que existe entre las figuras parentales y la autoridad utilizando como referente el libro de Ramón Riera, *La herencia emocional, un viaje por las emociones y su poder para transformar el mundo*. Analizaremos en profundidad el álbum de familia como archivo (selectivo) doméstico y sus posibilidades de [re]interpretación narrativa, así como el propio concepto de familia y sus dicotomías relaciones utilizando de nuevo a Barthes y Louise Bourgeois. Ahondaremos de nuevo en la idea de tiempo como espacio transitable con la obra de la artista murciana Concha Martínez Barreto. Y, por último, explicaremos la importancia del dispositivo textil y desglosaremos la disposición de las imágenes en la sábana en profundidad, con el artista salmantino Enrique Marty como referente.

Todo el proceso de este trabajo ha sido atravesado transversalmente por los textos del libro *Álbum de familia. [Re]presentación, [re] creación e [in] materialidad de las fotografías familiares*, editado por Pedro Vicente en 2013, por lo que se harán constantes alusiones al mismo.

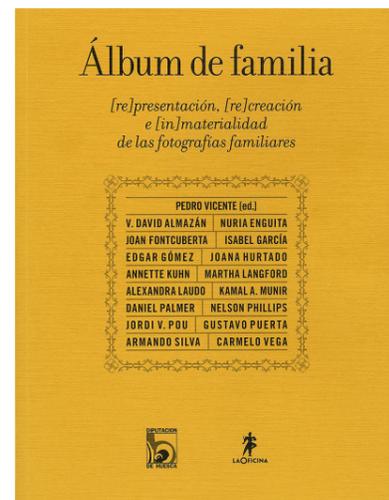


Figura 56. Portada del libro *Álbum de familia. [Re]presentación, [re] creación e [in] materialidad de las fotografías familiares*, editado por Pedro Vicente (2013).

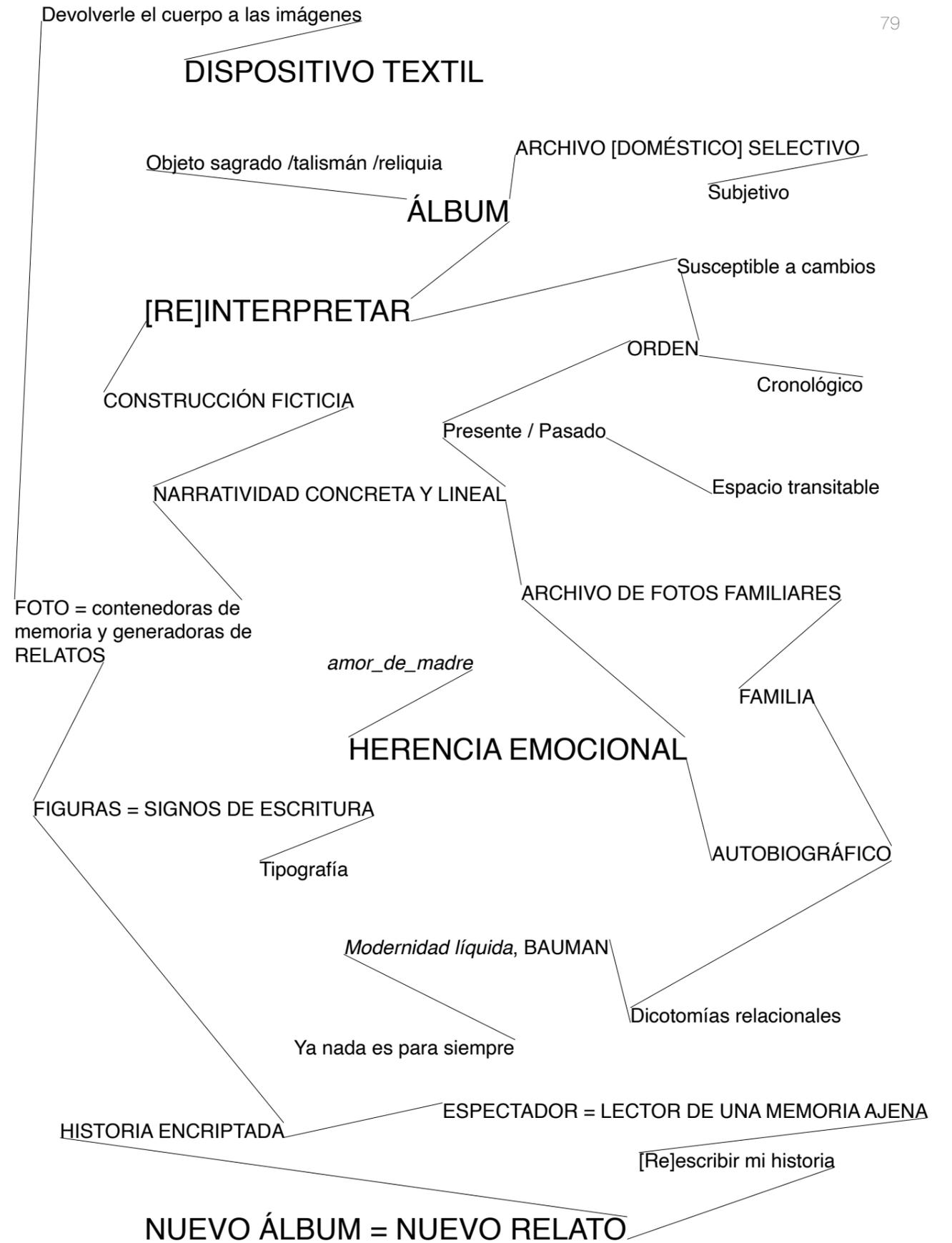


Figura 57. Mapa conceptual 4. amor_de_madre. Noelia Antúnez Martínez, 2023.

3.2.1. Devolverle el cuerpo a las imágenes. La *postfotografía* de Joan Fontcuberta. | Nieves Mingueza.

Fugazmente, volvamos a situarnos en ese momento en el que aparece una caja llena de fotografías familiares que, supuestamente, deberían pertenecer a algún álbum de la estantería del salón. Esas imágenes –analógicas y digitales– aparecen en nuestras manos en formato físico, impresas sobre diferentes papeles fotográficos. Bajo estas condiciones matéricas, las fotografías se convierten en una especie de objeto mágico o sagrado, un talismán o reliquia¹⁰ con la capacidad de contener memorias y generar narrativas concretas, relatos –o realidades sesgadas–. Pero si tenemos en cuenta la teoría expuesta por el fotógrafo y teórico catalán, en el momento en el que escaneamos y digitalizamos dichas imágenes abandonan su carácter de fotografía para convertirse en una realidad alterada, *postfotografía*. Al transformarse en un conjunto inmaterial, cuya unidad mínima es el pixel, se desfetichiza y nos plantea la posibilidad de estructurar un nuevo sentido apartado de los misticismos. Entonces nace dentro de nosotros el imperativo de devolverle ese cuerpo a las imágenes, pero en un nuevo universo tangible con connotaciones íntimas: el dispositivo textil, del que nos ocuparemos en seguida.

Si alterando su base palpable estamos dotando a estas fotografías de un nuevo sentido, alterando las imágenes en sí mismas reforzamos esta resignificación. Al igual que ocurría con *amor_con_amor_se_paga*, la postproducción de las imágenes tiene como finalidad enunciar (y reiterar) ese cambio de discurso, del que nos hemos apropiado, para dotarlo de uno propio. Un nuevo discurso significa un nuevo álbum, por ende, un nuevo relato familiar capaz de indagar y solventar las lesiones emocionales de las relaciones familiares.

Las fotografías, propiamente hablando, no tienen significación en sí mismas: su sentido es exterior a ellas, está esencialmente determinado por su relación efectiva con su objeto [lo que muestra] y con su situación de enunciación [con el que la mira]. (Dubois, 1986).

Como referente formal para este punto concreto del trabajo tenemos a Nieves Mingueza y su serie *I Will tell you a story, but later* (2020). La estética post-producida de las fotos del proyecto bebe directamente de ella. La polarización, la inversión de colores y los encuadres cortados crean una pátina intrigante sobre la narratividad de las imágenes que la conforman, al igual que el título acaba de completar semánticamente el discurso. Ese punto de casi incomodidad ante las fotografías era lo que pretendíamos conseguir con la edición y el retoque fotográfico de la sábana. Además, una

¹⁰ Idea extraída de Fontcuberta, J. (2016). La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía. Galaxia Gutenberg.

interpretación personal que destacamos del trabajo de la artista valenciana es el punto de vista cercano al voyeur en el que posiciona al espectador. Nos plantea una serie de momentos y objetos que construyen un discurso sobre la intimidad y la cotidianidad, el imaginario de un universo personal. Pero a la vez nos lo presenta como algo casi escenográfico y distorsionado, atrapando nuestra atención y obligándonos a no apartar la vista. La misma intriga que consigue con el título, *te voy a contar una historia, pero luego*.

Este cambio de rol en el espectador será algo que también ocurra en nuestro trabajo, pues en el momento en que se posiciona delante de la pieza, se convierte en lector de una historia (o "biografía") ajena. Una historia íntima, que acostumbramos a mantener en el terreno de lo privado, donde se expone la realidad relacional de alguien, descrita desde los prismas subjetivos que desmembramos al principio. "En una fotografía de familia, mientras que el lector busca el hecho, lo acontecido, la evidencia, el usuario busca (re) conocerse, identificarse" (Vicente, 2013, p. 15). Al posicionar al espectador -lector- en un papel pasivo, reconocemos que este es un libro-objeto cuya voluntad es contar, pero no ser interpretado.



Figura 58. *I will tell you a story, but later.* Nieves Mingueza, 2020.



Figura 59. *I will tell you a story, but later.* Nieves Mingueza, 2020.



Figura 60. *I will tell you a story, but later.* Nieves Mingueza, 2020.



Figura 61. *I will tell you a story, but later.* Nieves Mingueza, 2020.

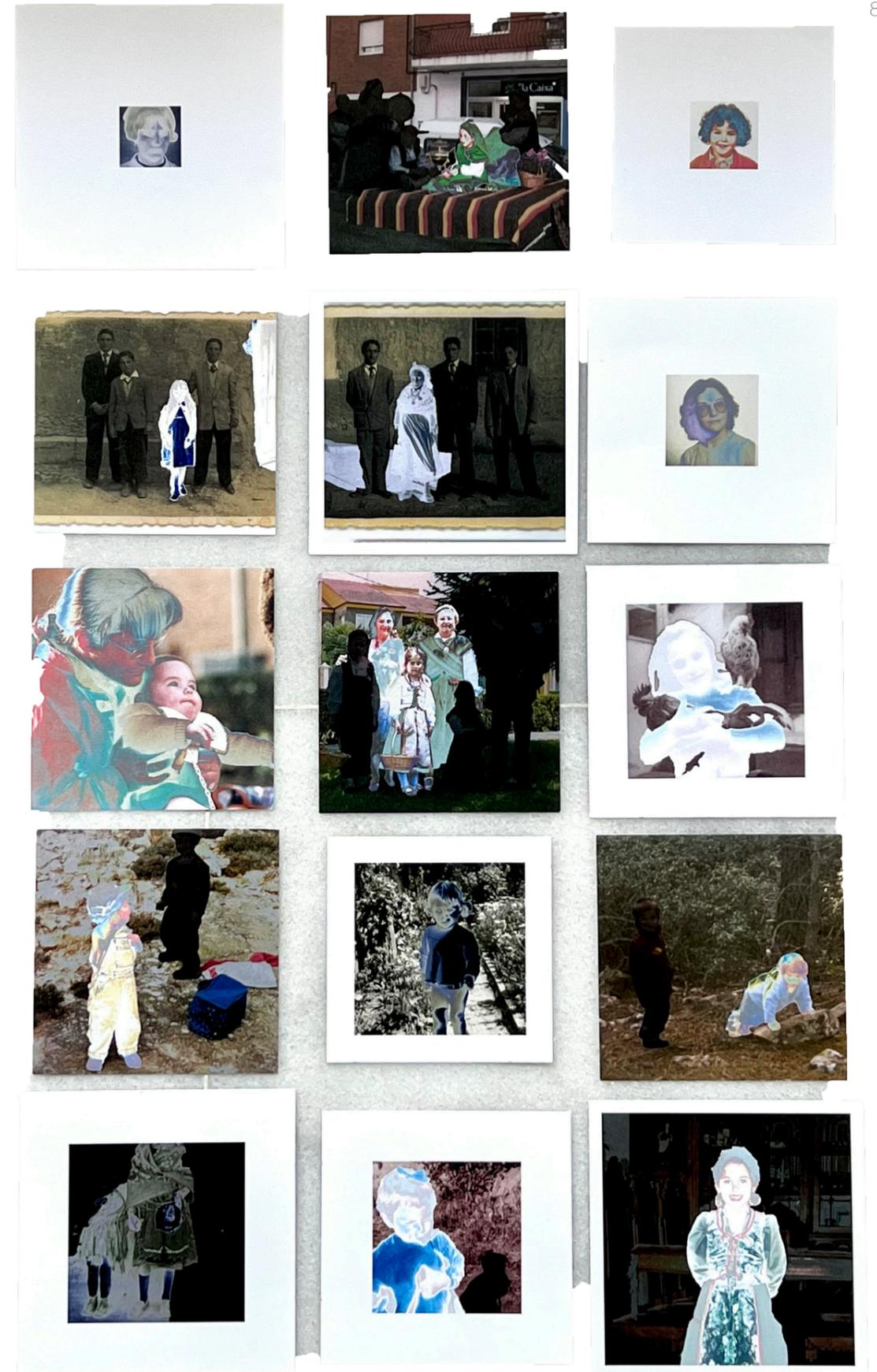


Figura 62. Pruebas de impresión y composición. *amor_de_madre.* Noelia Antúnez Martínez, 2023.

3.2.2. *De tal palo, tal astilla.* La herencia emocional.

“Aceptar la vulnerabilidad humana significa aceptar que las convicciones emocionales de nuestro entorno, junto con los modelos de conducta que nos rodean, pueden determinar nuestras reacciones sin que nos demos cuenta”.

Ramón Riera (2019), *La herencia emocional, un viaje por las emociones y su poder para transformar el mundo.* (p. 75)

Ramón Riera, médico barcelonés, escribe este libro en 2019 a modo de novela sobre la evolución humana, centrándose en el fundamento de los valores culturales y su vínculo con lo emocional. En él realiza un estudio casi antropológico sobre las conductas aprendidas de manera hereditaria. Nosotros acotaremos nuestro examen dentro del marco de la memoria –o herencia– emocional familiar.

Partimos de la base de que el hombre es un animal social. Riera defiende que el *Homo sapiens* fue la especie humana que sobrevivió precisamente por esta característica, junto a la capacidad de transmitir emociones como si de un linaje generacional se tratara. Esta aptitud para formar grupos se fundamenta en unos valores comunes, que nacen a raíz de la propia agrupación. “El contagio emocional es la mejor forma de transmitir la manera de reaccionar” (p. 13), afirma en relación a lo conductual de las sociedades. Pero esos valores, que surgen de la propia naturaleza relacional de los individuos, sirven a su vez para regular estas mismas relaciones. Desde el momento en que aparece la palabra “regulación”, tenemos que plantearnos la existencia de una jerarquía. A nivel social, es fácil pensarlo. Pero si desgranamos el dispositivo social, encontramos que su unidad básica de organización es la familia, y por ello, el eje de construcción para la cohesión social.

Pero no podría existir jerarquía sin el concepto de autoridad, que –a su vez– implica unos roles que la ejerzan. Estos roles autoritarios están basados en el respeto a la autoridad como consideración emocional. Es decir, que en un núcleo familiar esas figuras encargadas de la legitimidad de esos valores –a través de la obediencia–, serán las parentales. Esa transmisión de valores y cargas emocionales configuran nuestra memoria emocional, que se almacena en el interior de nuestros cuerpos y es el origen de las posteriores colisiones emocionales que experimentemos a lo largo de nuestra vida. Riera incide aquí en la importancia de la empatía en el desarrollo emocional en la infancia. Si falta, provocará un dolor y unas carencias afectivas que no tendrán ni un arreglo fácil.

Entonces, si empezamos a tirar hacia atrás en nuestros árboles genealógicos encontraremos patrones que se repiten –que han sido heredados–, cualidades sensibles que de repente han desaparecido o se han exaltado en función de las vivencias de cada generación, o simplemente, conductas. ¿Y qué pasa cuando esas conductas que nos transmiten nuestros padres no acaban de cumplir con las necesidades sentimentales que tuvimos siendo una criatura? Que seguirán añadiéndose eslabones incompletos (o heridos) a la cadena generacional, sin la certeza de que llegue el día en que alguien la corte y rompa con esos comportamientos viciados. Pero *la esperanza es lo último que se pierde*.

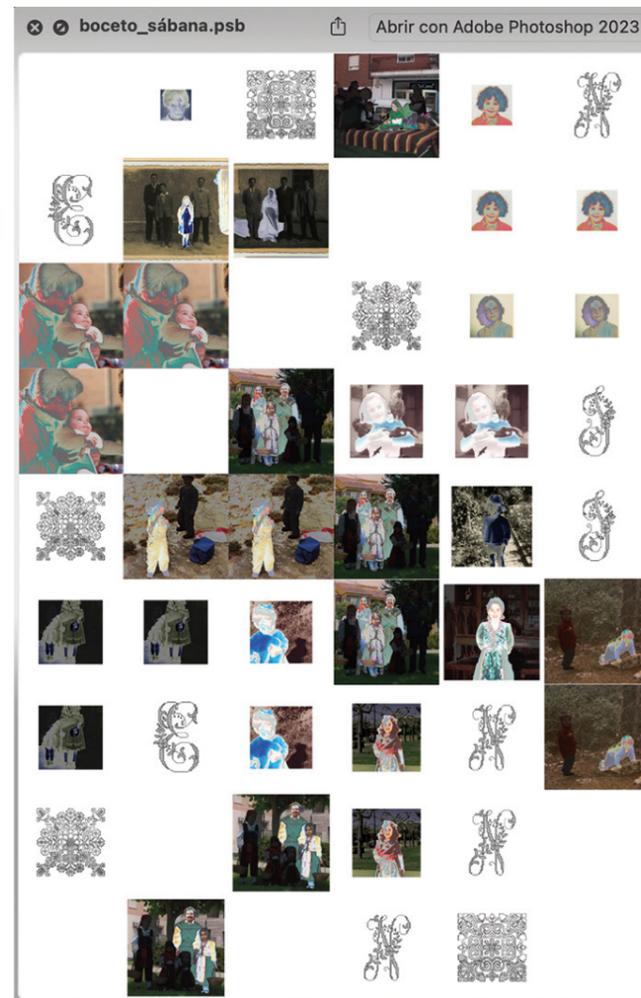


Figura 63. Prueba de composición/Boceto. *amor_de_madre*. Noelia Antúnez Martínez, 2023.

+ APUERRES (capta) 3x2 m
 ↑
 TELA DE ALGODÓN
 41 cuadrados 50 x 50 cm (+5cm margen)
 33 x 41 = 1355 cm = 14 m
 TELA TUNTO DE CRUZ
 24 cuadrados 50 x 50 cm (+5 margen)
 33 x 24 = 792 cm = 8 m
 -2
 33 x 22 = 726 cm = 7 m
 ↓
 1 x 15 m



Figura 64. Pruebas y bocetos. *amor_de_madre*. Noelia Antúnez Martínez, 2023.



Figura 65. Procesos. *amor_de_madre*. Noelia Antúnez Martínez, 2023.



Figura 66. Procesos. *amor_de_madre*. Noelia Antúnez Martínez, 2023.

3.2.3. Éramos pocos y parió la abuela. El álbum de familia.

“Tienes que contar tu historia, y tienes que olvidarla. Olvidar y perdonar, eso te libera” - Louise Bourgeois.

Como acabamos de justificar en el apartado anterior, la familia es la unidad básica de cualquier sociedad moderna. Aunque es una herramienta que ha sido utilizada políticamente para la cohesión social, sobre todo después de los dos grandes conflictos bélicos del siglo XX, lo que a nosotros nos interesa es el concepto de familia como experiencia vital.

El concepto de familia, ese lugar, esa experiencia en donde el amor y el odio, el cariño y la violencia, el poder y la dependencia se dan cita, en donde se gestionan y viven relaciones personales complejas, está cambiando, quizás de una manera más rápida e imprevisible que nunca. (Vicente, 2013, p. 11).

De esta cita de Pedro Vicente, podríamos sacar una hipótesis en cuanto a la amabilidad de los dispositivos familiares: el concepto de familia, con su multiplicidad de pliegues y ángulos, se organiza en torno a experiencias concretas que se encuentran en un estado de cambio constante. Por tanto, en la intersección entre el concepto de familia como unidad básica de nuestra sociedad, el de familia como eje para la cohesión social y todas las realidades ocultas tras estos constructos, hallamos una [in]habitabilidad de los espacios –o de los discursos– familiares que podemos relacionar con esa herencia de la que hablábamos justo antes.

Si la familia la entendemos como una institución, “el álbum de familia es uno de esos elementos que de una manera simbólica (y literal) estructuran y representan las diferentes experiencias” (Vicente, 2013, p. 12), es decir, perpetúa y legitima ese sesgo a la hora de representar la realidad. Porque, como vimos en la presentación de este apartado, no deja de ser un archivo cuyo ensamblaje es selectivo y fragmentado. Al escoger qué fotografías aparecen, y en qué orden, estamos organizando un relato que deja fuera lo que no nos interesa recordar, revivir. Pero si reconocemos su naturaleza ficticia y construida¹¹, también aceptamos la posibilidad de alterar esa narratividad [re]organizando o [re]configurando su disposición. Y con ella, el relato familiar.

¹¹ Concepto de Pedro Vicente, (2013). Apuntes a un álbum de familia. En P. Vicente (Ed.), Álbum de familia. [Re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares. (pp.115- 136). La Oficina. (p. 13)

“El álbum representa la oportunidad de ordenar y controlar el significado de las fotografías al mismo tiempo que su lectura, de (re)organizar nuestra vida, de estructurar nuestro pasado” (Vicente, 2013, p. 14).

¿Creías que nos habíamos olvidado de las dicotomías relaciones? Por supuesto que no, ahora es precisamente cuando las vamos a exprimir. Al igual que el compendio de experiencias vitales de cualquier persona, el familiar se encuentra lleno de contradicciones esenciales.

[...] cuánto me desagrada esa determinación científica de tratar de familia como si fuese únicamente un tejido de obligaciones y de ritos: o bien se la codifica como un grupo de pertenencia inmediata, o bien se hace de ella un nudo de conflictos y de inhibiciones. Diríase que nuestros sabios no pueden concebir que haya familias en las que las personas “se amen”. (Barthes, 2009, p. 89).

Y volviendo a hacer referencia al título del libro-objeto que presentamos, la historia encriptada que se esconde tras estas figuras (que, podríamos decir, están siendo utilizadas como signos de escritura) habla sobre la dualidad de la maternidad. Al igual que las obras de Louise Bourgeois, cargadas de emoción, abordan la memoria, las emociones, el dolor, la alegría o la angustia de contar su infancia. El paralelismo que establece entre la figura de la madre como depredadora y la madre como protectora es la raíz conceptual que comparten las piezas de Bourgeois y este relato. La fortaleza frente a la fragilidad de los vínculos familiares.

Otra referente imprescindible de mencionar en este punto ha sido Concha Martínez Barreto. En este políptico, la artista murciana trabaja también en base a unas fotografías familiares encontradas. Ella también aborda su trabajo desde la memoria, el recuerdo y el tiempo como espacio transitable (presente-pasado). Es también una investigación sobre la identidad y las conexiones intergeneracionales. Aunque ella utiliza el dibujo para reinterpretar y completar su imaginario, hay algo en común entre su trabajo y el resultado de este proyecto, y es esa obsesión por interactuar con el pasado, alterando el relato para el que sirvieron las imágenes hasta ese momento y descifrar el presente.

“Registrarlo todo significaba también rescatar el poder evocador, a través de la imagen, de las experiencias vividas y compartidas. La fotografía era –y sigue siendo– recuerdo, representación de experiencias pasadas al servicio de la innovación en el presente”, afirma Carmelo Vega (2013, p. 45) reforzando esa concepción física del tiempo, y ayudándonos a dar paso al apartado que cierra este trabajo.



Figura 67. *Los Nombres.* Concha Martínez Barreto, 2014-2015.



Figura 68. *Los Nombres.* Concha Martínez Barreto, 2014-2015.

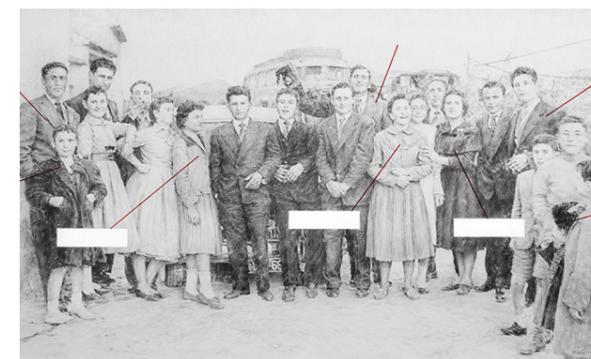


Figura 69. *Los Nombres.* Concha Martínez Barreto, 2014-2015.

3.2.4. De hilo y sangre. El dispositivo textil.

Hemos dejado la parte más subjetiva para acabar con el grueso de este trabajo. La elección del elemento en el que se materializa este libro objeto –la sábana– es pasional y tiene relación con el relato codificado que se esconde detrás. Continuamente hemos estado hablando de lazos, vínculos, redes, etc. y de cómo afectan o se ven afectados. Esos nexos, que hemos puesto en tela de juicio, sobre todo en este segundo proyecto, existen tanto a un nivel tangible como a uno intangible. A nivel tangible es obvio: el hilo actúa como ligadura entre los cuerpos materiales de las fotografías, siendo la alegoría perfecta para esta idea.

Los lazos que mantienen cohesionadas las fotografías en este nuevo “álbum” también se dan de manera inmaterial con el mismo símbolo. El dispositivo textil tiene un gran peso emocional por ser nuestra herencia cultural más directa. La tradición textil ha ido pasando por las tres generaciones representadas en la tela, siendo un componente conciliador llegados ciertos momentos. El hecho de que sea una sábana es un guiño a la tradición del ajuar, en la que madres y abuelas confeccionan para las nuevas generaciones la ropa de cama (entre otros enseres domésticos). Siendo un poco mordaces, el hecho de que la última generación prepare el ajuar de a venidera viene a ser una especie de aviso: la que se te viene encima, te voy haciendo la cama. Los cuadrados bordados a mano en punto de cruz también estás adscritos a este peso emocional, siendo una de las primeras técnicas que le enseñaron a la artífice de pequeña. Las letras corresponden a las iniciales de las personas implicadas en toda esta tragicomedia y los motivos florales, a un recuerdo de infancia (un poco falseado y adornado).

Recurrir a la repetición y el vacío de las imágenes en la sábana es una herramienta para abordar la obstinación y ausencia con la que estos lazos han evolucionado a lo largo de los años. Para la distribución de estas fotografías tenemos que mencionar a Enrique Marty y su obra *La Familia*.

La influencia del artista salmantino ha sido tanto conceptual como formal. Abordando la misma temática que el trabajo que presentamos, también utiliza el recurso fotográfico como materia prima para generar iconografías. Marty otorga a las imágenes una carga emocional y afectiva, al igual que biográfica. Utiliza la conmoción, el desasosiego y la alteración de sus imágenes para hacer patente la multiplicidad de ángulos y pliegues que impregnan la noción de familia. Pero hay algo que me interesa destacar de su trabajo: las distancias. La forma en que organiza sus imágenes, cada sujeto dentro en su espacio, alude a la identidad de cada personal tanto a nivel individual

como dentro de la familia, y a las distancias existentes entre ellos, afectivas y psicológicas. A veces próximas, a veces insalvables.



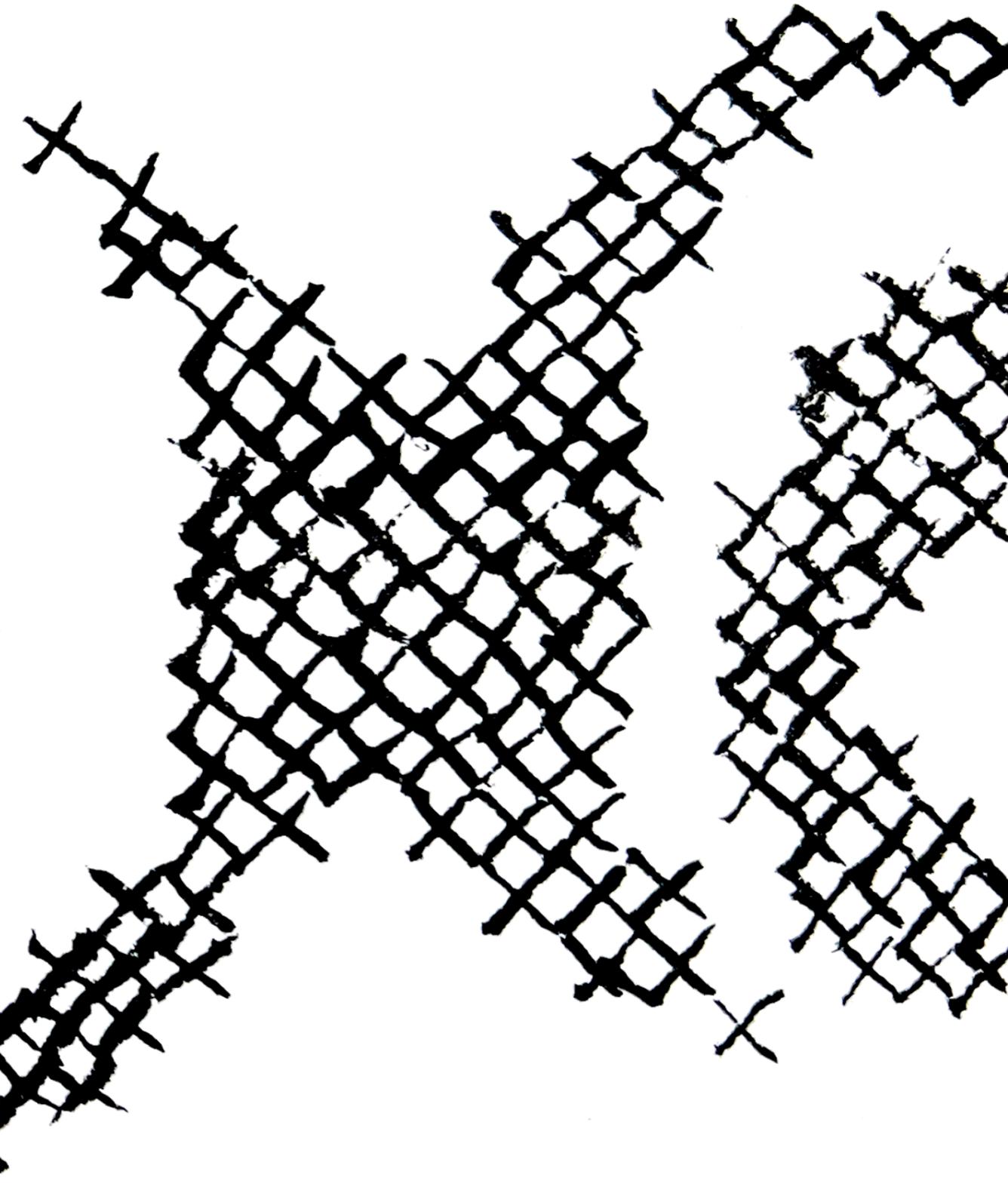
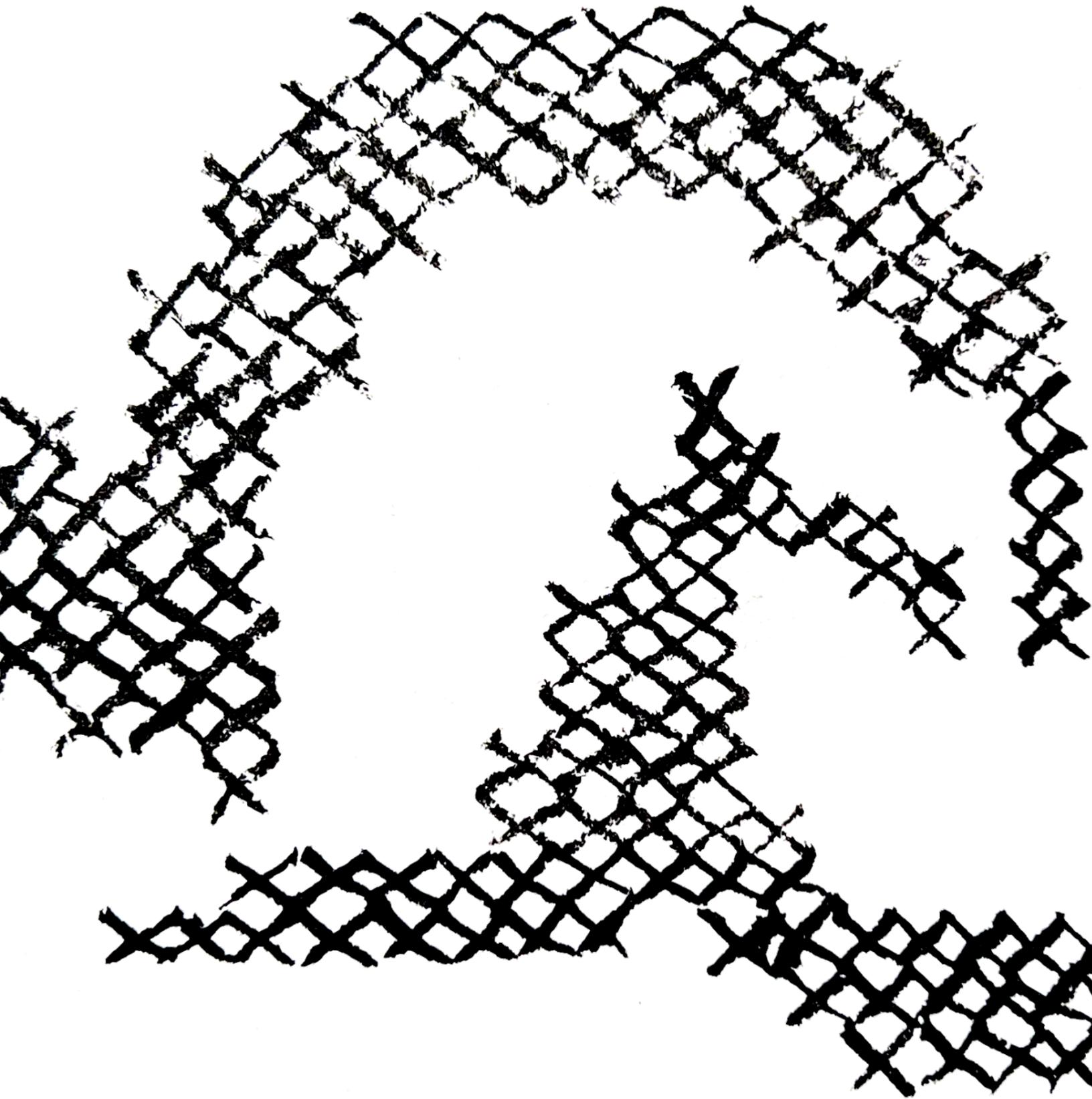
Figura 70. *La Familia*. Enrique Marty, 2000.



Figura 71. Detalles. *amor_de_madre*. Noelia Antúnez Martínez, 2023.



Figura 72. *amor_de_madre*. Noelia Antúnez Martínez, 2023.



Para deducir si se han cumplido los objetivos establecidos en este Trabajo Final de Máster, haremos una breve revisión de todos ellos.

Objetivos generales_

Generar un diálogo abierto y fluido entre la producción práctica y la investigación teórica.

Los conceptos, técnicas y referentes investigados a lo largo de todo el proyecto establecen relaciones conceptuales y formales entre sí a lo largo de todo el proyecto. Al tratarse de un desarrollo no lineal, como ya describimos al principio, las ideas estudiadas acaban siendo transversales a los dos resultados presentados.

Desarrollar un proyecto de carácter interdisciplinar, que permita expandir, experimentar y combinar técnicas y materiales.

Aunque el corpus práctico de este Trabajo Final de Máster consta solo de dos piezas terminadas, ambos difieren tanto en técnica como en material. No se han incluido dentro de esta recopilación más trabajos porque consideramos más adecuado acotarla al libro de artista, pero durante todo el año se han explorado todos los conceptos investigados desde más formatos y disciplinas, como fanzines, prototipos de futuros proyectos de publicaciones experimentales o performance.

Llevar a cabo una producción inédita, enmarcada dentro de los parámetros del arte contemporáneo.

Todas las piezas presentadas en este proyecto han sido realizadas en el marco temporal del Máster de Producción Artística (2022-2023), adecuándose a los comentarios, sugerencias y observaciones realizadas por el profesorado, pero siempre siendo fiel al criterio personal de la artífice, partiendo de una metodología experimental y mezclando ideas e iconografías, siguiendo la tendencia apropiacionista de la postproducción.

4. Conclusiones

Asentar la fundamentación teórica y práctica de futuros proyectos.

De hecho, durante el curso académico del máster ya se han empezado a esbozar nuevas ideas que no tardarán en materializarse partiendo de la misma línea de investigación aquí presentada. Así como no se descarta ampliar este campo de relaciones simbólicas en un posible doctorado.

Objetivos específicos_

Fundamentar la producción práctica en el carácter relacional y emocional de los afectos.

Utilizando diferentes acepciones de estos conceptos, siempre se ha girado en torno a ellos para la producción artística, siendo éstos la piedra angular de todo el marco teórico y práctico.

Establecer un discurso artístico basado en la importancia de lo cotidiano y la autobiografía.

Utilizando referentes teóricos, conceptuales y formales, hemos construido ese discurso que justifique la inherencia de la subjetividad a la creación artística, así como la imposibilidad de alejarnos de nuestras propias creaciones, pues es inevitable proyectarnos en lo que hacemos.

Utilizar el archivo como acercamiento metodológico.

En ambos casos, el archivo ha sido la estrategia de trabajo empleada. En el primero como recopilación de información y resignificación del mismo. En el segundo, como compilación de documentos y espacio de posibilidades.

Teniendo en cuenta los resultados obtenidos, podemos concluir con que se ha cumplido con los objetivos marcados al principio de este proyecto de investigación, resultando en un producto satisfactorio a nivel de investigación teórica y de producción práctica. Aunque, como ya hemos dicho, se ampliará prontamente (si es que en algún momento se paró).

5. Fuentes referenciales

Alcaraz, A. (2023). DIETER EMIL SDUN (Emilio Sdun). Un acercamiento a su biografía y trayectoria profesional. En A. Alcaraz (Ed.) Tipografía en las publicaciones de artista. La experiencia de Emilio Sdun, (pp. 11-28). Campgràfic Editors.

Barrios, L. (2020). La rebelión del libro de artista: idea + audacia. Arteliburu. [Recurso electrónico-En línea]. http://www.arteliburu21.com/uploads/2/4/9/5/24953062/la_rebeli%C3%B3n_del_libro_de_artista_.pdf

Barthes, R. (2009) La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Paidós.

Bauman, Z. (2018). Amor líquido. Paidós Ibérica.

Bauman, Z. (2003). Modernidad líquida. Fondo de Cultura Económica de España.

Beck, U. (2006). La sociedad del riesgo: Hacia una nueva modernidad. Paidós Ibérica.

Blasco, J. (2018). De Goebbels a Hofmann. En Vicent, P. y Gómez-Is-la, J. (Eds.). (2018). Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre la autobiografía, intimidad y archivo. (pp. 163-176). Gráficas Alós.

Bourriaud, N. (2014). Postproducción. Adriana Hidalgo editora.

Brooklyn Institute for Social Research. (2022). Public Feelings: an Introduction to Affect Theory. (<https://thebrooklyninstitute.com/items/courses/new-york/public-feelings-an-introduction-to-affect-theory/>)

Cano Cervera, M. (2015). Deconstrucción del hogar: La familia y su biografía como material de creación. [Tesis de Maestría, Universitat Politècnica de València]. <http://hdl.handle.net/10251/60872>.

Debord, G. (1999). Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Sutiacionniste (1958-1968). (L. Navarro, Trans.). Literatura Gris.

Deleuze, G. (1990), ¿Qué es un dispositivo?, en Varios Autores, Michel Foucault filósofo. Gedisa.

Deleuze, G., y Guattari, F. (1991/1996). (Trans. H. Tomlinson, y G. Burchell) What is Philosophy?. Columbia University Press.

De Man, P. (2006). La autobiografía como desfiguración. En C. Jiménez (Ed.), En primera persona: la autobiografía. XIII Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid (pp. 78-88). Consejería de Cultura y Turismo Comunidad de Madrid.

De Man, P. (1991). La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental. En Suplementos de la Revista Anthropos, 29, pp. 113-118.

De Rijke, V. (2009). ANNETTE MESSENGER: THE MESSENGERS BY ANNETTE MESSENGER (ED.). Art Book (London, England), 16(1), pp. 52-54. https://doi.org/10.1111/j.1467-8357.2009.01010_14.x.

Dubois, Ph. (1986). El acto fotográfico: de la representación a la recepción. (G. Baravalle, Trans.). Paidós. (Trabajo original publicado en 1983).

Díaz-Urmeneta, J. B. (2009). Apuntes sobre el afecto: un paralelo entre arte y pensamiento.

Contrastes. Revista Internacional de Filosofía, XVI (2011), pp. 129-151. ISSN: 1136-4076

Familiar Llopis, A. (2018). LA TIPOGRAFÍA El texto en el libro de artista. [Tesis de Maestría, Universitat Politècnica de València]. <http://hdl.handle.net/10251/109934>

Farge, A. (1991). La atracción del archivo (A. Montero Bosch, trad.). Edicions Alfons el Magnànim, Institució valenciana d'estudis e investigació. (Original en francés, 1989), pp. 73-74.

Ferrer, E. (2006). Autobiografía a pesar mío. En C. Jiménez (Ed.), En primera persona: la autobiografía. XIII Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid (pp. 277-291). Consejería de Cultura y Turismo Comunidad de Madrid.

Fontcuberta, J. (2016). La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía. Galaxia Gutenberg.

Foucault, M. (1984). El juego de Michel Foucault. Saber y Verdad (pp. 127-162). Ediciones de la Piqueta.

Gamonal, R. y Portilla, A. (2023). Experimento: diferencias entre el proceso de diseño con tipos móviles y con ordenador. En A. Alcaraz (Ed.) Tipografía en las publicaciones de artista. La experiencia de Emilio Sdun, (pp. 132-136). Campgràfic Editors.

Gimeno Casas, M. D. C. (2020). La sangre es más espesa que el agua. Práctica artística en torno al álbum fotográfico y espacio familiar. [Tesis de Maestría, Universitat Politècnica de València]. <http://hdl.handle.net/10251/147975>

Gregg, M. y Seigworth, G. J. (Ed.). (2010). The Affect Theory Reader. Duke University Press.

Guasch, A. M., (2011). ARTE Y ARCHIVO, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades. Akal.

López Paniagua, L. (2023). El Meta-Archivo Fallido de Christian Boltanski. Eikasía Revista de Filosofía, 92 (2023), pp. 297-313. <https://doi.org/10.57027/eikasía.92.446>.

Martínez Vela, F. (2023). Patrimonio cultural. En A. Alcaraz (Ed.) Tipografía en las publicaciones de artista. La experiencia de Emilio Sdun, (pp. 27-42). Campgràfic Editors.

Marty, E. (2006). Enrique Marty. Región de Murcia, consejería de Educación y cultura.

Monforte Baz, M. A. (2016). TRAUMA EN LA FAMILIA: RELACIONES PATERNO FILIALES Y ABANDONO INFANTIL DESDE LA VISIÓN DE LA ESCULTURA Y LA GRÁFICA. [Tesis de Maestría, Universitat Politècnica de València]. <http://hdl.handle.net/10251/68424>.

Olivares, R. (2013). Acerca de mi mismo. Revista Exit, 49, pp.10-11.

Picazo, G. (2008). 10 años de grabado y edición en la Escuela de Arte de Oviedo. Oviedo.

Real Academia Española. (s.f.). Archivo. En Diccionario de la lengua española.

Riera, R. (2019). La herencia emocional, un viaje por las emociones y su poder para transformar el mundo. Planeta.

Rivière Ríos, H. (2022). Archivos de arte y artes de archivo. Una introducción. Anales de historia del arte, 32, pp. 17-26. <https://doi.org/10.5209/anha.83046>

Romero, Pedro G., y Fernández Polanco, A. (2022). Montajes y Paradojas: Una Conversación Entre Pedro G. Romero y Aurora Fernández Polanco. *Anales de Historia Del Arte*, 32, pp. 37-45. <https://doi.org/10.5209/anha.83056>.

Silva, A. (2013). Álbum: deseos de familia. En P. Vicente (Ed.), *Álbum de familia. [Re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. (pp.115-136). La Oficina.

Spinoza, B. (1677/1985). (Ed. and trans. Edwin Curley). *The Collected Works of Spinoza*. (Vol. 1). Princeton University Press.

Tate Modern. [Tate] (3 ene 2014). Annette Messager – 'I Work by Intuition' | TateShots [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?s=yipSVnP2aRQ>

The Met. [Roveda Audiovisual] (22 nov 2019). Louise Bourgeois - Spiderwoman [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=wkaJ6S0ViXg>

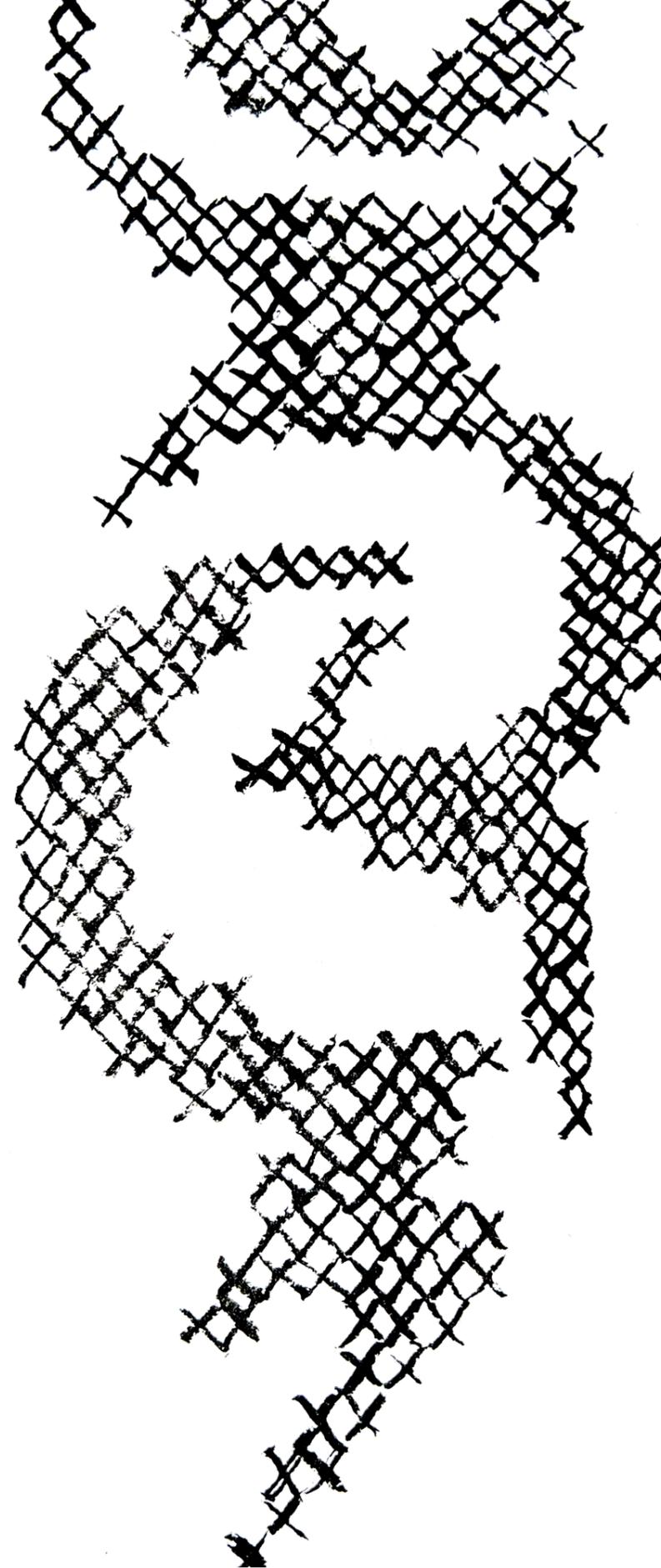
Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Akal.

w[re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares. (pp.115- 136). La Oficina.

Venero, J. (2016). *Estructura de la existencia. Las Celdas*. [Documental; vídeo online]. Museo Guggenheim Bilbao (MGB).

Vicente, P. (Ed). (2013). *Álbum de familia. [Re]presentación, [re] creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. La Oficina.

Vicente, P. (2013). Apuntes a un álbum de familia. En P. Vicente (Ed.), *Álbum de familia. [Re] presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. (pp.115- 136). La Oficina.



6. Lista de figuras

Figura 1. Mapa conceptual 1. Introducción. Noelia Antúnez Martínez, 2023.	14	Figura 54. <i>My Bed</i> . Tracey Emin, 1998.	77
Figura 2. Mapa conceptual 2. Marco teórico. Noelia Antúnez Martínez, 2023.	18	Figura 55. <i>Everyone I Have Ever Slept With</i> . Tracey Emin, 1995.	77
Figura 3. <i>Sillas potenciales</i> , Esther Ferrer, (s.f.).	20	Figura 56. Portada del libro <i>Álbum de familia. [Re]presentación, [re] creación e [in] materialidad de las fotografías familiares</i> , editado por Pedro Vicente (2013).	78
Figura 4. <i>Celda XVI</i> . Louise Bourgeois, 2003.	20	Figura 57. Mapa conceptual 4. amor_de_madre. Noelia Antúnez Martínez, 2023.	79
Figura 5. <i>Atlas Mnemosyne</i> . Aby Warburg, 1924-1929.	24	Figura 58. <i>I will tell you a story, but later</i> . Nieves Mingueza, 2020.	82
Figura 6. Portada del libro <i>Postproducción</i> de Nicolas Bourriaud, 2014.	25	Figura 59. <i>I will tell you a story, but later</i> . Nieves Mingueza, 2020.	82
Figura 7. Portada del libro <i>Amor líquido</i> de Zygmunt Bauman, 2018.	32	Figura 60. <i>I will tell you a story, but later</i> . Nieves Mingueza, 2020.	82
Figura 8. <i>Space Program</i> en Gagosian Gallery. Tom Sachs, 2007.	33	Figura 61. <i>I will tell you a story, but later</i> . Nieves Mingueza, 2020.	82
Figura 9. <i>Mars Rock Report</i> . Tom Sachs, 2014.	33	Figura 62. Pruebas de impresión y composición. <i>amor_de_madre</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2023.	83
Figura 10. <i>Moon Rock Report</i> . Tom Sachs, 2012.	33	Figura 63. Prueba de composición/Boceto. <i>amor_de_madre</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2023.	86
Figura 11. <i>Moon Rock Report</i> . Tom Sachs, 2012.	33	Figura 64. Pruebas y bocetos. <i>amor_de_madre</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2023.	87
Figura 12. Mapa conceptual 3. <i>amor_con_amor_se_paga</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2023.	35	Figura 65. Procesos. <i>amor_de_madre</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2023.	87
Figura 13. Apuntes del cuaderno. <i>amor_con_amor_se_paga</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2022.	38	Figura 66. Procesos. <i>amor_de_madre</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2023.	87
Figura 14. Apuntes del cuaderno. <i>amor_con_amor_se_paga</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2022.	39	Figura 67. <i>Los Nombres</i> . Concha Martínez Barreto, 2014-2015.	91
Figura 15. Acta 1. <i>amor_con_amor_se_paga</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2022.	41	Figura 68. <i>Los Nombres</i> . Concha Martínez Barreto, 2014-2015.	91
Figura 16. Acta 2. <i>amor_con_amor_se_paga</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2022.	42	Figura 69. <i>Los Nombres</i> . Concha Martínez Barreto, 2014-2015.	91
Figura 17. Acta 3. <i>amor_con_amor_se_paga</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2022.	43	Figura 70. <i>La Familia</i> . Enrique Marty, 2000.	94
Figura 18. Acta 4. <i>amor_con_amor_se_paga</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2022.	44	Figura 71. Detalles. <i>amor_de_madre</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2023.	94
Figura 19. Acta 5. <i>amor_con_amor_se_paga</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2022.	45	Figura 72. <i>amor_de_madre</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2023.	95
Figura 20. Acta 6. <i>amor_con_amor_se_paga</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2022.	46		
Figura 21. Acta 8. <i>amor_con_amor_se_paga</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2022.	47		
Figura 22. Acta 9. <i>amor_con_amor_se_paga</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2022.	48		
Figura 23. Acta 10. <i>amor_con_amor_se_paga</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2022.	49		
Figura 24. Acta 11. <i>amor_con_amor_se_paga</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2022.	50		
Figura 25. <i>Anarchy in the UK Tour Flyer</i> . Jamie Reid, 1976.	55		
Figura 26. <i>Ecole de Nice I</i> . Arman Fernandez, 1967.	55		
Figura 27. <i>buenagente</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2022.	56		
Figura 28. <i>salamandra</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2022.	56		
Figura 29. <i>vidasparalelas</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2022.	56		
Figura 30. <i>orgullo</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2022.	56		
Figura 31. <i>oeste</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2022.	57		
Figura 32. <i>truelove</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2022.	58		
Figura 33. <i>ogato</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2022.	59		
Figura 34. <i>embeses</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2022.	59		
Figura 35. <i>granada</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2022.	59		
Figura 36. <i>whereisthelove</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2022.	59		
Figura 37. <i>coche</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2022.	60		
Figura 38. <i>paracetamol</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2022.	60		
Figura 39. <i>jetlove</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2022.	61		
Figura 40. <i>The Archives - "Detective"</i> . Christian Boltanski, 1988-1989.	63		
Figura 41. Bocetos del cuadernos. Noelia Antúnez Martínez, 2022.	64		
Figura 42. Bocetos del cuadernos. Noelia Antúnez Martínez, 2022.	64		
Figura 43. <i>amor_con_amor_se_paga</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2022.	65		
Figura 44. <i>amor_con_amor_se_paga</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2022.	66		
Figura 45. <i>amor_con_amor_se_paga</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2022.	66		
Figura 46. <i>amor_con_amor_se_paga</i> . Noelia Antúnez Martínez, 2022.	67		
Figura 47. <i>Un coup de dés jamais n'abolira le hasard</i> . Stéphane Mallarmé, 1914.	69		
Figura 48. Proceso en el taller de tipografía. Noelia Antúnez Martínez, 2022.	71		
Figura 49. Proceso en el taller de tipografía. Noelia Antúnez Martínez, 2022.	71		
Figura 50. <i>Poemas de dolor y guerra</i> . Emilio Sdun, 2010.	73		
Figura 51. Pruebas de impresión. Noelia Antúnez Martínez, 2022.	74		
Figura 52. Pruebas de impresión. Noelia Antúnez Martínez, 2022.	74		
Figura 53. Pruebas de impresión. Noelia Antúnez Martínez, 2022.	74		

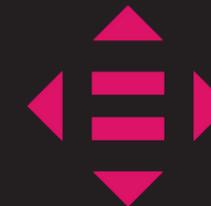
3 SALUD
Y BIENESTAR



5 IGUALDAD
DE GÉNERO



10 REDUCCIÓN DE LAS
DESIGUALDADES



En cuanto a la relación del trabajo con los objetivos de desarrollo sostenible de la agenda 2030, los únicos con el que hemos encontrado una relación palpable han sido el ODS 3: Salud y Bienestar, el ODS 5: Igualdad de Género y el ODS 10: Reducción de las desigualdades.

Desde el principio del trabajo hablamos de cambiar el planteamiento social hacia una mirada más variada, diversa y colectiva. Además de que la Teoría del Afecto (como describimos en la Introducción) utiliza perspectivas influenciadas por la teoría psicoanalítica, marxista, feminista, queer y cultural para encontrar posibilidades políticas –entre otras muchas cosas–, lo cual podría verse reflejado en políticas sociales que cumplan con estos tres objetivos, aportando perspectivas críticas sobre la educación emocional, las formas en que nos relacionamos o la abolición de los discursos de odio.

7. Anexo_ODS

