



UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

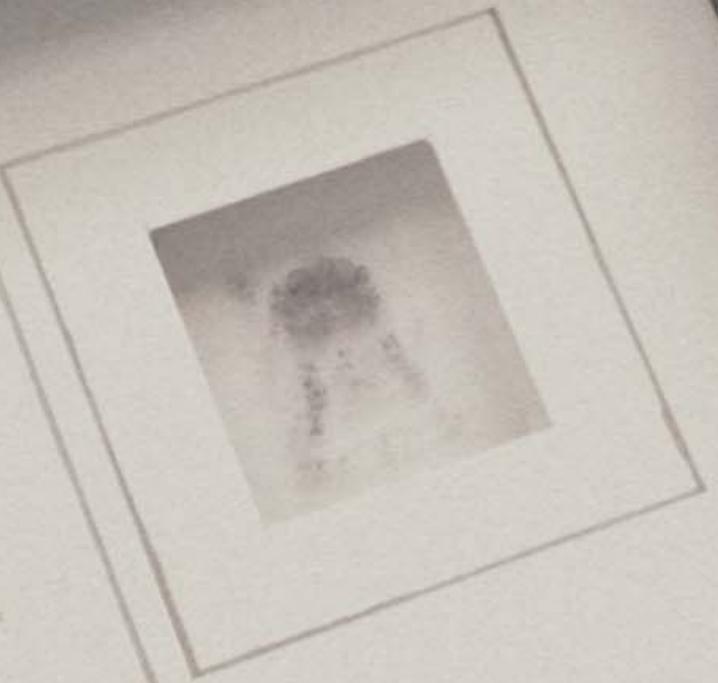
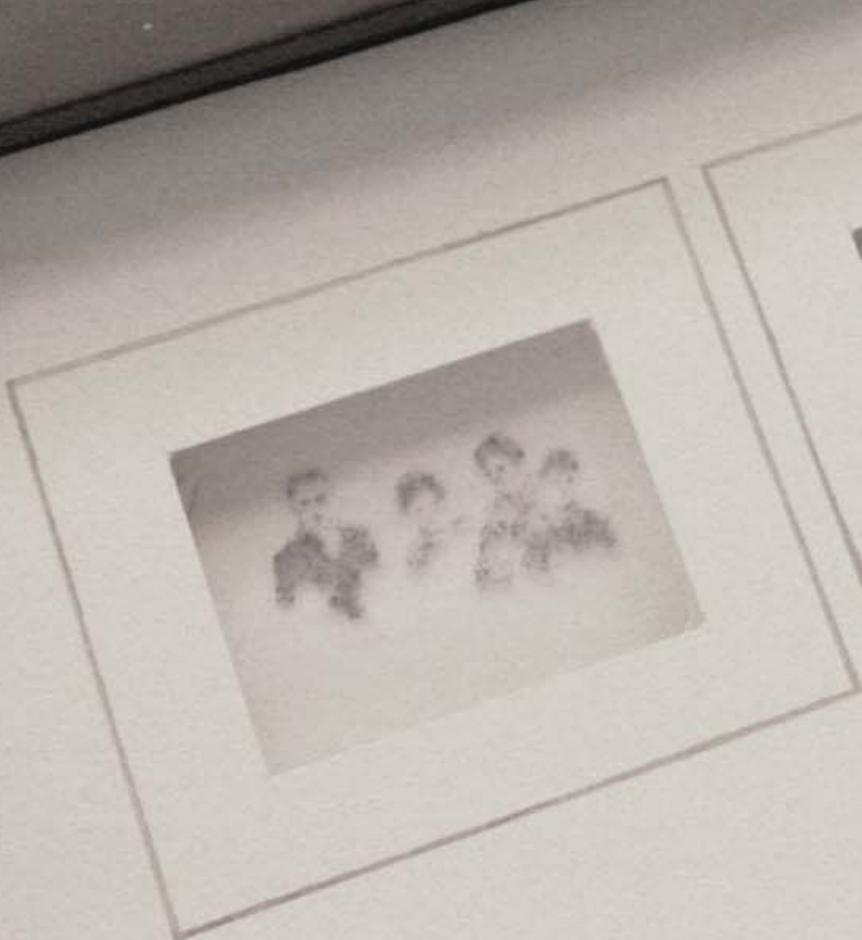
# EL POLVO Y SU INCONSISTENCIA

LOS VESTIGIOS DEL TIEMPO Y LA MEMORIA EN LA  
DESMATERIALIZACIÓN DE LA OBRA DE ARTE

Autor: Gil Gijón Bastante  
Dirigido por: M<sup>a</sup> Desamparados Carbonell Tatay

Tipología de proyecto 4  
Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica

Valencia, 25 de julio de 2014







## RESUMEN

El presente proyecto recoge la investigación realizada durante el curso 2013/14 dentro del Máster de Producción Artística, enmarcada en la tipología número cuatro: “producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica”.

El proyecto ha seguido la metodología empírico-analítica, estructurándose en dos grandes bloques: fundamentación teórica y práctica artística.

En el primero de ellos, se realiza un repaso a las prácticas artísticas que tratan la memoria, en concreto las que utilizan el archivo, analizándose con especial atención su objeto de estudio: el resto o vestigio como fetiche; así como los procesos de desmaterialización de la sociedad contemporánea y las “prácticas antivisuales” del arte.

Para alcanzar esta primera aproximación conceptual se han empleado diferentes fuentes bibliográficas, como: ensayos, tesis, recursos en línea, publicaciones periódicas, catálogos de exposiciones y comentarios críticos, sumando a todas ellas el apoyo y la referencia en las producciones de artistas como Boltanski o Carmen Calvo, así como las de otros como Vik Muniz, más relacionados con la apariencia formal de la obra.

En el segundo bloque se aborda la investigación de la técnica y la metodología idóneas para convertir el polvo de los hogares en un material artístico, así como la utilización de otros materiales alternativos que proporcionen distintas posibilidades de trabajar con los conceptos expuestos.

La conclusión general que arroja el proyecto verifica la hipótesis planteada de que, pese a los intentos de desmaterialización de la sociedad contemporánea, siguen quedando restos a modo de vestigios que, aún triturados y convertidos en polvo, continúan hablándonos de aquel tiempo pasado en el que se impregnaron de la memoria que hoy les acompaña. No solo sirven como rastro o marca del paso del tiempo, sino que representan una oportunidad para poder traer el pasado al presente, reconstruirlo, cambiarlo y con él, cambiar también el presente.

## PALABRAS CLAVE

Memoria / Inconsistencia / Polvo / Fundición / Tiempo / Retrato / Vanitas / Fetiche / Identidad / Archivo / Desmaterialización / Estética antivisual / Álbum familiar



## **ABSTRACT**

The current project contains research conducted during the 2013/14 course in the Master of Artistic Production, belonged to the typology number four: “unprecedented artistic production accompanied by a theoretical framework.”

The project has followed the empirical-analytical methodology and is structured into two main sections: theoretical framework and artistic practice.

In the first one is carried out a review of artistic practices about memory, specifically those that use the archive, analyzing with special attention its study object: the rest or vestige as a fetish; as well as dematerialization processes of contemporary society and “antivisual art practices”.

To achieve this first conceptual approach have been used different bibliographic sources, such as essays, dissertations, online resources, periodic publications, exhibition catalogues and critical comments, adding to them the support and reference in the productions of artists like Boltanski or Carmen Calvo as well as others such as Vik Muniz more related to the formal appearance of the work.

In the second part, is faced the research of suitable technique and methodology to convert household dust in an artistic material, as well as the use of other alternative materials which provide different possibilities to work with the concepts presented.

The general conclusion that provide the project verifies the hypothesis that, despite the attempts of dematerialization of contemporary society, still being remain rests as a trace that even crushed and made into powder, they still speak of the original bodies in conjunction with the memory that survives from ancient times not only serve as a trace or mark the passage of time, but represent an opportunity to look at the present from that knowledge and change it.

## **KEY WORDS**

Memory/ Inconsistency / Dust / Foundry / Time / Portrait / Vanitas / Fetish / Identity / Archive / Dematerialization / Aesthetic antivisual / Family album



A Javi e Inés,  
a mis padres,  
Amparo Carbonell y Eva Marín.



# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	
HIPÓTESIS	
OBJETIVOS	
METODOLOGÍA	
<b>Parte 1 – Fundamentación Teórica</b>	<b>21</b>
ESTADO DE LA CUESTIÓN. LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DE LA MEMORIA, ARTE DE ARCHIVO	23
LA CUESTIÓN DE LA MATERIALIDAD, EL FETICHISMO	29
EL ÁLBUM DE FAMILIA	33
TRANSGRESIÓN Y DESTRUCCIÓN. LA DESMATERIALIZACIÓN DE LA OBRA DE ARTE	38
EL POLVO COMO MATERIAL ARTÍSTICO. LA IDENTIDAD EN LO INFRALEVE	42
REFERENTES	47
<b>Parte 2 – Producción Artística</b>	<b>55</b>
PRODUCCIÓN PREVIA	57
PROCESOS Y TÉCNICAS. INVESTIGACIÓN	60
Material Intrascendente, El Polvo	61
<i>Serie de Retratos de Polvo</i>	61
<i>Técnica</i>	61
<i>Conceptos de Funcionamiento</i>	62
– <i>Pigmento</i>	62
– <i>Soporte</i>	65
– <i>Aglutinante</i>	68
<i>Serie de Objetos Fetiches de la Memoria</i>	74
<i>Técnica</i>	74
<i>Innovación en la técnica</i>	75
– <i>Soporte</i>	75
– <i>Adhesivo</i>	77
Material Transcendente. Bronce	79
<i>Técnicas de Fundición</i>	81
<i>Procedimiento a la cera perdida con cáscara cerámica</i>	81

<i>Técnica de fundición con molde de arena. Procedimiento experimental</i>	
<i>"Pintar con Bronce" de la artista Gabrielle M. Horvath</i> .....	83
<i>Proceso de Experimentación</i> .....	85
<i>Proceso previo</i> .....	85
<i>Recorrido de la pieza en cera</i> .....	86
<i>El molde cerámico para la fundición</i> .....	87
<i>La fundición. Pintar con bronce sobre cáscara cerámica</i> .....	89
<i>Acabado final. Montaje y patinado de las piezas</i> .....	91
OBRA INÉDITA REALIZADA .....	95
EXHIBICIONES .....	127
CONCLUSIONES .....	131
BIBLIOGRAFÍA .....	135
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	139
ANEXOS .....	141





## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se ha realizado en el transcurso del Máster de Producción Artística de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia. Se inscribe dentro de la tipología de proyectos número cuatro: desarrollo de una producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica.

Es un proyecto cuyos precedentes se remontan a los dos años previos a la realización del Máster, en el marco de la licenciatura en Bellas Artes. En aquel entonces, y como proceso lógico en el devenir artístico, fui centrando mi investigación en el estudio de la memoria, el tiempo y la identidad.

Seguramente, el propio tiempo, la memoria y el devenir personal tengan más la culpa del surgimiento de este proyecto que nosotros mismos. Revisando anteriores trabajos se puede ver sin dificultad cómo van apareciendo sucesivos casos de expresión de estos conceptos.

Profundizando en esa dirección, se fueron convirtiendo en referentes de mis obras toda clase de manifestaciones que llevan asociadas una reflexión sobre el tiempo, tales como las vanitas barrocas, los museos arqueológicos, los archivos de fotos antiguas, las prácticas de arte efímero, algunos ejemplos de arte conceptual o las expresiones artísticas de las épocas entre guerras, entre otras. Una influencia que, poco a poco, me llevó a buscar una estética con determinadas características que reprodujesen ese aspecto deteriorado, frágil, malogrado, leve.

En principio puede parecer fácil asociar el polvo al tiempo, todos guardamos en nuestra memoria la misma frase: “polvo eres y en polvo te convertirás” y ya conocía algunas reflexiones que desde el mundo del arte se habían realizado acerca del polvo, como las que Marcel Duchamp expresa en sus notas personales acerca de éste, que protagoniza una de sus obras: “Criadero de Polvo”.

Recuerdo que ya estaba trabajando, pensando en otras vías con las que representar y retratar un tiempo invisible que, como el viento, solo se hace visible (y aludible) en su acción sobre las cosas, en su violencia sobre las formas, cuando uno de esos días en los que la búsqueda se antojaba poco fructífera, se evidenciaron unas motas de polvo suspendidas en mitad de un contraluz.

Se convirtió así el polvo en la clave de bóveda con la que sustentar todos los aspectos de mi obra; las formas de trabajo, así como la investigación que se realizó a partir de ese momento, quedaron supeditadas a esta materia.

Aunque la elección de la temática que he venido desarrollando se deba a un interés personal, y como tal posea un cierto carácter irracional, sí que existe una justificación del por qué emplear ese material tan concreto, porqué polvo, y es lo que intentamos evidenciar a lo largo de todo el proyecto.

El embarcarnos en la realización del Trabajo Final de Máster supuso el punto de partida de un periplo cuyo destino inicial era comprobar si las atribuciones expresivas que asociábamos al polvo eran interpretadas de igual forma por los demás, comprobar realmente la veracidad de las suposiciones que hicimos sobre la significación que le dimos al polvo.

Sustentándonos en los conocimientos abordados en las asignaturas del Máster y en la investigación teórica, fuimos adquiriendo una visión holística del papel del polvo tanto dentro del ámbito artístico, estableciendo una relación con las prácticas de la memoria y el archivo, como dentro del contexto social contemporáneo, vinculándolo con conceptos a cerca de la desmaterialización que encontramos próximos al por qué, en concreto, del uso del polvo, propiciando todo ello que estableciésemos una relación de cercanía y de identidad con sus posibilidades y potencialidad expresiva.

## HIPÓTESIS

Partiendo entonces de lo planteado en la introducción, reflexionaremos sobre el tratamiento que se dispensa a la memoria y el tiempo en una sociedad que adolece de una desmaterialización en todos sus ámbitos y en la que, sin embargo, se siguen produciendo pequeñas expresiones de afecto y valoración ligadas a vestigios del tiempo, objetos a los que van unidos recuerdos y memorias.

Ante estas situaciones se plantean las siguientes cuestiones que sirven de hipótesis al presente proyecto.

- ¿Cómo se relaciona la memoria y las prácticas de archivo con el fenómeno del fetichismo?
- ¿De dónde surge y qué provoca la desmaterialización presente en la contemporaneidad?
- ¿Podría representar el polvo esa tendencia de pérdida de materia?
- ¿Se podría emplear el polvo para volver a reconstruir la memoria, la identidad y el tiempo perdidos tras la desmaterialización contemporánea?

## OBJETIVOS

Los principales objetivos marcados son:

- Estudiar aspectos relacionados con cómo funciona la memoria a través del análisis de obras y expresiones artísticas.
- Investigar las prácticas de archivo que están interesadas en la memoria y que utilizan el objeto-fetichismo en sus intervenciones artísticas.
- Analizar en profundidad los objetos utilizados por los artistas para producir sus obras, pormenorizando en el álbum familiar y su simbología.
- Explorar el empleo del polvo como material artístico para la realización de la producción planteada.
- Inventariar y testar las técnicas propuestas.
- Experimentar la materialización de lo “inmaterial” en distintos soportes más allá del polvo.
- Investigar y adecuar las distintas técnicas de fundición utilizándolas como parte del proceso creativo.
- Ensayar sobre las formas de presentación de la producción artística.
- Realizar una producción artística inédita y una exposición en la cual recoger las conclusiones de los resultados obtenidos y las impresiones de los visitantes.

## METODOLOGÍA

Dada la tipología del proyecto, se planteó que la mejor forma de llevarlo a cabo era simultaneando la realización de la investigación teórica con la producción de las obras artísticas. De esta forma se trata de favorecer una retroalimentación mutua entre ambos campos de trabajo, permitiendo encauzar los esfuerzos hacia unos objetivos concretos.

En el desarrollo del trabajo se ha empleado la metodología empírico-analítica para su creación. Una metodología que apoya ese proceder conjunto de los aspectos teóricos y prácticos.

El estudio e investigación de los conceptos que centran la atención en el proyecto se ha realizado empleando distintas fuentes bibliográficas en las que se exponían las teorías de autores relevantes en la materia analizada. Las conclusiones y definiciones extraídas de ese análisis se han visto apoyadas con la búsqueda de referentes artísticos que trabajan los mismos conceptos y que desarrollan las mismas estéticas.

En cuanto a la producción artística, la realización del Máster ha contribuido a sistematizar una investigación basada en pruebas de ensayo-error que han hecho posible avanzar en aspectos técnicos que venían presentando inconvenientes a lo largo de los años de trabajo previos al inicio del Máster.

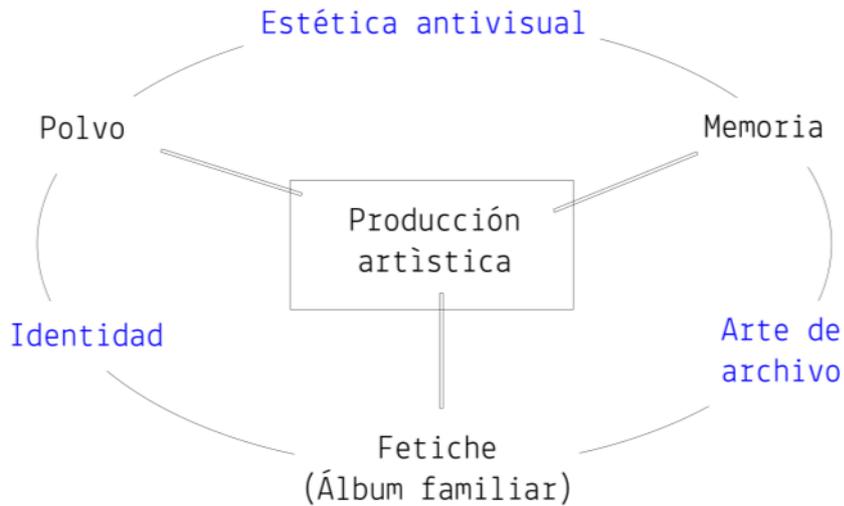
Los principales puntos en los que se ha incidido durante el desarrollo del proyecto, y con el objetivo de mejorar y perfeccionar la calidad artística, han sido la exploración de materiales más adecuados para obtener una expresividad y estética en consonancia con los conceptos sobre los que se venía reflexionando en la trayectoria de trabajo previa, así como la mejora sustancial en los procedimientos de trabajos con el empleo de técnicas que aportan mayor resistencia al envejecimiento producido por el transcurso del tiempo.

El planteamiento metodológico expuesto nos lleva a estructurar el proyecto en dos bloques. Un primer bloque en el que se recoge el marco teórico y el estudio de los conceptos principales del proyecto, y un segundo bloque en el que se describe la investigación y la producción artística realizada.

Los resultados teóricos se analizarán en profundidad con referentes artísticos, como Boltanski o Vik Muniz, tanto por las ideas expuestas en sus obras como por la influencia de la producción realizada.

En el primer bloque, se desarrollan las relaciones entre los conceptos clave que se trabajan en el proyecto, apoyándonos para ello en las reflexiones que realizan una serie de teóricos, como Miguel Ángel Hernández, acerca de la contemporaneidad y el pensamiento que Walter Benjamin realiza sobre el artista como historiador.

El marco teórico que conforman los conceptos clave del proyecto se ha representado gráficamente en un esquema básico que sirve de guía para su entendimiento. En él se explicitan esas relaciones que se establecen entre los conceptos y cómo estos toman como referencia central la producción artística sobre la que influyen y en la que se ven expresados.



En la segunda parte nos centramos en la experimentación, mostrando las pruebas realizadas para la investigación del proceso técnico de las obras que a modo de ensayo y error nos han ido aportando diferentes caminos y formas de proceder, así como la imbricación de los procesos de fundición que se han tomado como gérmenes para desarrollar el procedimiento experimental expuesto.

Cerraremos este apartado con el catalogo de la producción artística efectuada, mostrando el recorrido previo realizado.

Finalmente, se concluirá exponiendo cómo a través de la realización de las obras artísticas y su exposición en distintas muestras, se han corroborado las hipótesis de partida.



PARTE 1  
-  
FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA



## ESTADO DE LA CUESTIÓN. LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DE LA MEMORIA, ARTE DE ARCHIVO

*“Hay que ir hasta aquellos lugares en los cuales los futuros lejanos se encuentran con los pasados lejanos [...] la búsqueda de una tierra que ha olvidado el tiempo.”<sup>1</sup>*

Artistas de lugares alejados e inmersos en contextos culturales diferentes llevan reflexionando desde las primeras décadas del siglo XX acerca del papel que desempeña la historia y la memoria en la sociedad actual, hasta tal punto que se han transformado en virtuales historiadores.

Su labor no se traduce en artículos de publicaciones académicas, ensayos o novelas históricas, pero a través de sus obras, realizadas con imágenes, objetos y documentos directamente recuperados del pasado, tratan de promover interpretaciones críticas de la historia.

Esta tendencia surge a raíz de una existente preocupación, cada vez mayor, por conocer lo que no se ha escrito, por saber quiénes han sido olvidados y qué memorias no forman parte de los imaginarios y tradiciones que, en definitiva, construyen una sociedad.

Como Walter Benjamin comenta en su libro *"Sobre el concepto de historia"*<sup>2</sup>, el problema surge al tratarse de una historia que sólo ha podido ser realizada a través del ensombrecimiento de los vencidos. Una historia heredada, construida sobre las tumbas de los olvidados, que contiene una parte maldita: “no hay documento de cultura que no sea, a su vez, documento de barbarie”<sup>3</sup>.

Ese convencimiento nos lleva a la necesidad de cuestionar y analizar cómo se escribe la historia, quién la escribe, por qué, de qué modo, con qué fines, de quién es esa historia, a quién beneficia, a quién olvida<sup>4</sup>.

Tratar la memoria es un tema complicado puesto que se trata de un gran ente, un complejo mecanismo que por su enormidad se convierte en una gran bestia difícil de

---

<sup>1</sup> Cita de SMITHSON, Robert. Vista en: MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel. *Sueños y polvo. Cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura*. Madrid, Ed. Lampreave. 2009.

<sup>2</sup> BENJAMIN, Walter, “Sobre el concepto de historia”. En: *Tesis Sobre la historia y otros fragmentos*. Traducción de Bolívar Echevarría, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.

<sup>3</sup> *Ibidem*, Tesis VII, p.42.

<sup>4</sup> Debemos apuntar, que aunque hay autores que hacen distinción entre el concepto de historia y de memoria, entendiendo el primero como saber científico de los hechos pasados y el segundo como los hechos pasados cultivados por sus descendientes, nosotros, al igual que nuestros referentes, como Walter Benjamin, nos interesamos más por una noción de estos dos términos más próxima, a medio camino entre los dos.

dominar. Hablamos de un término lo suficientemente amplio como para perdernos sin descanso durante años.

En el presente proyecto se ha optado por limitar el estudio del amplio campo que es la memoria a un pequeño ámbito en el que se encuentran aquellos conceptos más próximos a la producción artística realizada.

La memoria se ve continuamente amenazada por los peligros de la manipulación política, la banalización y la amnesia absoluta. Un problema que no parece atribuible a la propia naturaleza de la memoria, sino a factores externos a ella y a las formas de interpretarla.

Esta amenaza denota la manera en la que por lo general se configura la historia, una “memoria oficial” elaborada sobre la causalidad y no sobre la casualidad, donde operan toda una serie de influencias que reconducen los sucesos<sup>5</sup>. Como sugiere Reyes Mate, “la atención al pasado no está dirigida por un interés arqueológico sino para incidir en el presente. Por eso es político”<sup>6</sup>.

Frente a esa forma de creación sesgada e interesada, *los artistas-historiadores* plantean una nueva forma de entender la memoria. Proyectan la construcción de una especie de resistencia capaz de actuar como “contra-memoria”<sup>7</sup> promoviendo formas de recuerdo capaces de hacer frente a los sistemas mnémicos hegemónicos.

Artistas que se apoyarán en distintas estrategias (creación de historias paralelas, historias alternativas, deconstrucción de la historia oficial para la identificación de sus puntos ciegos y su artificialidad)<sup>8</sup> a través de las cuales poder materializar el pasado, para promover otra historia, otra manera de recordar que nada tiene que ver con los procesos acumulativos normalizados que únicamente promueven la amnesia y el olvido.

Como comenta Boltanski, “[...] Lo que me ha interesado –y de eso he intentado hablar– es de la pequeña memoria. Es lo que nos diferencia a unos de otros. La gran memoria se encuentra en los libros de historia, pero la acumulación de pequeños saberes que todos tenemos dentro constituyen lo que somos [...]”<sup>9</sup>

Unos artistas que, aún inmersos en su campo de acción (el arte), se adentrarán en el terreno de la historia explorando los ámbitos de la figura del historiador. Ése que

---

<sup>5</sup> HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Madrid: Ed. Micromegas. 2012. p.36

<sup>6</sup> MATE, Reyes. *Medianoche en la historia. Comentarios a la tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de Historia”*. Madrid: Trotta. 2006. p.47. Visto en: *Ibidem*. p. 54.

<sup>7</sup> En el sentido de ir contra la “memoria oficial”, estableciendo propuestas diferentes de memoria.

<sup>8</sup> STOK, Frank van der. *Mental Images*. En *Questioning History. Imagining Past in Contemporary Art*. Rotterdam: Nai Publishers. 2008. pp. 104-118. Visto en: HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. *Materializar el pasado*. Op. cit. p. 36.

<sup>9</sup> MOURE, Gloria (et. al.) *Christian Boltanski: Adviento y otros tiempos*. Catálogo de la exposición organizada por el Centro Galego de Arte Contemporáneo. Santiago de Compostela. Ediciones Polígrafa. 1995-96.

entiende el pasado como algo vivo, no clausurado, que afecta al presente y opera en nuestro tiempo<sup>10</sup>. El pasado como algo latente que aún sigue vivo.

Dentro del amplio campo de las prácticas artísticas que se preocupan por el pasado y la memoria, es posible identificar toda una serie de poéticas y estrategias que desarrollar. Intentar una enumeración de las diversas formas, procedimientos y posiciones que existen sobre este tema, sería prácticamente inabarcable pero, por lo general, el sentido de éste tema que manejan gran parte de esos artistas posee una serie de rasgos comunes que, como ha identificado el profesor Miguel Ángel Hernández, se pueden sustanciar en tres aspectos:

- La presencia tangible de la historia en el presente que toma cuerpo a través de la concepción material del tiempo y el uso de objetos e imágenes como lugares preñados de tiempo.
- La necesidad de imaginar y visualizar el pasado. La toma de conciencia de que la historia se nos aparece en imágenes y, por tanto, es posible transmitirla y escribirla a través de ellas.
- El sentido de la historia como algo abierto que puede ser modificado. De ahí el compromiso con el pasado que vincula la historia y la política<sup>11</sup>.

Distintas vías, en definitiva, a través de las que los artistas materializan el pasado. Una manera común y compartida de entender el tiempo, la historia y la memoria, que intenta promover visiones de la historia más allá de los grandes relatos.

El presente proyecto queda enmarcado así en torno al paradigma del archivo<sup>12</sup> que se desarrolla a través de distintas manifestaciones artísticas que trabajan directamente con objetos, imágenes, textos y documentos que forman parte del pasado. Presencias reales de la historia que son utilizados, post-producidos, montados e integrados en la obra.

Una práctica artística, (la del archivo) creada por toda una corriente que centra su atención en la memoria, la historia y el tiempo, distinta de otras que podrían ser las de almacenamiento, colección o acumulación. Estas se diferenciarán de las del archivo por no corresponder a unos protocolos de consignación, aquellos que hacen que el archivo pueda entenderse como el suplemento mnemotécnico que preserva la memoria

---

<sup>10</sup> Concepto analizado por Miguel Ángel Hernández, que proviene de Benjamin y su manera de entender la memoria. HERNANDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. *Materializar el pasado*. Op. cit.

<sup>11</sup> *Ibidem*. p.10

<sup>12</sup> Como sostiene Anna María Guasch en su libro *Arte y Archivo*, frente a los dos grandes paradigmas de las primeras vanguardias (el paradigma propio de los lenguajes e ismos desde el Fauvismo y el Cubismo hasta el Neoplasticismo y Constructivismo, y el de la multiplicidad del propio objeto artístico y su reversibilidad dominado por la discontinuidad del espacio-soporte y la destrucción de los cánones tradicionales en la definición del objeto artístico) podemos evidenciar otra tipología de paradigma, el que de manera más genérica se puede llamar paradigma de archivo y que implica una creación artística basada en un proceder casi mecánico, como una letanía sin fin, de reproducir, con estricto rigor formal y una absoluta coherencia estructural, una estética de organización museística o bibliotecaria.

GUASCH, Anna María. *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal/ Arte contemporáneo. 2011.

y la rescata del olvido, de la amnesia, de la destrucción y la aniquilación, hasta tal punto de convertirse en verdadero memorándum<sup>13</sup>.

Jacques Derrida, en su “Mal de archivo: una impresión freudiana”<sup>14</sup>, y antes que él, Benjamin Buchloh, pondrán en la palestra el paradigma del archivo, nombrando a Walter Benjamin como uno de sus principales pilares en el primer tercio de siglo para las prácticas de archivo.

*“Su intención [la de los artistas] no es posicionarse como nuevas autoridades en esta área, sin buscar la relación con el pasado y desentrañar el proceso por el cual se forman las imágenes de la escena política, comercial y mediática contemporánea. Su obra nos hace posible pensar y hablar acerca de la representación de la historia de una manera diferente”<sup>15</sup>*

En definitiva, tratar de transportar directamente el pasado al presente, convirtiéndolo en visible, exponiéndolo, disponiéndolo y desplegándolo, mostrando la historia no como algo lineal, sino circular; haciendo ver que el pasado está en el presente igual que el presente en el pasado, que nuestras huellas se mezclan con tantas otras ya pretéritas, en un eco eterno.

En esta línea encontramos pensadores como Warburg (con su *Atlas Mnemosyne*), Ernst Bloch o el propio Walter Benjamin, que proponen maneras de trabajar con el tiempo y la historia que van más allá de la linealidad, valorando los saltos, las discontinuidades temporales y los anacronismos<sup>16</sup>, y que recurren a la capacidad de las imágenes y los objetos para comunicar y transmitir la experiencia del pasado.



Ilustración 1- WARBURG Aby M. *Atlas Mnemosyne* (Fuente: Media Art Net)

---

<sup>13</sup> *Ibidem.* p. 13

<sup>14</sup> DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta. 1997.

<sup>15</sup> STOK, Frank van der (et. al) “Introduction”. En *Questioning History*. Op. cit. Citado en HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. Á. *Materializar el Pasado*. Op. cit. p. 34.

<sup>16</sup> Refiriéndonos a algo que no se corresponde o parece no corresponderse con la época a la que se hace referencia.

Estas nuevas formas de percepción del espacio, en la lógica y la manera de entender la historia, el tiempo y la memoria, provienen de los cambios producidos en las condiciones de la vida contemporánea.

Andreas Huyssen observa a este respecto cómo en una sociedad en la que todo está grabado, filmado y archivado, el acto de recordar se vuelve imposible. Recordarlo todo no permite que la sociedad tenga tiempo para volver a las memorias acumuladas y analizar los hechos pasados. En cambio lo que crea es un aislamiento de todos esos archivos que dejan de tener correlación y de actuar en el presente. Un hecho que se presenta como una paradoja pues al recordarlo todo, en el fondo, lo olvidamos<sup>17</sup>.

Dicho de otro modo, como Mark Augé apunta, la obesidad y saturación de los sistemas de información, la globalización, acaba produciendo una impresión de estar dentro de la historia sin poder contarla. Una aceleración en los conceptos de espacio y tiempo que hace que no se tenga oportunidad de volver la mirada al pasado, de buscar en las memorias acumuladas. Por eso la historia queda separada, almacenada para siempre, sin posibilidad de actuar en el presente<sup>18</sup>.

Huyssen propone entonces el arte como espacio central en el que recordar de un modo diferente al establecido y así hacer frente al peligro de la forma de entendimiento contemporáneo de memoria como memoria total, que produce amnesia, o como memoria parcial, que ha contribuido a la manipulación por parte del poder.

Un arte a modo de pervivencia de la memoria que propugna de nuevo una reconstrucción de la materialidad a través del traslado literal del pasado al presente. Una reubicación temporal que se representa con el rescate de los restos del pasado, objetos encontrados, vestigios con un alto potencial simbólico, cargados de vivencias individuales.

Los objetos históricos se presentan así como objetos complejos con varias caras y niveles. Benjamin lo reconoce y propone estudiarlos para observar la historia no contada, la historia negativa, empleando los fragmentos recuperados del pasado. Para ello, su método dialéctico consistirá en mirar a contraluz, ver aquello que no es evidente a simple vista en el objeto. Benjamin consolidará esta voluntad de leer la experiencia del presente a través de destellos, fragmentos o gotas del pasado en su *Libro de los Pasajes*<sup>19</sup>.

Así será como el método del historiador materialista propuesto por Benjamin, planteará el rescate de los objetos y las imágenes y, a través del montaje y la yuxtaposición, crear con ellos una constelación de tiempos y significados capaz de activar las energías del objeto. “Hacer historia” para estos artistas no será mirar atrás

---

<sup>17</sup> Teóricos como Baudrillard, Marc Augé o Andreas Huyssens, han advertido esa obsesión de nuestra sociedad por la memoria y señalado las problemáticas que presenta, denominándola como “Sociedad de la memoria”.

<sup>18</sup> De este tema, Reinhart Koselleck habla más en profundidad en su libro *Los estratos del tiempo: estudio sobre la historia*. Barcelona: Paidós. 2001.

<sup>19</sup> BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes*. Edición a cargo de Rolf Tiedemann. Madrid: Ediciones Akal. 2004.

sino una intervención en el pasado, un “acto de memoria”, una toma de postura desde el presente.

En otras palabras, la tarea del historiador benjaminiano no será la de recordar para reconstruir el pasado sino la de construir el presente a partir del pasado. Esa construcción se basará en el estudio de los fragmentos para proponer espacios que evoquen la memoria. Para Benjamin lo verdaderamente decisivo, y es aquí donde la cuestión del fetichismo es determinante, es la energía contenida en el objeto en sí en el que según su visión se contiene, casi a modo de presencia real, el pasado latente.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> BENJAMIN, Walter. “Eduard Fuchs, coleccionista e historiador.” En: *Obras*. Madrid. Abada. 2009. Libro II/Vol. 2. pp. 68-109.

## LA CUESTIÓN DE LA MATERIALIDAD, EL FETICHISMO

*“De todos los objetos, los que más amo son los usados. Las vasijas de cobre con abolladuras y bordes aplastados, los cuchillos y tenedores cuyos mangos de madera han sido cogidos por muchas manos. Éstas son las formas que me parecen más nobles. Esas losas en torno a viejas casas, desgastadas de haber sido pisadas tantas veces, esas losas entre las que crece la hierba...”<sup>21</sup>*

Previamente a abordar el tema en su complejidad, es preciso especificar en qué sentido se empleará el término “fetichismo”.

El origen etimológico de la palabra “fetichismo” lo encontramos en el portugués “feitiço” que significa “Hechizo, encanto” que derivaría de la forma latina “factitius” cuyo significado era “artificial, fabricado con capacidad”.

Aunque en su evolución semántica el término se ha visto ligado a unas connotaciones sexuales debido al uso que Freud hizo del mismo en sus teorías<sup>22</sup>, inicialmente se empleó para referirse a cualquier objeto usado como un talismán, amuleto o como “objetos mirados con temor supersticioso”<sup>23</sup>. En sentido genérico, el término hace referencia a un objeto adorado de manera irracional.

Como menciona William Pietz: “la verdad del fetichismo reside en su estatus como una encarnación material”<sup>24</sup>, un fragmento de historia que sustituye al todo por la parte, el objeto parcial.

Será esta idea de que en la parte está condensado el todo en la que se basará Freud para referirse al erotismo del fetichismo. Objetos como tacones, medias, etc., sustituyen el total al que se relacionan: la imagen femenina. Los objetos fetiches están íntimamente relacionados con el deseo y el placer personal, pero no tiene porque ser algo únicamente sexual, sino que al igual que el “voyeur”, tiene que ver más con el placer de la visión.

Es precisamente esa fascinación, ese placer de la visión del objeto, la que impregna a los restos y desechos que son materia de estudio sobre la que indaga este

---

<sup>21</sup> BRECHT, Bertolt. *80 Poemas y canciones*. Edición a cargo de Adriana Hidalgo. 2011. 3ª edición.

<sup>22</sup> El padre del psicoanálisis Sigmund Freud (1856-1939), en su libro *Tres ensayos para una teoría sexual*, se refiere en diversos apartados al fetichismo como manifestación perversa, una forma de parafilia donde el sujeto de afecto es, o es representado por, un objeto o una parte del cuerpo de una persona.

<sup>23</sup> SEBEOK, Thomas A. Artículo “Fétichismo”. En: *Études littéraires*. [en línea] Québec: Département des littératures de l'Université Laval. 1989. vol. 21, n° 3. p. 195-209. [<http://id.erudit.org/iderudit/500880ar>]

<sup>24</sup> PIETZ, William. “El problema del fetichismo (I).” En: *El espectro rojo*. Madrid: CA2M Centro de Arte 2 de mayo. 2010. n°1, mayo 2010. pp. 86-95. Cita de la p. 88. Esta publicación se hizo en conjunto con la exposición Fetiches críticos. Residuos de la economía general, exhibida en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid.

proyecto. Unos objetos que siempre marcarán una ausencia (la del ideal del “todo” al que pertenecían), una pérdida, un olvido que nunca puede ser del todo representado; serán “una presencia de una ausencia”.

En la sociedad capitalista moderna se presenta una paradoja entre el fomento de consumo de mercancías nuevas y el apego que los individuos mantenían a esos restos y desechos obsoletos. Este fenómeno, que según los presupuestos racionalistas y positivistas de la modernidad sería inconcebible que ocurriera por la gran contradicción que representaría, aún sigue vigente y permite extrañamente, la “vida de lo invivable”, que ocurriera “lo mágico en lo moderno, lo sobrenatural cuando ya se suponían superadas las cuestiones sobrenaturales”<sup>25</sup>.

La explicación la encontramos en el hecho de que estos objetos poseen un fuerte valor emocional que les capacita para evocar en el individuo que los atesora la memoria de personas y sucesos, trasladándolo a la experiencia vivida.

El hecho de que un objeto posea ese alto potencial emocional se justifica por la vinculación que se establece entre el objeto y la persona propietaria del mismo en el pasado. La presencia conjunta de ambas entidades en los acontecimientos vividos provoca que la memoria de la persona quede incrustada en la materia del objeto, que quede latente en todas esas grietas de objetos gastados, esquinas redondeadas y manchas del tiempo. Esa vida que queda adherida a los objetos hace que formen parte de la microhistoria de una persona.

A través de ese rastro del recuerdo incorporado al objeto, lo invisible se revela. Representan la nostalgia, ya no importa cuál fue su uso. “Cuando desaparece la pátina seductora de la mercancía emerge el verdadero rostro que no es otra cosa que la catástrofe que se oculta tras el mundo soñado”<sup>26</sup>.

Haciendo alusión a esta clase de objetos fetiche, Baudrillard realiza una descripción que tiene mucho ver con la idea que estamos tratando.

*“El objeto antiguo, por su parte, es puramente mitológico, en su referencia al pasado. Ya no hay incidencia práctica, está allí, únicamente para significar [...] Sin embargo, no es afuncional ni simplemente “decorativo”, sino que cumple una función muy específica en el marco del sistema, significa el tiempo.”<sup>27</sup>*

*“Lo que el hombre encuentra en los objetos es la capacidad de vivir, en lo sucesivo, continuamente, conforme a un modo cíclico y controlado”<sup>28</sup>*

---

<sup>25</sup> ZARAGOZA GONZÁLEZ, Carlos Armando. “El fetichismo de la mercancía en Marx y su relación con la moral.” [en línea] En: *Contaduría y Administración*. México: Editado por la Facultad de Contaduría y Administración. 2001. n° 200. pp. 29-54. Cita de la p. 31. [Disponible en la página web: <http://www.journals.unam.mx/index.php/rca/article/view/4505>]

<sup>26</sup> HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. Á. *Materializar el Pasado*. Op. cit. p. 125.

<sup>27</sup> BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. Madrid: Ed. Siglo XXI. 2010. pp.77-78

<sup>28</sup> *Ibidem*, 2010, p.103.

Esta definición de fetiche encuentra un particular sentido en los objetos cotidianos, objetos que remiten al ser a su infancia. Es por eso que el valor de estos objetos no es un general, es un valor para uno mismo, son tesoros personales, pues éste reside en una experiencia privada, en la exclusividad. Es debido a este “valor personal” por el que se atesoran dichos objetos viejos y se preservan del deterioro para tratar de conservar aquello a lo que se ha adherido; hay un placer instintivo e inconsciente detrás del hecho de guardar estos fetiches.

Nuestras vidas están marcadas por vestigios. Todo lo que aceptamos o captamos del entorno, todo lo que generamos voluntariamente o involuntariamente, son vestigios. Una foto cuyo origen se perdió, un objeto que guardamos durante años sin una razón evidente, fragmentos de cosas que acumulamos, algunos objetos, de entre muchos otros, que nos conectan con una persona. Más que objetos o cosas, estos pedazos de vida en un transcurso temporal son vestigios de nuestra presencia y de nuestro origen.

Es a partir de ahí que el artista-historiador debe construir su historia con esos desechos del tiempo, utilizándolos, usando lo que nadie quiere. Ahí estará condensada la “concepción monádica”<sup>29</sup> de Benjamin por los objetos históricos: la creencia de que en el más mínimo objeto está condensada la época. El reconocimiento de que a través del estudio de la parte se encuentra la totalidad, que en el detalle es donde todo está dado.

Para él, esos fragmentos dispersos serán claves a la hora de escribir la historia. “El materialista historiador piensa que nada puede informarnos mejor sobre el proceso histórico, que los desechos que él excreta. Aquello que no queda subsumido y superado en la tendencia dominante es lo que muestra lo que esta es verdaderamente”<sup>30</sup>

Por tanto, el artista se valdrá de esa realidad modificada (objetos antiguos, ropa usada, muebles, fotografías) para introducir una presencia como ausencia que dota a la obra de una latencia contenida nunca evidente.

Los objetos transformados aparecen ahora como testigos mudos que, sin embargo, no cesan de hablar de lo que ya no está. “Tratan de la memoria en sentido literal, tanto del contenido de los recuerdos concretos como del recuerdo como proceso y como estructura cuando la obra establece un dialogo con el espectador”<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> “En el párrafo XVII de lo que se ha dado en llamar la *Tesis sobre filosofía de la historia*, distingue Walter Benjamin entre una filosofía de la historia, cuyo “procedimiento es el de la adicción: proporciona una mancha de hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío”, y otra en virtud de la cual “el pensamiento se detiene de golpe en una constelación cargada de tensiones, le imparte un golpe por el cual la constelación se cristaliza en una mónada”. Al primer modelo, caracterizado por la continuidad, es decir, por la visión global que se desprende de la consideración de los hechos sucedidos y los que se van sucediendo, le llama *historicismo*. El modelo opuesta es *monádico*, es decir, entiende el acontecimiento como algo único que rompe el continuum del historicismo; esa interrupción del continuum de la historia es histórica porque en un instante puede iluminar toda una historia.” MATE, Reyes. *La razón de los vencidos*. Anthropos. Barcelona. 1991. p. 184

<sup>30</sup> ZAMORA, José A. “Dialéctica Mesianica: Tiempo e interrupción en Walter Benjamin”. En: AMENGUAL, Fabriel; COBOT, Mateu y VERMAL, Juan L. (eds.). *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*. Madrid: Trota. 2008. pp. 83-138

<sup>31</sup> HUYSEN, Andreas. “Escultura de la memoria de Doris Salcedo.” Citado en: HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. *Materializar el pasado*. Op. cit. p.87

Benjamin aboga entonces por una reconstrucción de la historia a partir de la yuxtaposición de esos objetos que se comportarían como las imágenes con las que él concibe que se construye la historia.

*“Recomponer significa entonces releer, religar, recolectar y, en suma, coleccionar en la escritura los pedazos o las imágenes rotas y desperdigadas del pasado. Para Benjamin el historiador comparte con el coleccionista la pretensión casi obsesiva de reinscribir en un nuevo orden los objetos residuales en los que han quedado petrificadas las huellas de otro tiempo.”<sup>32</sup>*

---

<sup>32</sup> CUESTA ABAD, José M. *Juego de Duelo. La historia según Walter Benjamin*. Madrid: Abada Editores. 2004. p. 68.

## EL ÁLBUM DE FAMILIA

Dentro del ámbito privado del hogar, ciertos objetos poseen particularidades que los hacen destacar de entre los demás. Éstos son los objetos que tienen una relación más estrecha con el pasado, aquellos que por su inmutabilidad en el transcurso del tiempo son el soporte idóneo en el que sustentar la memoria de los momentos que no se desean olvidar.

Entre ellos, guarda un lugar preeminente el álbum fotográfico familiar, un contenedor perfecto de recuerdos a modo de sistema de archivo doméstico selectivo<sup>33</sup>.

Se recuerda para narrar una historia que de otro modo quedaría en silencio. Estas narraciones encuentran su particular espacio de desarrollo en las colecciones de fotografías familiares, conformando el imaginario individual sobre nuestro pasado de manera muy similar a como lo hace la propia memoria.

De hecho, Benjamin constatará cómo la historia se descompone en imágenes en su *Libro de los pasajes*<sup>34</sup>.

La concepción benjaminiana de la historia es tan tremendamente visual que no solo expone la visualidad del pensamiento en referencia al modo en el que el conocimiento se forma, sino que será incluso a través de imágenes como se transmita<sup>35</sup>.

El álbum familiar supondrá así un medio con el cual organizar y estructurar nuestro pasado; ordenando, controlando y protegiendo nuestra historia. Un monumento, a modo de artefacto sagrado, constituido por fotografías que representan la selección de aquellos momentos que merecen mención<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> VICENTE, Pedro. “Apuntes a un álbum de familia.” En: *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografía familiares*. Huesca. Diputación de Huesca. 2013. pp. 11-19.

<sup>34</sup> BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes*. Op. cit.

<sup>35</sup> Un concepto que Benjamin nombrará como “Imagen dialéctica” en el sentido de que “[...]cada imagen nace de una colisión entre ella misma, que viaja 'hacia nosotros' desde el pasado, y la mirada que la lee en la actualidad, [...]. La imagen dialéctica es, precisamente, esa configuración de sentido que surge del encuentro entre la imagen pretérita y aquella que, (situada en el presente), propone o cree leer el historiador.”

LUELMO JAREÑO, José María. “La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica.” [en línea] En: *Escritura e Imagen*. Madrid. Universidad Complutense de Madrid. 3 de noviembre de 2007. pp. 163 – 176. Fecha de consulta: 15 de julio de 2014. [Disponible en: <<http://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0707110163A>>.]

<sup>36</sup> Cabe destacar, antes de continuar adentrándonos en pormenores del álbum familiar, que este estudio está centrado en el álbum en su concepción clásica. Aun así no debemos olvidar que ha habido un tránsito en la contemporaneidad que ha transformado las estructuras sociales tradicionales y que al igual que los demás aspectos, también se ha producido en la evolución de los álbumes. Han desaparecido los álbumes físicos porque ya no se necesita guardar, ahora prima el consumo directo y presente, las fotografías en papel han desaparecido para dar paso a los archivos y las redes sociales, donde se exponen sin orden ni concierto, donde no están para observarlas y recordar que se estuvo y se fue, sino que solo sirven para afirmar, testificar, decir “sí, soy yo”, aquí y ahora.

Las fotografías de familia son, sin lugar a dudas, las fotografías que con mayor frecuencia nos hacemos y en las que más aparecemos. Retratos que, en contraposición a lo que en un primer momento nos podría parecer, son bastante sofisticados: quién hace la fotografía, cómo la hace, en qué momento, quién aparece o quién no... Son elementos que construyen las complejas relaciones de poder dentro de las políticas familiares y su representación <sup>37</sup>.

*“A principios de los años setenta, psicólogos y psiquiatras, como el Dr. Robert Akeret, hicieron uso de la fotografía familiar con fines diagnósticos y terapéuticos. Para Akeret, la fotografía más convencional del álbum familiar puede albergar aspectos y significados invisibles acerca de las relaciones que se establecen en el grupo familiar. ¿Por qué en un álbum, que recoge varios años de convivencia, un hermano y una hermana no miran nunca a la cámara? ¿Por qué un padre de familia coge en su brazo a un hijo y no hace lo propio con la esposa o con la otra hija? ¿Qué pasado turbio esconde un grupo familiar en el que uno de ellos figura, inexorablemente, cortado o fuera de encuadre? La posición de las manos, de la cabeza, la sonrisa, la postura del tronco, de las piernas, la pose, la diferencia entre personas, en fin, un sin número de detalles conforman una base de datos para el observador atento.”<sup>38</sup>*

Quizá porque este conocimiento es asimilado y asumido hasta ser finalmente olvidado desde la niñez, podría parecer que hacer y mirar fotografías de familia es algo simple e incluso ingenuo. Pero nada más lejos de la realidad. No existe fotografía inocente.

Bajo esa aparente espontaneidad se esconden significados emocional y culturalmente complejos. La fotografía familiar es un objeto que conjuga amores y odios, deseos, frustraciones, nostalgia, heridas del pasado, felicidad, ternura, perversiones e intenciones; memoria y pérdida al mismo tiempo. Un trazo de vida en el que se esboza una identidad y una proyección de la muerte que hace patente la ausencia.

Estas adherencias que posee la fotografía hacen que con su contemplación se convierta en una especie de talismán (un fetiche), en el cual el pasado es percibido como algo estanco, quieto, depositado en un determinado lugar de forma que puede volver a vivirse y experimentarse <sup>39</sup>.

En la contemporaneidad ha habido un tránsito que ha transformado las estructuras sociales tradicionales haciéndolas inestables. Ya no se mantienen el tiempo suficiente para que sirvan como marcos de referencia. Perdemos los referentes y, al cambiar estos, nos perdemos por el camino.

---

<sup>37</sup> VICENTE, Pedro. “Apuntes a un álbum de familia.” En: *Álbum de familia*. Op. cit. pp. 11-19.

<sup>38</sup> WILLIAMS, Val. “Mundos Fantasma: Fotografía y familia.” En: *EXIT*. Madrid: Rosa Olivares & Asociados. Noviembre 2005. nº 20.

<sup>39</sup> VICENTE, Pedro. “Apuntes a un álbum de familia.” En: *Álbum de familia*. Op. cit. pp. 11-19.

*“Una fotografía, no es sólo una imagen (en el sentido en el que lo es una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria.”<sup>40</sup>*

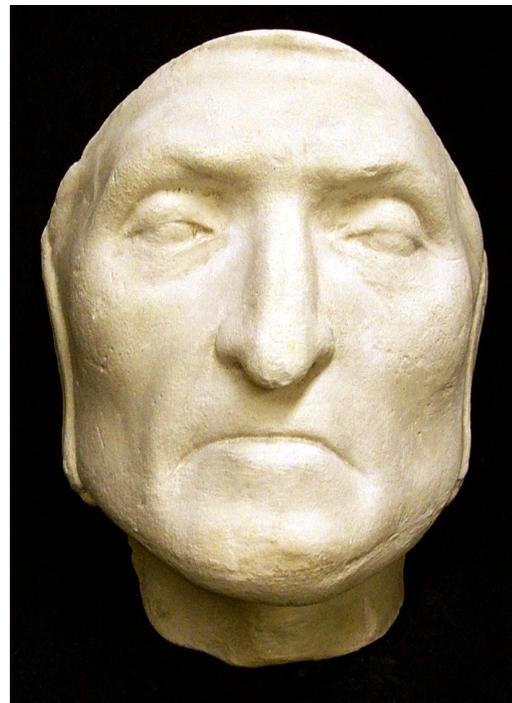
Jacques Derrida consideraba que todo retrato es un vestigio, otro retrato del tiempo. E incluso John Berger, en *“Sobre las propiedades del retrato fotográfico”*, escribía que “el verdadero contenido de la fotografía es invisible, porque no se deriva de la relación con la forma, sino con el tiempo”. Que los rostros estaban modelados por el mundo<sup>41</sup>.

Frente a este cambio constante de degradación que se da en un mundo que altera, modifica, destruye y reconstruye todo ser y objeto inmerso en él, la fotografía da la oportunidad de capturar el instante de esplendor en el que una presencia muestra todo su potencial, justo antes de que se produzca su ausencia. Es justo esta función por la que se valora especialmente la fotografía de retrato.

Los retratos serán así una forma de intentar conservar o guardar ese instante de plenitud de una persona, el retrato llama a esa presencia, la rememora, quiere hacerla volver<sup>42</sup>. En última instancia, según formula la tradición, el retrato aspira a significar la representación del alma, es decir, de la identidad, y será allí cuando alcanza su dignidad artística. Lo que el retrato va a pretender siempre es fijar la identidad de la persona, el “yo”. La premisa indispensable del retrato tenderá a descubrir su subjetividad, su ser bajo sí, su ser dentro de sí, su exposición<sup>43</sup>.

Se hace patente así la lucha del ser por ocultar su precariedad, por eludir su inevitable sino, el de su finitud, trasladando la idea de sí a un espacio no sometido a los rigores del tiempo. La fotografía representa

una forma de salvación que a modo de *Maiorum Imagines*<sup>44</sup>, no obstante, pone más



**Ilustración 2**  
*Máscara mortuoria de Dante* (Fuente: El Ocle)

<sup>40</sup> SONTANG, Susan. *Sobre la Fotografía*. Barcelona: Edhasa. 1996. p. 111.

<sup>41</sup> BERGER, John. *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili. 2007. Serie Mínima

<sup>42</sup> NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Madrid; Buenos Aires: Amorrortu. 2006. Serie Nómadas.

<sup>43</sup> DERRIDA, Jacques. *La verdad de la pintura*. Barcelona: Ed. Paidós. 2001. p. 19 (mirar)

<sup>44</sup> *Maiorum Imagines*: mascarillas funerarias de cera que servían de vaciados para retratos en bronce, las huellas que la vida dejaba olvidadas en el rostro eran para el romano el signo de un estatus vital. Con sus vacíos solidificados, transferencias de vida entre el molde y la forma, whiteread fija el espacio en el tiempo; al contrario de lo que sucedía en aquella Roma, rescata la imagen interior del molde, antes en

en evidencia la condición mortal del ser.

*"La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí; importa poco el tiempo que dura la transmisión, la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella."<sup>45</sup>*

Continuando con la función que la fotografía desempeña como objeto de estudio, ya fuera del ámbito psicológico y volviendo al ambiente privado y cotidiano del hogar, encontramos una diferencia a la hora de que alguien se enfrente a una fotografía. Como apunta Patricia Holland, se distinguen dos posturas en la lectura de una fotografía del álbum familiar: la del *usuario* y la del *lector*.<sup>46</sup>

Ante nuestro propio álbum nos posicionamos como usuarios. Su contemplación se realizará con un uso pleno y completo de las fotografías contenidas en él. Los códigos y las historias que existen tras cada foto únicamente son accesibles gracias a que se conocen los secretos y las claves para desentrañar el cifrado de ese criptograma. Esa memoria oculta tras la fotografía es la que la convierte en irreemplazable.

En este tipo de fotografía, los valores que realmente importan distan mucho de los que priman en otros tipos diferentes, como por ejemplo la artística o la publicitaria. Son imágenes más valiosas por su contexto y su contenido personal que por su calidad artística, técnica o estética. Aquí importa su origen, cuándo y dónde fue tomada la foto, quién está y quién no está en ella, quién la realizó y por qué la hizo, además de quién posee esa fotografía, por qué razón la conserva y en qué contexto.

En definitiva, mirar las fotos del álbum será recordar, vivir de nuevo un momento o estar de nuevo con alguien querido, volver a sentir las emociones experimentadas, el ambiente y las circunstancias de aquel tiempo, todo ello conservado bajo la pátina de positividad y alegría proporcionada por la manipulación del tiempo. Ese placer por y para la visión, por el cual la fotografía adquiere connotaciones de fetiche.

Sin embargo, al enfrentarnos a las fotografías del álbum de familia de alguien totalmente desconocido, un alto porcentaje de ellas serán indescifrables, incomprensibles. En esa situación nos convertimos en *lectores*.

Desconocemos los significados ocultos y las claves para desentrañar el lenguaje de esos registros de memoria codificados. La posición a tomar entonces es la de imaginar las historias que esconden esas fotografías desconocidas, partiendo de la posible similitud entre las instantáneas observadas y aquellas de características análogas que haya en nuestro propio álbum.

---

contacto con la realidad, subvirtiendo el modo de entender nuestro entorno y subrayando los estratos y huellas de la vida humana y social.

<sup>45</sup> BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Edición 12ª. Barcelona: Ed. Paidós. 2007. p. 142.

<sup>46</sup> HOLLAND, Patricia. "Sweet it is to Scan: Personal Photographs and Popular Photography." Visto en VICENTE, Pedro. "Apuntes a un álbum de familia." En: *Álbum de familia*. Op. cit. pp. 14-15

Desde este punto de vista, lo interesante es recrearnos en la ficción. Podemos y tenemos que interpretar, ojear, descubrir y observar, pero siempre desde la lejanía. Los *lectores* de fotografías familiares deben trasladar ese significado privado a un ámbito público, al suyo propio<sup>47</sup>.

En una fotografía de familia, mientras que el *lector* busca el hecho, lo acontecido, la evidencia, el *usuario* busca (re)conocerse, identificarse.

Todos recibimos una educación directa e inducida, tanto dentro como fuera del núcleo familiar, enmarcada dentro de un contexto social. Esa formación común, impartida en un determinado contexto colectivo, es la que configura la herencia cultural, uno de los aspectos de la memoria colectiva de una sociedad.

En esta herencia cultural, coleccionamos, y es esto lo que realmente nos interesa para este trabajo, todas aquellas imágenes que por su principio de universalidad se hacen extensibles a todas las personas que componen nuestro entorno social. Se convierten en iconos y pasan a formar parte de ese inmenso archivo de imágenes que retenemos en nuestra memoria y que podemos denominar como imaginario colectivo.

No hablamos de una memoria universal sino de una memoria individual que, por medio de una herencia cultural, se puede hacer extensiva a una memoria colectiva (siempre, claro está, dentro del mismo contexto social).

El álbum familiar se nutre de imágenes que provienen de nuestro entorno y de nuestra cultura. Conformando así lo que podemos denominar nuestro imaginario colectivo.

En conclusión, la fotografía ha estado ligada siempre al apunte de lo efímero; su aportación principal es el registro, la captura de lo singular, lo fortuito, lo instantáneo. Para el teórico Hal Foster, el álbum de familia [y el archivo], es una estructura de protección contra el tiempo y la inevitable corrupción que produce, para recuperar todo lo posible antes de que sea demasiado tarde. La fotografía solo guarda un momento; nosotros guardamos las fotografías para guardar esos momentos pero también para perderlos, pues nuestras imágenes del álbum, y lo que conllevan, no son más que promesas de memoria, de nostalgia en realidad (mucho más intensa que la memoria) y por lo tanto de persistencia temporal. Como dice Sy en *Retratos de una obsesión*, “si estas fotos tienen algo importante que decir a las generaciones futuras es esto: ‘Yo estuve aquí, yo existí, fui joven, fui feliz, le importé lo suficiente a alguien en este mundo para que me hiciera una fotografía’”<sup>48</sup>

*"Las fotografías, superpuestas o veladas, experimentan a su vez la metamorfosis de la imagen más allá de la fijeza de la representación. A pesar de que en vida nos parecen definitivas, el paso del tiempo las torna borrosas y distorsionadas. Como nuestra memoria hundiéndose en el porvenir. En cuyo final espera la muerte."*<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> VICENTE, Pedro. Apuntes a un álbum de familia. En *Álbum de familia*. Op. cit. pp. 11-19.

<sup>48</sup> *Ibidem*

<sup>49</sup> MOURE, Gloria. *Christian Boltanski. Adviento y otros tiempos*. Op. cit.

## TRANSGRESIÓN Y DESTRUCCIÓN. LA DESMATERIALIZACIÓN DE LA OBRA DE ARTE

*“Coliseo. En un intento de detener la historia, Raffaello Stern realiza una intervención en el lado oriental del monumento que conseguía detener in extremis la caída de la fábrica de piedra mediante ladrillos. El espolón cerámico penetraba en los huecos para consolidarlos, atrapando un estado cercano al derrumbe. No cuesta imaginar la angustia en la premura del obrero que colocaba aquel dique del tiempo.”<sup>50</sup>*

Hasta aquí hemos intentado ponernos en situación con respecto a la memoria y las prácticas artísticas que tienen que ver con ella y hemos analizado con profundidad el objeto con el que trabajan: el objeto-fetiché. Pormenorizando dentro de dicho fenómeno en el álbum familiar.

En lo sucesivo se adopta una posición de observación distinta en la que se analiza la relación de esos conceptos en la contemporaneidad, ahondando en el análisis de la desmaterialización y el conflicto que esta tendencia plantea con respecto al arte de archivo.

Entorno a finales de los años 60, se hace patente una crisis de la “verdad de lo visible”<sup>51</sup> como resultado de una toma de conciencia de que hay cosas que no podemos ver, y que las cosas que vemos no son de fiar<sup>52</sup>. Diversos teóricos y artistas centran su atención en el dominio de la visión en la cultura occidental, evidenciando sus fallas: la existencia de puntos ciegos, algo que no puede ser visto del todo, su insuficiencia de captar esos otros mundos que habita la materia, objetos inasumibles, inapreciables, inaprehensibles.

Su reflexión deriva en una crítica feroz a lo que se podría llamar el “ocularcentrismo”<sup>53</sup>, un término que hace referencia a cómo “la modernidad y la hegemonía de la visión parecen haber llegado a estar indisolublemente, para algunos amenazadoramente, entrelazadas”<sup>54</sup>.

Frente a esta simbiosis nos encontraremos que diferentes artistas desarrollan en sus obras un cuestionamiento al ojo, plantean un desafío radical al conocimiento

---

<sup>50</sup> MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel. *Sueños y Polvo*. Op. cit.

<sup>51</sup>JAY, Martin. “Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo.” En: *Estudios visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*. [Publicación seriada en línea]. Fundación Dialnet. 2003 n° 1. pp. 60-81. [consulta: 20 de julio de 2014]. ISSN 1698-7470. Disponible en <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/jay.pdf>

<sup>52</sup>La ciencia de los siglos XIX y XX corroboró y echó por tierra que todo era visible, asumible, a través de la visión. En este sentido Akira Mizuta Lippit observó que la utilización de los Rayos X y el microscopio se encontraba al final de la intuición de lo visible in-visible, de la idea de que no hay un vacío absoluto alrededor sino que había diferentes elementos que no podían ser percibidos a simple vista. Algo que Mizuta denominó como “óptica de la sombra”.

<sup>53</sup> JAY, Martin. *Devolver la mirada*. Op. cit. pp. 60-81.

<sup>54</sup> LEVIN, David Michael (edl). *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley: University of California Press. 1993.

tradicional que situaba a la vista como el más noble de los sentidos; unas prácticas que Rosalind Krauss agruparía bajo la denominación de “antivisión”<sup>55</sup>.

Una rápida mirada al arte contemporáneo de dicho periodo nos ofrece numerosos ejemplos<sup>56</sup> de los diferentes posicionamientos y réplicas que surgieron contra la visualidad hegemónica. Sin embargo, esas estrategias no eran nuevas, se encuentran algunos ejemplos que se remontan a los orígenes de la abstracción, pero habían adquirido un renovado interés teórico.

Estas son “obras que muestran poco o nada a la visión, obras de vapor, de aire, de gas, obras invisibles, oscuras, escondidas, veladas, imposibles de ver. Obras que, en todo caso, decepcionan y frustran la mirada del espectador”, como en el “Dibujo borrado de Willem de Kooning” de Robert Rauschenberg. Un espectador que, ante tal situación, tiene que aprender a mirar de otra manera, a ver de otro modo, poniendo en práctica otros sentidos, generalmente el oído y el tacto, o el campo del lenguaje, esencialmente no visual.

Las obras que presentan esa oposición, como antídoto ante ese predominio de la vista, buscan, en un interés por lo imperceptible, lo mínimo o lo invisible, lo que está más allá de la experiencia sensible, en el límite de la visibilidad. Diferentes formas de visión que chocan frontalmente con la visión de totalidad de la Modernidad, con querer verlo todo, con el pensar que ver es tener acceso a la integridad de las cosas, sin resquicios, sin sombras, sin zonas oscuras<sup>57</sup>.

En este sentido, Miguel Ángel Hernández distinguirá cuatro estrategias o vías de “ceguera” por la que los artistas han intentado romper el placer de la visión:

- Reducción o adelgazamiento de la obra de arte (lo que hay que ver).
- Ocultación del objeto visible (como Santiago Sierra, Christo o Manzoni)

---

<sup>55</sup> Rosalind Krauss, interpretando otra situación de las artes plásticas, posterior al minimalismo y el conceptualismo, publicó en la revista *October* un artículo con el título "Antivisión". La propuesta hablaba de un arte de espaldas al entusiasmo por lo visible como el manifestado por Wili Baumeister, pintor alemán posterior a la Segunda Guerra Mundial que definió la pintura como el arte de la visibilidad en su libro *La incógnita del arte*, publicado en 1947.

KRAUSS, Rosalind. “Antivisión”. En: *October*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press Journals. 1986. nº 36. pp. 147-154.

<sup>56</sup> Esos ejemplos estudiados por Martin Jay en *Devolver la mirada* (Op. cit. pp. 60-61) abarcan prácticas que van desde “el análisis de la espacialización del tiempo teorizado por Berson, hasta la evocación del sol cegador y el cuerpo acéfalo por parte de Batille, desde la descripción “sadosoquista” de Sartre realiza de “la mirada”, hasta la denigración del ego producida por medio del “estadio del espejo” concebido por Lacan; [...] Incluso un prematuro defensor de lo figural como opuesto a lo discursivo, como fue Lyotard, al final, pudo identificar al postmodernismo, que tanto apadrinó, con la exclusión sublime de lo visual.”

<sup>57</sup> BULL, Malcolm. *Seeing Things Hidden: Apocalypse, Vision and Totality*. Londres: Verso. 1999. Visto en HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. “Introducción. [La visión pulverizada]” En: *El archivo escotómico de la modernidad. [Pequeños pasos para una cartografía de la visión]*. Ayto. de Alcobendas. Madrid. 2007. Colección Arte público y Fotografía. p. 25.

- Desmaterialización: no en un sentido conceptual del término, sino literal de desolidificación de la obra como esculturas de vapor de Morris o los vahos de Teresa Margolles.
- Desaparición: tendencia más dramática que se relaciona con una poética de la huella y el progresivo desvanecimiento de la obra de arte (Ana Mendieta), o incluso con lo que Derrida llamó “la ceniza”, la imposible reconstrucción de lo perdido, como Jochen Gerz<sup>58</sup>.

Estas propuestas artísticas ya no buscan la perdurabilidad de la obra, sino que la presentan inestable y cambiante, evidenciando la imposibilidad de los sentidos para captar la inmensidad y la pequeñez de un mundo que se escapa y que al mismo tiempo nos rodea.

En muchos casos la desmaterialización surge como oposición de los artistas a la cosificación de la obra de arte; el interés estético se desplaza desde el objeto al acontecimiento, de la representación a la presentación, diluyendo así la frontera entre el arte y la vida.

Esta tendencia de cambio dará lugar al surgimiento de estrategias que irán encaminadas hacia el arte como idea (arte conceptual), el arte como acción (performance), el arte relacional, el “land-art” o el arte efímero entre otras. Estas estéticas funcionan como emplazamientos de regímenes escópicos<sup>59</sup> alternativos a la hegemonía de lo visible y el “ocularcentrismo” de la Modernidad, unas estrategias que Lippit nombra como “ópticas de sombra”<sup>60</sup>.



Ilustración 3

GERZ, Jochen. Monumento contra el fascismo  
(Fuente: Gottfried Helnwein – Memorialising the Holocaust)

---

<sup>58</sup> MEANA MARTÍNEZ, Juan Carlos. Poéticas de la negación de lo visual. En: *Actas do II Congresso Internacional Criadores Sobre outras Obras - CSO'2011*. Queiroz, João Paulo (Ed.) Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 2011. pp. 395-401. Referencia a HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. “El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antvisual y lo siniestro.” En: *Revista de Occidente*. Ed, Subdirector del CENDEAC. Murcia: UCAM. 2006. Nº 297

<sup>59</sup> Este término proviene de un helenismo referido a la mirada. Hace referencia a la pulsión de mirar, que llevamos inscrita en nuestro ADN, el impulso irrefrenable a no apartar la mirada, a ver cuanto más, mejor, y cuanto más detalle y profundidad, mejor.

<sup>60</sup> Cf. HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. “Introducción. [La visión pulverizada]” En: *El archivo escotómico de la modernidad*. Op. cit. p.17.

Marcel Duchamp se relacionara mucho con la idea de este tipo de arte “anti-retiniano”, según lo denomina Miguel Ángel Hernández, en el que se detecta un interés por lo pequeño, lo mínimo, lo imperceptible o invisible; este abrirá otras formas de ver, otras visualidades diferentes, que derivarán de su idea de lo *inframine* y las percepciones sutiles, un camino hacia la inmaterialidad más literal.

Este término acuñado por el propio Duchamp y al que dedicará especial atención, se puede traducir como “infrave” o “intrafino”. La definición que de él nos aporta el artista es la de “aquello no medible, evidente, ni pensable, lo que se escapa a nuestras mediciones científicas”. Lo “infrave” es lo que no puede ser del todo conocido por medio de la razón.

Sería algo como el fruto de un conocimiento intuitivo. O como diría Bachelard, de una imaginación poética. En esta línea literaria, lo “infrave” es el hecho que siempre tiende a lo imposible: imposibilidad de deslindar dos superficies (el reflejo y la superficie, la sombra y el suelo, la huella y el terreno), la imposibilidad de medir las energías (la caída de una lagrima, el exceso de presión sobre un interruptor eléctrico) o la imposibilidad de desligar lo que de uno queda en un espejo cuando deja de mirarse.

Hay como algo de sublimidad, no en el objeto más simple de ver o el acto más sencillo de percibir, sino en la materia más simple, menos visible a la visión. Al igual que hay infrasonidos, hay infraimágenes y microimágenes de esos otros mundos que habitan la materia.

## EL POLVO COMO MATERIAL ARTÍSTICO. LA IDENTIDAD EN LO INFRALEVE

*“También las piedras quieren ser piedras para siempre [...] y durante siglos lo son, hasta que se deshacen en polvo.”<sup>61</sup>*

El polvo será para Duchamp uno de los elementos *infraleves* por antonomasia. Aquello “que habla de lo que queda, lo que sobra y no puede ser medido, lo que se pierde, lo imposible de asir, de contener”<sup>62</sup>, o como decía Gaston Bachelard, lo que está “más allá de la experiencia sensible”, “al límite de la visibilidad”<sup>63</sup>

El primer antecedente que muestra el polvo como material artístico será el propio Duchamp con su obra “Criadero de Polvo”, una fotografía realizada por ManRay que muestra el Gran Vidrio cuando aún estaba en proceso y que alberga una interesante historia.



Ilustración 4 – DUCHAMP, Marcel. *Criadero de polvo* (Fuente: Museo Nacional Reina Sofía)

En el transcurso de los años que Duchamp empleó en la realización de su obra “El Gran Vidrio” se produjeron varios periodos de inactividad en los que el artista se dedicó intensivamente a su otro gran oficio, el ajedrez.

El resultado de seis meses de inactividad produjeron que una gran capa de polvo se fuese depositando sobre la obra que el artista había guardado en posición horizontal

---

<sup>61</sup> BORGES, Jorge Luis. “Diálogo de muertos.” En: *El Hacedor*. Madrid. Ed. Alianza. 1987. Serie El libro de Bolsillo Alianza 407.

<sup>62</sup> DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Madrid: Tecnos. 1998. p. 155.

<sup>63</sup> BACHELARD, Gaston. *Les intuitions atomistiques*. París: Vrin. 1975. p. 33.

sobre dos caballetes, y ManRay, que por aquel entonces mantenía un estrecho contacto con Duchamp, aprovechó para fotografiar con una cámara panorámica la obra en primer plano, ocupando el total del encuadre.

La obra fue titulada por Duchamp “Élevage de poussière”, que puede traducirse como “criadero” o “cultivo” de polvo.

Aunque en un primer momento el polvo pueda ser visto aquí como un elemento azaroso que surge de manera espontánea, Duchamp había pensado con detenimiento su inclusión en la obra. En sus notas aparece una referencia explícita: “para los tamices, en el vidrio, dejar que se deposite el polvo sobre esta parte, un polvo de 3 ó 4 meses y limpiar bien alrededor, de modo que este polvo sea una especie de color (pastel transparente)”<sup>64</sup>.

Ese elemento que quedará finalmente patente en la obra a modo de color, mezclado con el resto de pigmentos utilizados para pintar a los solteros, pasa de ser un elemento azaroso a la representación de un concepto: el tiempo, ese que es necesario para que se forme y sobre el que la propia obra parece querer reflexionar.

*“Aquí el tiempo aparece en la idea de la cría de polvo y la gestación del no-color, pero también en la propia fotografía, realizada con una larga exposición, de modo que en la fotografía misma se habría fijado un movimiento, el del supuesto polvo que seguiría cayendo y fijándose, pero que sería invisible, y que se superpondría al que ya de antemano estaba posado sobre el cristal.”*<sup>65</sup>

La composición del polvo tiene su origen en nosotros mismos y en nuestro entorno. Se sabe que los elementos que lo forman son tanto restos orgánicos de las personas que viven en el lugar de donde se recoge como inorgánicos procedentes de objetos que se interrelacionan con los propietarios, la ciudad y el ambiente. Piel, cabellos, uñas, la polución que respiramos, restos del suelo que pisamos y que entran a nuestras casas bajo nuestros zapatos; un material que nos representa tanto como nuestra propia piel, como nosotros mismos.

En palabras de José Ortega y Gasset, “yo, soy yo y mis circunstancias”<sup>66</sup>, y justamente estos elementos son los componentes del polvo presente en nuestro entorno de forma omnipresente. ¿Qué elemento puede hablar mejor de lo que fue que aquello que ha formado parte de él mismo? Es todo lo que somos, porque está hecho por todo cuanto nos rodea.

Esos vestigios, producidos cada segundo, constantemente, y que engrosan la cuenta temporal evidenciando la huella del tiempo en nuestro ser, que marcan nuestro

---

<sup>64</sup> Citado por Juan Antonio Ramírez en *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela. 1993. p. 105. Visto en: HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. Introducción. [La visión pulverizada] de *El archivo escotómico de la modernidad*. Op. cit. p. 13

<sup>65</sup> HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. “Introducción. [La visión pulverizada]” Op. cit. p. 14

<sup>66</sup> ORTEGA Y GASSET, José. “Meditaciones del Quijote”. En: *Obras completas*. Madrid: Ed. Taurus/Fundación José Ortega y Gasset. 2004. Vol. I. p. 757.

paso por cualquier entorno, son elementos impregnados a nivel biológico de la identidad de una persona.

Como afirmaba Duchamp, “polvo eres y en polvo te convertirás”, y en este sentido no porque ese acto de degradación al que somete el tiempo a todas las cosas conduzca a la desaparición, sino a la indiferencia<sup>67</sup>, el polvo.

Se apunta ya en su composición su condición de “resto de restos”, como dice Yves-Alain Bois, del polvo se deducen dos conceptos: que la degradación de la materia es debida al paso del tiempo y que la evidencia de este se ve reflejada en la deposición de los restos de esa materia. Para él, “el polvo es, semiológicamente hablando, un índice, una de las inscripciones del tiempo (cuya irreversibilidad se demuestra por las leyes de la entropía)”<sup>68</sup>. Es la visualización de un acto invisible que se produce constantemente.

Queda así transformado el polvo en metáfora esencial de la destrucción, del paso del tiempo, de la ruina. Una figura que nombra el exterminio. Se pierden las formas, los contornos, los colores, los aromas, las texturas, las humedades. Nada puede ser identificado<sup>69</sup>. Plantea una dialéctica entre lo visible y lo invisible en la que el polvo será la evidencia de lo imposible, la aparición de lo irrepresentable, de la finitud, de la degradación que produce el tiempo. El polvo como la representación de ese resto indestructible, en el sentido que apuntaba Duchamp: de lo que no puede fragmentarse más, que no permite su consumo o reaprovechamiento, sin valor, considerado como un residuo que sólo puede, y debe, ser eliminado<sup>70</sup>.

Un resto, que como nos cuenta Ángel González, no es sólo lo que sobra sino lo que falta; y lo que falta es precisamente la facultad misma de distinguir lo que sobra de lo que falta; la facultad de ver en la noche, o a plena luz del día, el ir y venir de los verdugos<sup>71</sup>. Dicho con otras palabras, el resto corresponde a una parte y la parte no existiría sin el todo, “aquello que desde el comienzo viene a significar la propia finitud, la imposibilidad de un todo clausurado sin grietas”<sup>72</sup>.

Es a través de esos restos y fragmentos que se reconstruye una memoria. Parafraseando lo que dice Benjamin en su “hacer que hablen las piedras, los desechos,

---

<sup>67</sup> HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. “Introducción. [La visión pulverizada]” Op. cit. p. 22

<sup>68</sup> La entropía se define como la magnitud termodinámica que mide la parte no utilizable (exceso) de la energía contenida en un sistema. Por comparación con la temática tratada, se debe entender por dicho término la cantidad de materia que, al encontrarse en exceso en el acto de eliminación que produce el tiempo, queda como residuo de la presencia ausente.

<sup>69</sup> GERBAUDO, Analía. “Archivos de tela, celuloide y papel. Insistencias del arte y de una teoría en (des) construcción.” En: *Telar*. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos. Universidad Nacional de Tucumán. Facultad de Filosofía y Letras. Núm. 7- 8. Año VI. 2009/2010. p. 35 Visto en PAES DE CARVALHO RAMOS, Fernando. *Marcas y Restos: presencia y ausencia en la pintura contemporánea*. Trabajo Final de Máster inédito dirigido por Juan Bautista Peiró López. Universidad Politécnica de Valencia. Agosto de 2013.

<sup>70</sup> HERNÁNDEZ, Miguel Ángel. Introducción. [La visión pulverizada]. Op. cit. p. 22

<sup>71</sup> GONZALEZ, Ángel. *El Resto: Una historia invisible del arte contemporáneo*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao. 2000. p. 50.

<sup>72</sup> VIDARTE, Paco y PERETTI, Cristina de. *Derrida*. Madrid: Del Orto. 1998. p.32

los harapos"<sup>73</sup>, se trata de hacer hablar, ya no a las piedras, sino al polvo de esas piedras, ya no a los objetos, sino a los vestigios que queda de ellos; una función importante del resto, aún más después de la desmaterialización: su oposición al olvido de la memoria.

Una memoria que se construye de fragmentos, de marcas y huellas que necesitan una mirada arqueológica atenta a los detalles, por mínimos que parezcan<sup>74</sup>. Mirada que supone un gesto del "recogedor" donde cualquier resto puede ser significativo y clave para componer una imagen a partir del fragmento, o sea, para construir esa memoria.

*"El espacio se funde al igual que la arena se escapa de los dedos. El tiempo se lo lleva y no me deja más que pedazos sin forma [...] tratar meticulosamente de retener algo, de hacer que algo de todo esto sobreviva: arrancar algunos pedazos precisos al vacío que se forma, dejar, en alguna parte, un surco, una huella, una marca o un par de signos" (Georges Perec. Lo infraordinario.)<sup>75</sup>*

La idea de memoria dañada está presente allí desde su propio fundamento: la devastación del pasado. Un pasado destruido que no hay manera de reconstruir del todo. Las imágenes del pasado permanecerán en nuestro recuerdo claramente distorsionadas porque no recordamos con detalle todo lo que pudo llegar a acontecer, como Paul Ricoeur dice: "el recuerdo es una aporía: la presencia de algo ausente"<sup>76</sup>.

No se recuerda nunca el recuerdo real, tal cual fue, tan sólo es posible rescatar las huellas de esa ausencia, documentar su proceso de herida y destrucción, hacer una especie de arqueología de la demolición. Un archivo de aquello que ha sido destruido y cuyo eco vacío sigue reverberando en el presente, pero embellecido, modificado, transformado por el punto de vista, por la distancia tomada tras el paso del tiempo.

Los restos de los objetos-fetiches habrán acabado triturados, convertidos en polvo e indiferenciados tras el paso de la desmaterialización. Ya no son nada más que restos de un resto, residuos de un residuo, un polvo tautológico como esas cenizas que quedan tras la quema del cadáver, pero aún siguen conservando su poder mágico: el desencadenante para hacerle ver al espectador que está viviendo y respirando la memoria, que sus huellas se mezclan con tantas otras ya pretéritas en un eco eterno.

---

<sup>73</sup> HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. *Materializar el pasado*. Op. cit.

<sup>74</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2011. pp. 151- 155.

<sup>75</sup> MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel. *Sueños y Polvo. Cuentos de tiempos sobre arte y arquitectura*. Ed. Lampreave. Madrid. 2009. p. 119.

<sup>76</sup> RICOEUR, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid/Arrecife. 1999.



## REFERENTES

Analizaremos aquí la obra de algunos artistas que han trabajado sobre los conceptos expuestos: la memoria, la ausencia, la identidad; haciendo uso de las prácticas de archivo o “antivisuales”. Artistas estos que bien por la forma en la construyen su obra o por los elementos que emplean en ella, poseen una cierta similitud con los utilizados en la producción artística realizada.

### Christian Boltanski

Este artista será uno de los grandes exponentes de la estética del archivo. En su obra, ropa, objetos cotidianos y antiguas fotografías, serán rescatados y tratados como vestigios y huellas del pasado.

El archivo le permitirá recuperar el “objeto perdido” (la memoria), a través de la acumulación, el fragmento, la obsesión por el orden y la clasificación como medio para no olvidar. Configura así espacios de memoria en los que busca generar una atmósfera que provoque sensaciones dirigidas a una experiencia corporal de lo que fue y ya no es, de la muerte. Una doble sensación de presencia y ausencia que hace ver personas y no ropa, o recuerdos de momentos en vez de fotografías u otros objetos.

Sus instalaciones muestran su interés por definir la dimensión espacial del recuerdo, lugares donde reconstruir las historias a partir de las huellas que se han ido dejando a lo largo de la vida. Una concepción muy próxima a la idea de objeto-fetichismo que antes apuntábamos y que destacará su manera de entender el paso del tiempo como la acumulación de pequeñas muertes.

En sus trabajos iniciales, Boltanski presentaba objetos de la vida cotidiana como fósiles en urnas de museo con la pretensión de guiar al espectador a través de una nueva percepción de objetos y acciones que le resultaran familiares. A partir de la elaboración de vitrinas con objetos cotidianos, su trabajo empezó a basarse en la acumulación y el reciclaje, reconstruyendo memorias.

A partir de los noventa, su interés por la creación de archivos no se centrará solo en la memoria individual, con ellos trata de desarrollar también la ingente tarea de la reconstrucción de la memoria colectiva. Aunque para él ambas serán diferentes



**Ilustración 5**  
BOLTANSKI, C. *Reserva de suizos muertos*  
(Fuente: Macba)



del objeto, los procesos de descubrimiento, reconstrucción y recopilación asociados a la fascinación despertada por el imaginario arqueológico”.

Las analogías con todo lo arqueológico jugarán un papel decisivo en su obra. Arqueología entendida como un territorio de ensoñación en el que la disposición y los estereotipos museográficos imprimen a los vestigios un magnetismo enigmático, un fabuloso potencial evocador.<sup>78</sup>

Así toda clase de objetos que provenían de los rastrillos o de segunda mano, tomarán la presencia del pasado mismo para acabar siendo como contenedores cargados de la energía de sus existencias anteriores y una densidad temporal que permiten a la artista profundizar en la problemática de los recuerdos<sup>79</sup>, cómo el paso del tiempo había dejado sus huellas en ellos.

Una primacía por la añoranza, pero ante todo, una singular estrategia melancólica que compondrá el núcleo central de su poética.

Hay una extensa serie en su obra que se llama “Documentos Básicos”, formada por pequeñas fotografías manipuladas de las que se desprende la visión de una identidad humana maltrecha.

Sus pinturas pueden omitir por entero un rostro, sustituirlo por una máscara uniforme o por cualquier otro objeto que transforma el rostro como en una “monstruosidad opaca”<sup>80</sup>.

Destacamos en concreto esta serie por el interés que nos suscita la manera en la que interviene las fotografías antiguas, los retratos extraídos de álbumes familiares y realiza collage tanto pictóricos como objetuales, incluyendo cuchillas de afeitar, el mecanismo interno de un reloj de pulsera, una navaja abierta, una cáscara de nuez, etc. Unas piezas que esconden su propia significación y que el espectador será el encargado de encontrar ayudándose de su propia experiencia, de su herencia colectiva. En este sentido, como hablamos antes en la teoría, apoyándose en esas semejanzas o puntos comunes, el espectador es capaz de encontrar esos diferentes

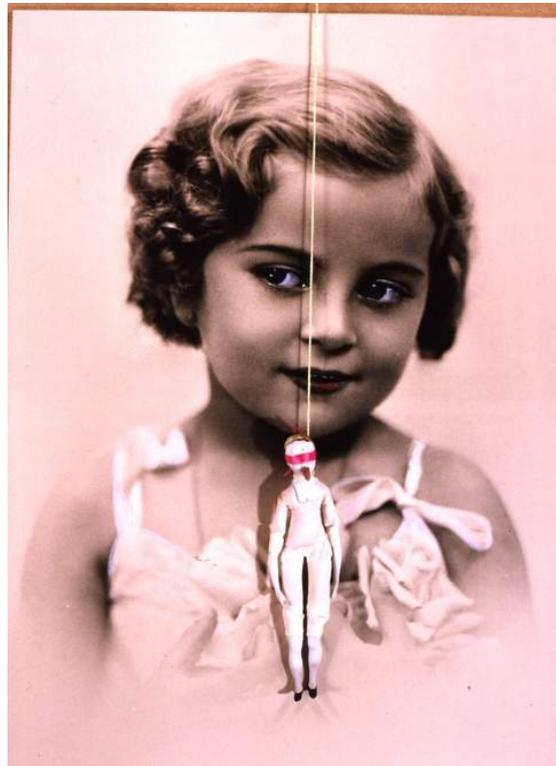


Ilustración 7

CALVO, C. *Alegría es uno de sus adornos más vulgares*  
(Fuente: Galería Caprice Horn)

<sup>78</sup> CALVO, Carmen. *Carmen Calvo*. [Exposición] Palacio de Velázquez, Madrid, 24 de octubre 2002 - 14 de enero 2003. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2003

<sup>79</sup> BERTHIER, Nancy. “El discreto encanto de la fotografía”. En: *Carmen Calvo*. Valencia, IVAM Instituto Valenciano de Arte Moderno, Generalitat Valenciana, 2007. p. 53.

<sup>80</sup> BRINES, Francisco. *Carmen Calvo*. Catálogo de la exposición Galería Luis Adelantado. 2002

significados y la artista consigue generar un espacio de memoria, un espacio que motiva al espectador a recordar estableciendo vínculos con otras memorias.

## Yves Klein

En el caso de Yves Klein lo inmaterial, la carne y lo monocromo, representarán los tres aspectos clave de su obra.

Klein analizará la actitud expectante del público tradicional del arte, utilizando su comportamiento receptivo para conducirlo de modo subversivo hacia nuevas dimensiones de la experiencia. Su búsqueda siempre ha indagado lo inmaterial sin cesar, aunque finalmente el gran público lo asocie más con sus creaciones de objetos azules.

En 1985, Klein presentó la “obra” más importante de su carrera, una performance conocida con el nombre de *Le Vide*, “El vacío”, y que destacaremos especialmente por haber supuesto una pieza clave para motivar otras formas de expresión artística como los *happenings*, el *body art*, el minimalismo y el *earth art*, que florecerían en la década siguiente y que pondrían de relieve la acción del cuerpo en el espacio.

En aquella ocasión, Yves Klein vació la galería completamente y no instaló en ella ninguna obra. Mejor dicho, la obra era precisamente el vacío, la ausencia. El único elemento visible, era un tubo de neón en el techo que iluminaba una sala en la que no parecía haber nada.

*Le Vide* era una encarnación del monocromo como espacio, la construcción de una tumba viviente para acoger el mito de la objetualidad; un espacio vacío impregnado de una sensibilidad pictórica y de un aura sagrada invisible. Sin duda había algo valioso dentro del vacío, era la presencia de una ausencia, una sensibilidad relacionada con como podía influir la estética en el estado emocional, corporal y perceptivo del espectador.

A partir de ahí, la galería adquiere una dimensión artística, ella se vuelve obra y reivindica un estatuto de autor propio igual al estatuto de artista.

Tal vez ni el propio Klein fue consciente de toda la fuerza de la propuesta pero *Le Vide* fue uno de los acontecimientos más importantes del período de posguerra fría en Francia. Éste lo convertirá en un artista proto-conceptual y pre-pop que estará dando forma a estas categorías antes de su aparición.



Ilustración 8  
KLEIN, Y. *El vacío*  
(Fuente: Kunstmuseen Krefeld)

## Hiroshi Sugimoto

Este artista japonés, radicado en Nueva York, ha centrado su producción en la realización de series fotográficas con un fuerte estilo conceptual y minimalista.

Destacamos de este artista una serie de obras tituladas “Cines”. Está compuesta por fotografías en las que se puede ver distintas salas de cine con la pantalla de proyección iluminada con un misterioso blanco fruto del intento imposible de fotografiar el tiempo, el rastro cinematográfico.



Ilustración 9 – SUGIMOTO, H. *Cines* (Fuentes: Hirsh Horn. Smithsonian)

Para llevarlas a cabo el fotógrafo colocó la cámara frente a una pantalla, cuidando que en el encuadre apareciesen algunos elementos de las salas de cine donde están realizadas. Una vez preparado, abría el obturador con los primeros títulos de crédito y no los cerraba hasta el rótulo final.

Como resultado, la pantalla de cine aparece revelada en blanco, pero un blanco que no era el mismo blanco para todas las películas fotografiadas. Es un blanco único, un blanco especial, que aunque inapreciable sólo hace referencia a un tiempo concreto, a una película concreta. En este sentido, la singularidad del tono blanco de cada fotografía es similar a la del polvo que empleamos para realizar cada obra, aportada por la condición de provenir de entornos privados distintos.

Sus pantallas se han convertido en un espejo que refleja el paso del tiempo, la acción del medio o el acontecer de los siglos. Todo ello capturado en la memoria de la materia.

Una materia blanca que es el resultado de un conjunto de superposiciones, una yuxtaposición sucesiva de imágenes como la memoria de la que nos hablaba Benjamin, aquí congeladas en una presencia material que nos habla de esa acumulación del tiempo. Una reflectografía de celuloide.

## Vik Muniz

Este artista brasileño, fotógrafo, que indaga en los conceptos de realidad y representación, de originalidad y copia; disuelve las fronteras entre las técnicas manipulando hilos, alambre, azúcar, tinta, comida, basura y casi cualquier otro material imaginable, con una gran paciencia y minuciosidad, que finalmente presenta en formato fotográfico.

Heredero de la tradición de Man Ray, Max Ernst y Andy Warhol, su propuesta consiste en mirar debajo de cada imagen y analizar su estructura, en preguntarse por el sentido de lo visible, de lo evidente, en entrar tanto en los mecanismos de definición de las imágenes como en los de su percepción. De esta forma, su obra cuestiona nuestras ideas visuales preconcebidas y nos obliga a plantearnos si la imagen que estamos contemplando es en realidad pintura, fotografía de una pintura o reproducción de otra fotografía.

Vik Muniz retorcerá así las formas y el contenido de cada una de las imágenes mediante un proceso que parece una conversación distendida en la que lo difícil resulta sencillo, próximo, con un desenfadado sentido del humor que le permite relacionar situaciones y objetos en apariencia distantes<sup>81</sup>.

Queremos destacar de su producción artística una serie que reproduce fotografías de otras obras de artista con polvo, *Pictures of Dust* o “Imágenes de polvo”. En esta serie el artista fotografía las obras más singulares e históricas de los minimalistas neoyorkinos, reproduciendo esas instantáneas utilizando como material el polvo obtenido tras limpiar las salas en las que estaban expuestas.

Una ágil y perversa ironía para unas reproducciones que utilizan polvo para evocar las obras que han pasado a la historia como ejemplo de la



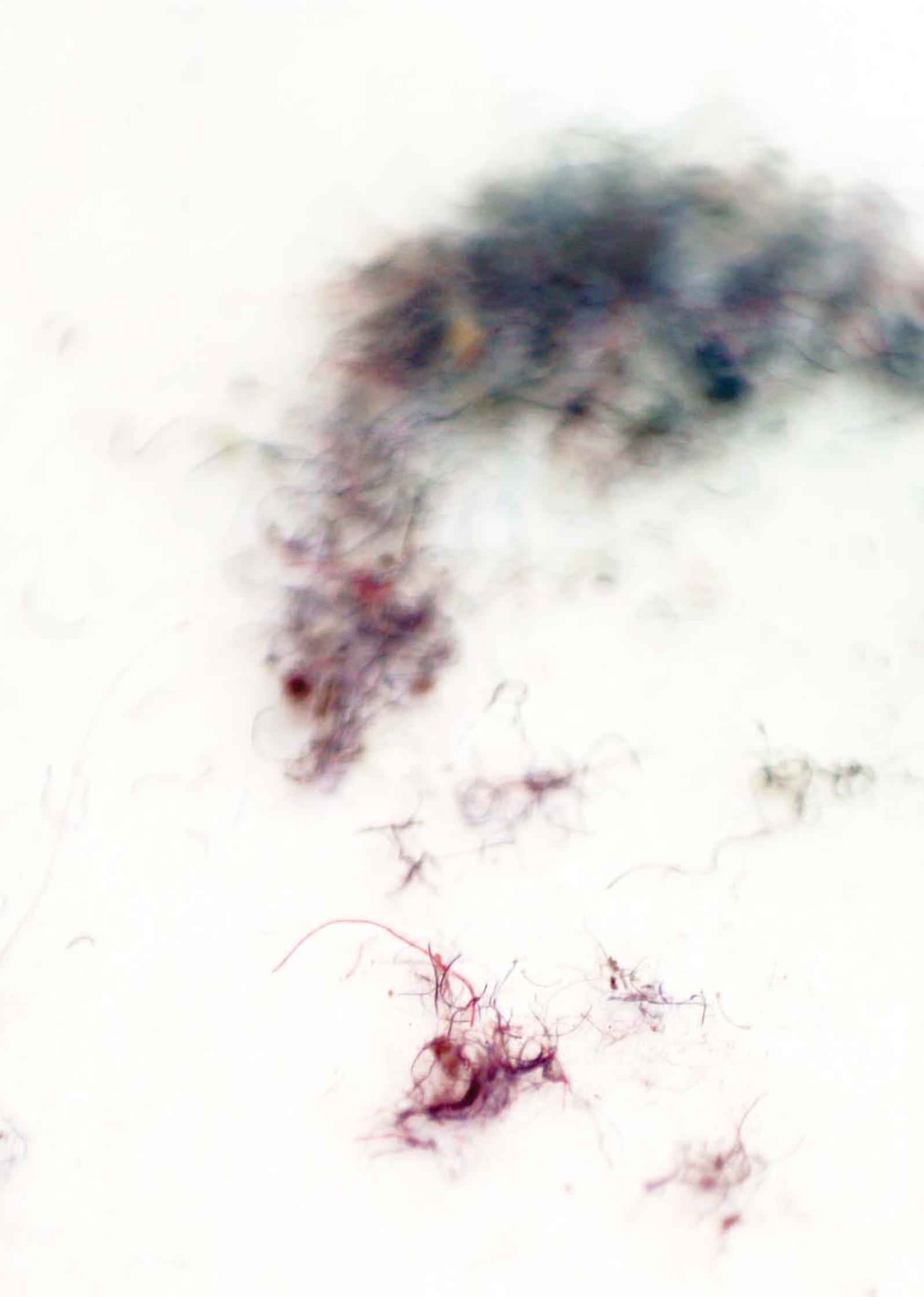
Ilustración 10  
MUNIZ, V. *Picture of Dust* (Fuente: Art Net)

<sup>81</sup> MUNIZ, Vik. *Vik Muniz*. [Exposición] Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 18 de diciembre 2003 – 7 de marzo de 2004; Irish Museum of Modern Art, Dublín, 31 de marzo - 13 de Junio de 2004; Fundación Telefónica, Madrid, 17 de noviembre de 2004 – 9 de enero de 2005. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea. 2004. p.40

perfección técnica, de la limpieza, de la ausencia del gesto, de su sustitución por la fuerza y nítida definición de los materiales industriales.

Su sistema de trabajo, casi como un ritual, será privado, casi secreto. Vagamente describe que comienza a partir de una imagen fotográfica (o de su recuerdo a veces) y que posteriormente amplía y traduce en un material “poco noble” hasta conseguir una “pintura” que finalmente fotografía.

Pero es destacable su forma de enfrentarse a ideas aparentemente simples. Como, por ejemplo, cuando decide “dibujar la memoria” de las imágenes de un célebre libro de fotografías que había perdido, *The best for Life*, y se da cuenta de los caprichos de la memoria, de su capacidad para retener unas informaciones y marginar otras.



PARTE 2  
-  
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA



## PRODUCCIÓN PREVIA

Como ya comentamos al inicio del proyecto, esta investigación no es fruto únicamente de un año de trabajo, sino que hunde sus raíces en los dos últimos años de licenciatura.

En esos años de carrera fui explorando y descubriendo nuevas formas de trabajar y nuevos materiales. A veces trataba de expresar la ligereza de la gasa en una escultura de bronce, otras, dar corporalidad a un busto por medio de unos pocos hilos; esculturas con fibra óptica, transparentes e incluso con moho.

La intención de recrear sensaciones a través del uso de materiales con rasgos expresivos totalmente opuestos, así como la intención de jugar con la degradación que sufren los materiales para incorporar, a través de ellos, el sentido temporal a la obra fueron gérmenes del interés por la investigación de materiales.

Como en un laboratorio, las probetas y tarros se fueron acumulando por aquel entonces en estanterías y vitrinas a modo de gabinete de curiosidades. Entre ellas ya se podían encontrar las primeras pruebas y experimentos que realicé tras el descubrimiento del polvo.

Los primeros trabajos que se realizaron con este material trataban, a modo de vanitas, de materializar lo inconsistente, el paso del tiempo, preservar esa capa de polvo que el tiempo va depositando sobre los objetos, como si un día éste hubiese desaparecido y no quedase de él más que el polvo que se acumulaba por encima.

Se realizaron diversas pruebas empleando únicamente las pelusas y el polvo recogidos del entorno para crear piezas de pequeño formato. Unas pelusas convertidas en una especie de pequeños insectos, similares a los que viven en el propio polvo a nivel microscópico.

Pero esta forma de trabajo demostró no ser útil a medida que el tamaño crecía, por lo que era necesario disponer de una estructura soporte sobre la que depositar, de forma artificial, el material. Se empleó para ello un molde de la figura a reproducir sobre el que se investigó con toda clase de materiales que pudiesen resultar factibles para la construcción de esa estructura. Una estructura que por un lado debía ser resistente para aguantar la forma, y por otro hacerse imperceptible bajo la fina capa de polvo que formaría la pieza.



Prueba de materiales

Se probaron, entre otros materiales, resinas, colas transparentes, plásticos termofusibles, telas almidonadas, pasta de papel y acetatos. Finalmente, la primera solución pasó por emplear cinta adhesiva transparente.

Con ella se formaba una película compuesta por pequeños trozos que se iban pegando uno sobre otros adhiriéndose al molde hasta completar su forma. Posteriormente se retiraba y se aprovechaba la adherencia de la cinta para sostener el polvo.

Tras varias pruebas y someter la estructura al proceso de deposición de polvo, se observó que, aún con buenos resultados, la cinta seguía brillando por debajo, por lo que finalmente se optó por abordar un planteamiento totalmente diferente de la estructura.



Cabeza de cinta adhesiva y polvo

El segundo año de investigación trabajando con esculturas de polvo, se logró sustituir finalmente la cinta adhesiva por un hilo invisible o hilo de tanza. Mediante este proceso se lograba construir, con pequeños fragmentos de este “hilo invisible”, una especie de red con la forma de la figura lo bastante resistente como para aguantar la forma y la colocación del material, haciéndose posteriormente totalmente invisible tras los filamentos de las pelusas.



Estructura de hilo transparente

El inconveniente de este método era que requería de una gran labor y tiempo para construirla, a parte de la colocación posterior del polvo, ya enormemente tediosa.

Pero este método presentaba una serie de inconvenientes, no solo porque requería de una gran labor y tiempo para construirla, sino que además, presentaba problemas a la hora de realizar figuras con volúmenes complejos.

Fue en el transcurso de ejecución de una de estas esculturas cuando surge la primera propuesta de retrato. De manera improvisada, mientras se realizaba una escultura de un portarretratos, surgió el planteamiento de por qué no también reproducir el retrato que llevaba dentro el marco. Así en vez de hacer una estructura únicamente con los hilos invisibles, se utilizó una plancha de metacrilato para sostener además el retrato del centro; de esta forma surgieron las primeras piezas en soporte bidimensional y dentro ya más de un concepto de pintura.



Primer retrato de polvo

## PROCESOS Y TÉCNICAS. INVESTIGACIÓN

Analizar paso a paso materiales, técnicas y procedimientos será el segundo gran núcleo expositivo del trabajo ya que entendemos que la calidad artística es a la par igual de sustancial que la originalidad e innovación.

Alejar los aspectos teóricos de la reflexión sobre los elementos estructurales de la expresión artística, en una obsesión por lo insólito intelectual o estético, no transformará el hecho artístico en material, necesita por igual, como contempla Levitt, *de esas personas que tienen los conocimientos prácticos, la energía, la osadía y la perseverancia de poner las ideas en práctica*<sup>82</sup>.

La investigación realizada sobre los procedimientos de trabajo ha permitido alcanzar una serie de mejoras implementadas en la técnica seguida para elaborar la producción artística.

Para facilitar la lectura y entendimiento de todos los pasos dados en la investigación hemos decidido abordar de forma separada cada uno de los materiales estudiados: polvo y bronce.

Confrontar en el desarrollo del proyecto dos materiales tan opuestos como el polvo y el bronce, y realizar la producción artística empleando ambos, propicia que se planteen reflexiones acerca de su naturaleza y sus implicaciones, pasadas y futuras, en el mundo del arte. Fruto de esta reflexión estableceremos una clasificación de éstos en los términos “intrascendente” y “trascendente”.

Denominamos como material “intrascendente” al polvo. Su consideración de restos, suciedad, hace que no se le otorgue ningún valor. Un hecho que se apoya también en su naturaleza frágil y efímera, que no le permite afrontar el paso del tiempo.

Es un elemento presente en nuestro entorno de forma constante y que por ello pasa desapercibido, se vuelve invisible hasta que su exceso de acumulación lo revela, mostrando una presencia indeseable, un residuo que debe ser eliminado.

Por el contrario el bronce se presenta como un material “trascendente”. Su importancia histórica, su empleo profuso para acuñar monedas, crear joyas, medallas y armas, le otorgan su carácter de metal valioso y hacen de él la antítesis del polvo.

Su durabilidad y estabilidad ante el paso del tiempo lo convierten en uno de los materiales artísticos más empleados para crear esculturas y monumentos con los que perpetuar la memoria de grandes personajes y acontecimientos de la Historia.

Su valía también se ve justificada por la naturaleza finita que caracteriza a los metales y minerales, una condición que lo hace deseado, codiciado y digno de ser atesorado. Todo lo contrario que el polvo.

---

<sup>82</sup> GARCÍA GARCÍA, Francisco y MORALES QUESADA, Juan Gabriel. “El impacto de la creatividad en la valoración artística”. En: *Arte, Individuo y Sociedad*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid. 2011. Vol. 23, nº 2. pp. 69-84. Cita en la p. 70.

En este proyecto, a ambos materiales se les trata de contagiar parte de las características del otro. Se intenta otorgar valor al polvo, dada su composición tan privada y personal, y equipararlo al bronce al emplearlo para realizar esculturas y retratos para conservar la memoria privada, haciendo grandes a personas y acontecimientos de la historia individual de cada uno.

A su vez, al bronce se le muestra como perecedero, como un residuo generado por el paso del tiempo, y mutable al realizar con él una escultura que conserva una memoria ficticia, elaborada a partir de los restos de grandes relatos e imágenes que habitan en nuestra memoria colectiva.

### ***MATERIAL INTRASCENDENTE, EL POLVO***

Este apartado se dividirá atendiendo a las dos series artísticas realizadas dentro del máster: retratos de polvo y objetos fetiche de la memoria.

#### **Serie de Retratos de Polvo**

Los retratos de polvo se realizan a partir de fotografías rescatadas de álbumes familiares, reproduciéndolas al tamaño original, sobre soportes generalmente transparentes y utilizando como materia prima el polvo generado en el ámbito privado de cada una de las personas representadas.

Pretenden provocar una reflexión acerca de la caducidad de la materia y del ser, apelando para ello a la memoria y la identidad. El polvo se convierte así en la huella indeleble que solo el tiempo puede imprimir, el desencadenante para hacerle ver al espectador que esta viviendo y respirando la memoria, que sus huellas se mezclan con tantas otras ya preterías, en un eco eterno.

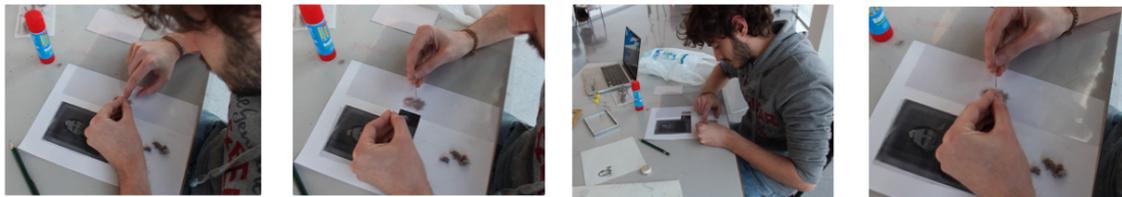
En definitiva, no es más que una metáfora, una fotografía de larga exposición que no escribe la realidad con luz, sino empleando el polvo que se desprende del entorno en el que las personas representadas se desenvuelven. Un retrato que se desvanece al pasar a su lado revelando que es tan solo una ilusión.

#### ***Técnica***

La fotografía a reproducir, se coloca bajo el soporte transparente para que sirva de guía en la realización de la obra. En el caso de que el soporte no fuese transparente, se utiliza una mesa de luz para proyectarlo.

Adhesivo y pigmento no deben mezclarse, se aplican por separado. Para ello, procediendo de forma progresiva, se aplica sobre el soporte una pequeña cantidad de aglutinante, empleando para ello un “palillo” terminado en punta. Posteriormente, haciendo uso de una herramienta que se ha construido *ex profeso* con una aguja en la punta, se coge una pequeña cantidad de polvo y se deposita encima del aglutinante mientras aun esta mordiente.

El polvo debe aplicarse de forma que se adhiera al soporte por la zona de contacto con el aglutinante, pero sin llegar a empaparse del todo para que no pierda su textura característica. Finalmente, se va repitiendo el proceso variando la cantidad de polvo según el tono de cada zona a reproducir, (colocando más cantidad de polvo en las zonas más oscuras) hasta completar el retrato.



Instantáneas del proceso de construcción de uno de los retratos

### Conceptos de Funcionamiento<sup>83</sup>

Al igual que en cualquier técnica pictórica, se pueden diferenciar tres elementos básicos que la componen: soporte, pigmento y aglutinante; estando la buena ejecución de la técnica determinada por la correcta correlación y compatibilidad entre esos elementos.

A continuación se analizarán cada uno de estos tres elementos y el proceso de investigación llevado a cabo para mejorar el conjunto.

#### – Pigmento

El pigmento utilizado para la realización de esta técnica será el polvo. Se puede considerar un pigmento mixto, compuesto tanto de elementos orgánicos como inorgánicos, producido de manera natural en el transcurso del tiempo.

Es de señalar que aquí funcionalmente se puede actuar al mismo tiempo como elemento colorante y como material de carga, más aún, también debemos considerar, llegando a cuestionarse su papel como elemento “extrapictórico” o “apictórico”, la vinculación de la propuesta con aquellas corrientes que basan su renovación retórica o discursiva mediante un pulso con la pintura y la posibilidad de transformar en ella cualquier material ajeno a su tradición tecnológica, potenciando su particular esencia plástica y su carga poética.

Los elementos extrapictóricos aparecerán con la llegada del cubismo, dando lugar al *Papiers Collés* y los primeros *Collages*<sup>84</sup>. Tienen

---

<sup>83</sup> Aunque se podría haber optado por entender esta serie dentro de un punto de vista escultórico, puesto que posee elementos similares a los del relieve, se ha decidido apuntar la investigación de esta serie desde un punto de vista pictórico, apoyado en la asignatura de Metodologías y poéticas de la pintura que imparte la Dra. Amparo Galbis Juan. Esto ha facilitado la aplicación y seguimiento de una metodología específica y una serie de pautas para determinar el procedimiento de la investigación.

<sup>84</sup> El término Collage viene del francés *coller*, que significa pegar, adherir con pegamento o cola. Es una técnica artística que consiste en ir ensamblando elementos diversos.

sus inicios en las experimentaciones de Picasso y Braque, abriendo un nuevo mundo de materiales pictóricos como cartón, plásticos, madera o rejillas, entre otros.

Más tarde, después del dadaísmo, el Merz se encargará de añadir a la lista, de entre los posibles, el resto de materiales imaginables, ya sin distinción entre útiles e inútiles, todos sirven: pelos, uñas, plásticos, clavos, orines, etcétera; en estado puro, tal como los desecha la sociedad o retocados por el artista y ordenados.

En el caso concreto de los retratos de polvo, la importancia del elemento extrapictórico se lleva hasta el extremo de convertirse en el único presente de la obra. Todo lo demás se vuelve transparente y queda relegado por la carga expresiva de ese material.

El polvo es recogido del ámbito doméstico de la persona representada. Posteriormente, éste se conserva en recipientes para su manufactura.

Es importante no maltratar el material. No se debe compactar ni manipular en exceso antes de su utilización. No seguir estos consejos irá en detrimento de la calidad del mismo, dificultando la ejecución posterior de la pintura.

Antes de proceder a su utilización como pigmento en la obra deberá pasar por un proceso de criba en el que se eliminen los fragmentos de mayores dimensiones y otros elementos como pelos, hilos, etc. Esto homogeniza la materia y da un mejor aspecto a la obra.

Su deposición, como apuntamos anteriormente, se realiza de forma independiente y posterior a la aplicación del aglutinante, no generando una película, sino configurando como una alfombra en la que las partículas quedan retenidas al soporte mediante el aglutinante por la superficie inferior que tiene de contacto.

Es importante este modo de proceder con el aglutinante que aunque posee propiedades cohesivas y filmógenas (peliculantes), no son producidas por el modo de aplicación, el cual está orientado a conservar la expresividad del pigmento. Esta decisión es la que en mayor medida limita la perdurabilidad de la obra, convirtiéndola en un elemento realmente frágil, en consonancia con la naturaleza del pigmento.

Al plantear esta forma diferente de aplicación, se pretende conservar el aspecto natural del material que de otro modo quedaría oculto como en una argamasa junto al aglutinante, dando un aspecto final totalmente diferente.

La paleta de colores que se obtiene es muy restringida, limitándose a una escala de grises medios<sup>85</sup> que puede variar ligeramente, haciéndose más marrones o azulados, dependiendo del lugar del que sea recogido y los elementos que hayan formado parte en su creación. Una vez en la obra, el tono variará dependiendo de la densidad de material que se aplique en el proceso de ejecución.

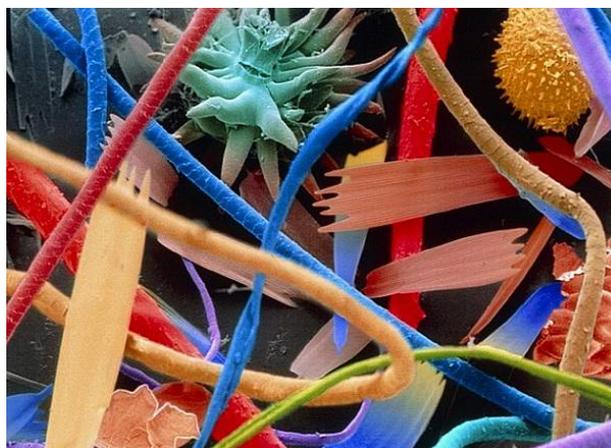


Ilustración 11 Polvo casero, visto al microscopio. Brandon Broll.

### *Investigación*

Aunque el polvo es el elemento que más limita a la técnica, tanto en la durabilidad, en la paleta de color, así como en el aspecto final y la ejecución, es también el que le aporta la carga expresiva y la razón de ser, y es por ello que se haga indispensable e insustituible.

Pero como ya se ha comentado, desde la experiencia, se han hallado diferentes variantes que afectan a su facilidad de ejecución, a la calidad del material y por lo tanto también a su capacidad expresiva.

El polvo de mayor calidad, más limpio y de mejores características se obtiene del que se deposita encima de los objetos y el mobiliario. Puede incluso no necesitar ningún proceso de criba. Como contraposición, la cantidad que se obtiene es menos abundante.

En cambio, el polvo recogido del suelo no tiene tanta calidad y necesita siempre de una criba previa a su utilización, pero se produce en mucha mayor cantidad.

Atendiendo, ya no al lugar de donde se recoge sino, al aspecto que presenta se pueden realizar otras dos agrupaciones:

---

<sup>85</sup> Aunque el tono general se perciba como gris, hay estudios que demuestran que no lo es, sino que presenta infinidad de colores a nivel microscópico. GIL VILLAR, Pilar. "Polvo eres...". En: *Revista Quo*. [en línea]. 2010.

Disponible en: <http://paulhazelton.com/wp/wp-content/uploads/2012/01/MATERIALES30032914.pdf>

- La primera tiene más que ver con lo que se entiende comúnmente como pelusa. Tiene un aspecto más de fibras entrelazadas, no se disgrega tanto y funciona mejor para degradados y grises intermedios.
- En cambio, lo que se conoce más propiamente como polvo y que posee un aspecto de partículas, tiende a disolverse más, da un tono más oscuro y funciona mejor para pequeños detalles de las figuras.



Pelusa (derecha) y polvo (izquierda)

Es importante apuntar que a pesar de hablar de dos tipos, no se deben entender como elementos separados y puros, sino que tiene que ver más con la proporción que de los dos hay en la mezcla puesto que se ha comprobado que funcionan mejor juntos.

#### – *Soporte*

El soporte requiere unas cualidades muy específicas, tanto para la aplicación adecuada de la técnica como en cuanto a la función expresiva con la que se trabaja, pero no está supeditado, como en el caso del pigmento, a un material concreto y definitorio.

Por ello, se ha elaborado una lista de los requisitos que debe poseer:

- **Transparencia:** En un primer momento esta característica surgió espontáneamente, sin ninguna función específica por la cual requería esa particularidad. Después se advirtió que facilitaba la construcción del retrato al permitir tener una referencia importante del elemento a reproducir. Ese hecho es de utilidad a la hora de la construcción, pero no necesario. Tiene que ver más con el simbolismo del acto de copiar para mantener el recuerdo (la fotografía) tal cual es, sin ningún tipo de manipulación o interpretación.

Lo realmente interesante de su transparencia viene ofrecido por la capacidad de poder jugar con la sombra que crea el material-pigmento al separar el soporte de la superficie de la pared y que construye igualmente otro retrato detrás del mismo. Además

ofrece una experiencia mucho más volátil y parecida al polvo en suspensión.

Al inicio de la investigación ya se sospechó que era un recurso poco investigado y aprovechado en el resultado final y visual de la obra.

- **Bajo índice de reflexión especular:** Con él nos referimos al cambio de dirección de la luz incidente al contacto con la superficie del soporte y que crea un reflejo.

Es importante que para conservar lo máximo posible el efecto anterior, tanto el brillo del soporte como el del aglutinante sean mínimos. Eso le dará mucha más limpieza.

Se trata de dejar al material-pigmento lo más desnudo posible de elementos que perturben su visión en detrimento de su importancia.

- **Compatibilidad con el aglutinante:** Característica básica y evidente para cualquier proceso pictórico.
- **Buen envejecimiento respecto al tiempo:** Se debe pensar que siempre se está hablando dentro de un concepto casi efímero de pintura (aunque el término no sea totalmente correcto en este caso porque no tiene esa pretensión a desaparecer). Pero aun así, el objetivo a conseguir es intentar lograr la mayor estabilidad del conjunto, tanto por parte de la pintura como del soporte y hacerlo sin que varíen sus características para no alterar el efecto resultante.
- **Superficie lisa.**
- **Fácil de manipular y obtener:** El soporte debe ajustarse al requerimiento que cada fotografía demande. El tamaño dependerá siempre, única y exclusivamente, del tamaño original de la fotografía elegida, por lo que debe ser fácil de manipular para ajustarse a las dimensiones originales.

Al tratarse de fotografías antiguas, ninguna suele sobrepasar los 30cm en alguno de sus lados, por lo que no plantea ningún problema en cuanto al formato.

- **Rigidez - Flexibilidad:** Ha sido comprobada la eficacia tanto de soportes rígidos como flexibles, pero son más aconsejables los rígidos para una mayor protección y conservación de la obra.
- **Otras características:** En la elección del material, es interesante que sea capaz de cargarse de electricidad estática. Ha quedado comprobado que no es ésta una peculiaridad adecuada para los materiales con los que se quiere proteger la obra, sin embargo, el efecto es totalmente contrario cuando el soporte tiene esa cualidad ya que facilita la elaboración del retrato.

## Investigación

Partiendo de las características expresadas se ha procedido a investigar otras alternativas para ver su funcionamiento con la técnica y si la expresividad que presentan resulta interesante para la obra:

- **Soporte no transparente:** Aunque la transparencia es una de las primeras características que se han contemplado que debía poseer el soporte, no se había realizado ningún retrato en un soporte alternativo al planteado inicialmente y aunque sólo fuera para comprobar que un soporte transparente es mejor, se debía hacer.

Se optó por realizar la prueba en un papel japonés de un tono ocre claro. El resultado fue muy satisfactorio y se comprobó la viabilidad de soportes alternativos no transparentes.

La única dificultad identificada es que, además de ser más difícil realizar la copia (para lo que se utilizó una mesa de luz), el papel absorbía el adhesivo y creaba un cerco manchado.

Para solucionarlo se optó por aplicar el aglutinante sin mezclar con agua para que, al ser más denso, no fuese tan rápidamente absorbido por el papel.



Retrato con papel japonés

- **Soporte con caja de luz posterior:** Otro de los soportes alternativos que se contempló fue la caja de luz, utilizando directamente la placa blanca translúcida que hace de filtro de luz como soporte del retrato.

Se sopesó que ese elemento luminoso sería un punto más atrayente de atención, que por el reducido tamaño de los retratos puede no poseer a primera vista, y que aportaría una visión diferente, haciendo más visible el intrincado tejido del polvo.

- **Utilización de la sombra:** Esta forma de desdoblar el retrato y además hacerlo mediante la proyección de su sombra, es muy atractivo tanto visualmente como conceptualmente para la obra.

Además ésta búsqueda dio lugar a un hallazgo muy interesante con el aglutinante nuevo que se incorporó a la técnica, el látex acrílico. Éste, aún siendo transparente tras el secado, lograba igualmente generar una sombra similar a la generada al proyectar un foco a través suyo.



Prueba de proyección de sombra

- **Arraglás vs Metacrilato:** Aunque es imposible determinar cuál es el material que mejor comportamiento posee al efecto del tiempo sin realizar la práctica, el precio de ambos hace que sospechemos que el metacrilato se comportará mejor que el arraglás.

Éste último, a simple vista ya presenta una maleabilidad más elevada que el metacrilato y es visiblemente más frágil al rallado.

Aun así, en las tablas de pruebas, ambos materiales se han comportado sin ninguna diferencia sustancial que haga decantarse por uno respecto al otro.

- **Cristal:** Aunque es un material que ya *a priori* presenta ciertos problemas como su fragilidad y peso, posee por el contrario otras ventajas como su precio, su mejor envejecimiento y dureza ante arañazos.

#### – *Aglutinante*

El aglutinante proporciona adherencia a las partículas de polvo y pelusa que se utilizan como pigmento para su fijación sobre el soporte.

La búsqueda de elementos aglutinantes para la adherencia del pigmento al soporte estuvo guiada por dos necesidades concretas: la durabilidad y la conservación del carácter del pigmento lo más intacto posible.

El aglutinante debe ajustarse a las características tan importantes del material pigmento, alterándolo lo menos posible para que no pierda esas cualidades. En nuestro caso, además del color, el interés por la visualización del material en su estado primigenio, hará que se convierta en material extrapictórico. Cualquier otra opción acabaría visualmente con la apariencia física que caracteriza al polvo.

Al igual que el soporte, las características que el aglutinante debe poseer son:

- **Transparencia:** Una vez se seca, no debe observarse ningún grado de opacidad.
- **Bajo índice de reflexión:** Al igual que con el soporte, es importante que este valor sea lo más bajo posible ya que éste indica la cantidad de luz que rebotará en su superficie, causando brillos por detrás del polvo.
- **Alto poder adhesivo:** Es primordial ya que se dispone de una superficie pequeña de contacto entre el material-pigmento y el soporte. Además, el propio soporte, en busca de esa cualidad tan específica como es la transparencia, dificulta la adhesión con superficies muy pulidas e impermeables.
- **Buen comportamiento al envejecimiento.**
- **Compatibilidad con el pigmento.**

Hasta ahora, el aglutinante había sido la parte menos investigada de la técnica y que mayores posibilidades de mejora presentaba.

Solo se había probado un aglutinante desde el planteamiento de introducir el polvo en un procedimiento pictórico. Anteriormente se habían probado otros adhesivos pero no para que funcionasen como aglutinante, sino dentro de los intentos de construir una escultura en polvo.

El primer aglutinante utilizado para funcionar como tal fue un polímero sintético, pegamento presentado en barra, que se aplica por separado al soporte y sin imprimación previa, mediante una pequeña herramienta fabricada a mano. Se diluye en agua y seca rápidamente.

Para que resulte efectivo, el pigmento debe ser depositado encima cuando el aglutinante aún está en estado mordiente. Esto obliga a trabajar por áreas de reducido tamaño y utilizarlo con extrema precaución, ya que si se aplica en exceso, brilla por debajo del polvo.

### *Investigación*

Al igual que se ha realizado con el soporte y el pigmento, se han llevado a cabo diversas pruebas con alternativas para comprobar su conveniencia a la hora de incluirlo en el trabajo de la técnica.

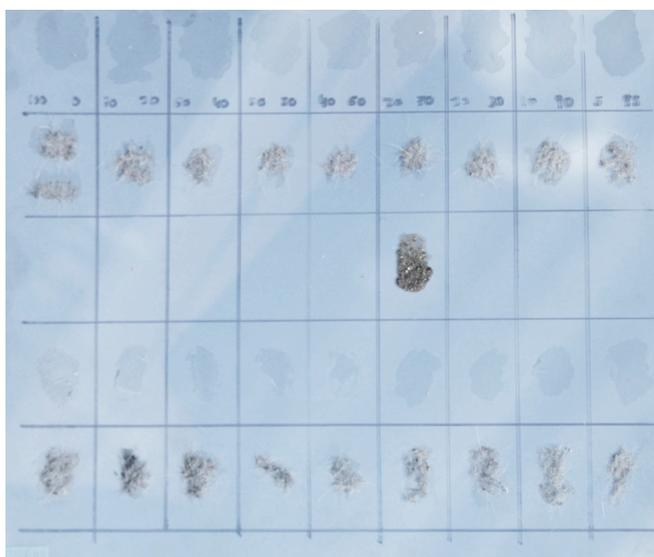
Aún así, por las características del pigmento y el resultado final tan específico que se busca conseguir, se puede acotar la amplia variedad de aglutinantes disponibles en un grupo específico y en el cual se podrá introducir la técnica: los temple poliméricos.

- **Polímero acrílico - látex acrílico:** Este es el aglutinante utilizado para las pinturas acrílicas. Es una emulsión de un plástico (polímero sintético) con aspecto lechoso y con una consistencia densa que al secarse forma películas insolubles y elásticas<sup>86</sup>.

Su uso se extiende gracias al muralista mejicano Siqueiros, que comenzará a experimentar con resinas sintéticas a finales de S. XIX como solución más inmediata para la aplicación de la pintura a grandes espacios murales. En los años 50 comenzará a generalizarse el uso de aglutinantes vinílicos y acrílicos en emulsión acuosa.

De todas sus funciones (cohesiva, ejecutiva, filmogénea y estética<sup>87</sup>), interesa especialmente la adhesiva. Se pensó en él por su gran poder adhesivo, aún en concentraciones bajas mezclado con agua, porque cuando seca, se vuelve totalmente transparente y posee un bajo índice de reflexión cuanto más rebajada es la mezcla (comprobación efectuada de manera empírica, con una confirmación visual directa). Esto lo hace idóneo justo para satisfacer los requerimientos demandados.

Para un conocimiento más extenso se adjunta en anexo 1 una tabla con las características técnicas del material.



Tablilla prueba de concentración de adhesivo

<sup>86</sup> PEDROLA, Antoni. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Barcelona: Ariel. 2012. p.139

<sup>87</sup> DOEMER, Max. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Editorial Reverté. 1998 p.223

Para completar el estudio, se probó con diferentes grados de concentración con agua y se realizaron unas pruebas de resistencia frente a acciones variables al aire, sometiendo las diferentes muestras de polvo adherido a una corriente de viento controlada.

El resultado confirmó que en disolución al 30% con agua destilada aún conserva un gran poder de adhesión y muy poca reflexión cuando seca, sin que haya problemas por la gran cantidad de agua de la mezcla encima del soporte transparente.

Por el contrario, como ya se comentó antes, cuando se probó con otro tipo de soporte, como el papel, se optó por una concentración mucho mayor (100% o 90%) para que el papel no lo absorbiese inmediatamente al aplicarlo sobre él.

- **Mezcla del aglutinante con el polvo:** Aunque en principio, al igual que ocurría con el soporte no transparente, va en contra de los planteamientos iniciales, se realizó una prueba para constatar verdaderamente esa preferencia y ver posibles variaciones dentro de la técnica.

Se realizó sobre metacrilato, con una mezcla de aglutinante al 30% con agua destilada. También se comprobó que el polvo (que tiene aspecto de partículas, no pelusas) es más recomendable en este caso para que no se apelmace y conseguir un aspecto más parecido a una pintura.



Retrato realizado mezclando el aglutinante con el polvo

El aspecto final, como se sospechaba, tiene más que ver con un aspecto de tierra que de polvo, pero es una buena experiencia porque un método no anula otro, sino que son variaciones que se complementan.

Como ventaja se encontró que con este método se podía reproducir con una mayor calidad todos los detalles de la fotografía.

- **Aglutinante de secado muy lento (Resina de Poliéster):** Uno de los puntos quizás más problemáticos desde el punto de vista del concepto, es el hecho de manipular el polvo y no esperar que éste se genere naturalmente encima del retrato.

La idea se transforma en cómo exponer la superficie del retrato, realizado con algún adhesivo transparente, que permita al polvo acumularse, como en un “rayograma”<sup>88</sup> (por contacto), y quedar adherido antes de secarse.

Exponer la obra al tiempo, para que él la complete, que la misma creación del retrato que representa la memoria y el tiempo, necesite de éste para hacerse.

Por eso se planteó la posibilidad de un aglutinante de secado tan lento, que permitiese el transcurso de varios meses sin secarse; el tiempo suficiente para dejar que se acumulase el polvo.

Como primera opción se planteó el uso de una resina sintética, al igual que el látex acrílico, pero de dos componentes: resina poliéster. La idea era no utilizar el catalizador para que esto permitiese la acumulación del polvo antes de su secado pero éste sistema presenta varios inconvenientes. Es un material que amarillea con el tiempo y que es un engorro de utilizar por su toxicidad.



Prueba con resina de poliéster

Aún así, se realizaron varias pruebas con él para comprobar cómo se comportaba con el transcurso del tiempo. Finalmente, se descartó puesto que al ser una cantidad tan pequeña la aplicada para el retrato, antes de conseguir que el polvo se depositase encima perdió todo su poder adhesivo.

---

<sup>88</sup> Man Ray rebautizó como rayograma – en honor a su alias – la técnica fotográfica sin cámara empleada desde el siglo XIX por la que se obtiene una imagen única con la silueta de objetos colocados sobre un papel fotosensible expuesto a la luz. (Comentario de Almudena Cruz Yábar a la obra “Rayogramme” de Man Ray expuesta en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)

- *Aglutinante de secado muy lento (Pegamento Temobi)*: En la misma línea en la que se planteó la resina de poliéster como aglutinante de secado lento, se investigó qué otras alternativas menos tóxicas y cómodas de trabajar se podrían emplear como sustituto.

La marca Temobi ofrece una amplia gama de productos, destinados a la caza de pequeños animales como roedores o insectos, presentados en una gran variedad de soluciones.

En concreto, se decantó el proceso de investigación por su cola raticida e insecticida, no tóxica ni venenosa, inodora e incolora. El producto se presenta envasado en tubo.

La experiencia no fue del todo satisfactoria por la densidad del pegamento. Este tiene una consistencia como de chicle o queso fundido, blando pero muy elástico y eso hace muy complicado su manejo.

Finalmente se consiguió dar forma a un retrato, pero se comprobó que, al igual que con la resina, solo se puede jugar con dos tonos (el blanco del fondo y el oscuro del polvo), sin conseguir mucho detalle. Por lo que no es quizás lo más adecuado para el resultado que se pretende conseguir.



Prueba con pegamento *Temobi* (izquierda) y posterior deposición del polvo (derecha)

## **Serie de Objetos Fetiches de la Memoria.**

Al igual que con la serie de Retratos de polvo, se analizan los aspectos técnicos del proceso escultórico empleado y los diferentes factores que se han investigado para su mejor funcionamiento.

Las esculturas buscan la representación de una capa de polvo, como la que se va acumulando encima de los objetos con el transcurso del tiempo, generando una sensación como si el objeto hubiese al fin desaparecido y no quedase de él más que el polvo que se acumulaba por encima.

Una escultura desmentida, que roza lo efímero, pero de una forma que incluso minado por su propia fragilidad o desaparición, no parece escapar de la paradoja inicial de lo efímero en el arte. Una paradoja que apunta explícitamente a como lo efímero desea aun así durar para siempre.

### *Técnica*

En este caso el proceso constructivo, que comienza con la realización de un molde del objeto, resulta más complejo que el seguido con los retratos de polvo.

La elección del procedimiento del molde, depende del objeto que se pretenda recrear en cada caso. Normalmente estos objetos no presentan grandes dificultades o enganches<sup>89</sup> y esto facilita para poder decantarse por los moldes a piezas, que son baratos, rápidos y fáciles de conseguir, y benefician al proceso posteriormente, facilitando la construcción de la estructura.

Disponiendo del molde ya endurecido, se confecciona sobre él una estructura soporte que reproduzca las líneas principales del objeto y cree una retícula sobre la que posteriormente pueda depositarse el polvo. Se elabora empleando hebras de filamentos plásticos transparentes para que desaparezca bajo la capa de polvo.

Finalmente, se extrae la estructura del molde y se procede a depositar sobre ella el polvo.

El polvo se procesa, igualmente que en el caso de los retratos, mediante un cribado para extraer de él cabellos, hilos y otros residuos dejando solo pelusas formadas por el propio proceso de recolección. El resultado final, son unas pelusas de cierta consistencia que permite su manejo para abrirlas y extenderlas y crear así pequeñas láminas con las que cubrir posteriormente la estructura creada.

---

<sup>89</sup> Los objetos y formas que se reproducen con moldes, en numerosas ocasiones presentan pliegues y huecos hundidos que dificultan la extracción del modelo una vez ha fraguado el material moldeante, estas zonas de la figura, a las que se denomina “enganches” pueden ocasionar que se rompa el molde y que no se consiga una reproducción exacta.

## *Innovación en la técnica*

La técnica presentaba una serie de problemas relacionados todos ellos con el soporte (la estructura) y el adhesivo utilizado.

### – *Soporte*

La estructura es la parte más compleja de las esculturas de polvo. Ésta, debe encontrar la armonía perfecta para que sea a la vez una estructura resistente y con un buen apoyo para el polvo, sin que por ello pierda sutileza y transparencia. Debe desaparecer entre la fina capa de polvo que se depositará encima, pero a la vez, tener la suficiente fuerza y superficie de contacto con el polvo para que propicie que se sostenga sin problemas de que se deteriore.

Uno de los principales escollos que se presentan es que la mayoría de materiales transparentes suelen tener unos índices de reflexión muy altos. De manera que puestos bajo el polvo, aun siendo transparentes, siguen brillando y percibiéndose bajo éste.

Buscando alternativas que solucionasen este problema, se plantea que si se conseguía crear una trama de filamentos, en vez de contar con una superficie completa de ese tipo de material, se lograría perder el efecto de brillo bajo el polvo y hacerlo totalmente imperceptible.

Después de mucho investigar cómo podría ser esta estructura, se llegó a la conclusión de que ésta debía de estar realizada con un material transparente, rígido, no quebradizo; que permitiese hacer con él hilos finos y conseguir la forma exacta del objeto deseado.

La investigación llevaba a cabo con anterioridad al comienzo del Máster, no había conseguido solucionar de manera definitiva cómo sostener el polvo en una estructura invisible, por lo que el estudio se centrará en suplir esa carencia.

### — *Investigación*

Con la evolución de la tecnología y el avance en los métodos de impresión 3D, una empresa ha desarrollado un “lápiz” con el que poder extruir un filamento de plástico con un grosor similar a los de los hilos utilizados en los trabajos previos, pero de mayor rigidez.

Esta herramienta consiste en una resistencia que funde el plástico y un sistema de extrusión que empuja el material fundido por una punta, todo ello dentro de una carcasa que asemeja un bolígrafo.

La resistencia puede alcanzar una temperatura de unos 200° C, se conecta a la corriente para comenzar a calentarla y en un minuto,

aproximadamente, puede comenzar a fundir el material plástico. No requiere el uso de ningún software ni ordenador<sup>90</sup>.



Proceso de trabajo con el bolígrafo 3D

Con respecto al filamento, se trata de un poliéster alifático termoplástico llamado ácido poliláctico o PLA. Es de origen vegetal y biodegradable. Resiste la humedad y la grasa. Se presenta en filamentos de un grosor de 1,75 mm y es extruido con un grosor de 0,4 mm por el lápiz 3D.

El PLA comienza a fundir alrededor de los 160° C y se trabaja a 180° C. Presenta una gran resistencia, flexibilidad y maleabilidad, con una amplia gama de colores y niveles de transparencia<sup>91</sup>.

Empleando dicho sistema se puede crear una estructura a modo de red, invisible gracias al uso del plástico transparente, sobre el molde hecho al objeto. La extrusión continua y la solidificación en poco tiempo del filamento facilita el trabajo ya que permite una reproducción exacta del objeto y unir posteriormente las diferentes piezas del molde.



Estructura de esculturas en proceso

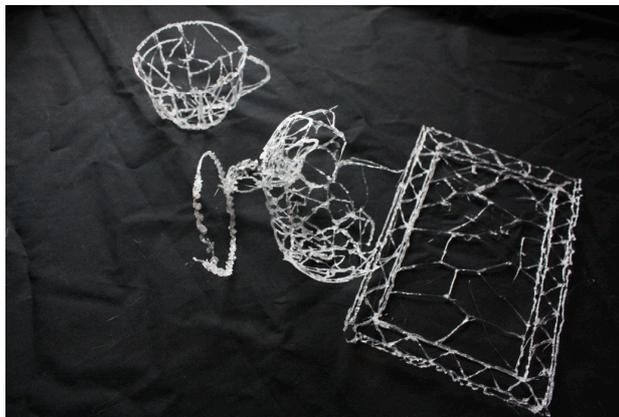
---

<sup>90</sup> Características obtenidas de las instrucciones del uso del bolígrafo “Yaya 3D Pen”.

<sup>91</sup> ESCUELA DE INGENIEROS INDUSTRIALES. Página web sobre poli-ácido láctico (PLA) [en línea]. Valladolid: Universidad de Valladolid, Escuela de Ingenieros Industriales. 2007 [Consultado: 20 de mayo de 2014, a las 10:40] Disponible en: <http://www.eis.uva.es/~biopolimeros/alberto/pla.htm>

En la fase actual de investigación, aun no se ha encontrado el equilibrio justo para que el procedimiento de creación de la escultura sea lo suficientemente resistente como se quisiera que fuese. La obsesión de convertir la estructura en algo totalmente invisible debajo de la fina capa del polvo, ha multiplicado exponencialmente la fragilidad y por ende la conservación de la obra.

Esto abre de nuevo posibles vías de investigación aun por desarrollar para establecer un mayor control en el grosor de los filamentos de plástico.



Estructuras de las esculturas

Si se consiguiera reducir el diámetro disponiendo una punta de extrusión más estrecha, se podría construir una estructura en red más densa, para aumentar la superficie de apoyo sobre la que depositar el polvo sin perder por ello resistencia.

#### – *Adhesivo*

La adherencia del polvo a la estructura es también un aspecto importante de cara a la durabilidad de la obra y al igual que en el caso de los Retratos de Polvo, había sido un elemento poco investigado hasta ahora.

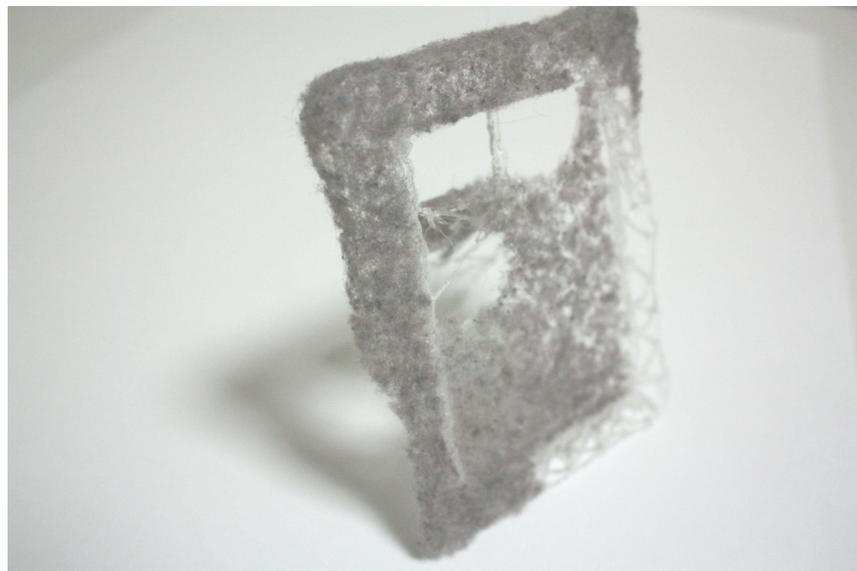
El crear la estructura soporte a modo de red de filamentos, conlleva el no disponer de una superficie uniforme y continua como en el caso de los retratos, por lo que parte de la sustentación de la forma depende de las uniones que el mismo polvo crea en su gestación al ir entrelazando los distintos materiales de los que se compone (microfibras, escamas, cabellos, etcétera).

Para apoyar y reforzar la forma recreada mediante las láminas de polvo que se depositan en la estructura, se hace necesaria la inclusión de un material que adhiera el polvo a la estructura, proporcionando el mayor grado de resistencia posible frente a acciones variables externas.

Al igual que en el caso de la estructura, el material a emplear debe reunir la cualidad de ser transparente y con bajo índice de reflexión una vez se seque, pero su característica más importante deberá ser un alto poder adhesivo ya que, con la generación de una estructura de filamentos, la poca superficie de adherencia y el no poder utilizar grandes cantidades de adhesivo para no variar la textura del polvo, hará que disminuya o dificulte la correcta adherencia de este.

Anteriormente se utilizó cianoacrilato, un adhesivo de fraguado rápido, que polimeriza con la humedad, con un gran poder de adherencia y un aplicador a pincel. El inconveniente es que, aunque es de apariencia transparente, cuando seca se vuelve blanquecino<sup>92</sup>.

La solución se obtuvo gracias a la investigación realizada con los retratos de polvo, al descubrir las propiedades del látex acrílico.



Escultura en proceso

La aplicación del adhesivo sobre la estructura alámbrica se realiza empleando las mismas herramientas usadas en la reproducción de los retratos y consiste en disponer una pequeña cantidad de látex acrílico sobre los hilos con lo que cada lámina de polvo queda sujeta a ella, sin apelmazarse y conservando la apariencia frágil, volátil y etérea que caracteriza al material.

---

<sup>92</sup> GONZÁLEZ GONZÁLEZ, J.M. “Cianoacrilato. Definición y propiedades. Toxicidad y efectos secundarios. Aplicaciones en medicina y odontología”. En: *Avances en Odontoestomatología*. 2012; Vol. 28, n° 2. pp. 95-102.

## **MATERIAL TRANSCENDENTE. BRONCE**

*“El acero es producido por máquina, es un metal duro, resistente, que sugiere la permanencia de los valores tecnológicos. Sin embargo cuanto más pienso en el acero en sí, desprovisto de los refinamientos tecnológicos, mayor protagonismo adquiere el óxido como propiedad fundamental del acero. El óxido es un fenómeno no tecnológico interesante por la exposición al aire o la humedad. En la mente tecnológica, el óxido evoca un temor al desuso, a la inactividad, a la entropía y a la ruina. La razón por la que el acero es valorado por encima del óxido es un valor tecnológico, no artístico (...). La oxidación es un método que podría utilizarse en la realización artística”*

*Robert Smithson, “A Sedimentation of the Mind” Earth Projects”<sup>93</sup>*

Frente a las series de polvo, se proponen otras vías de actuación para apelar a la memoria, otras formas de hacer historia.

Entre los modelos de prácticas históricas que Fran van der Stok identificaba, se encontraba el que denominó como *historias alternativas*<sup>94</sup>, que son creadas a partir de narraciones ficticias o supuestas. Se trata de una estrategia que toma historias que podrían haber pasado para convertirlas en factores de cambio del presente. Como si se buscara con ellas producir una catarsis en el espectador para alterar el devenir histórico con arqueologías ficticias y pseudohistóricas.

Siguiendo este modelo de producción artística y acercándonos más a los trabajos que tratan el anacronismo<sup>95</sup>, planteamos la realización de una escultura de apariencia y características propias de la época clásica, que recree el hecho de haber sido encontrada en algún pecio o excavación arqueológica.

Con el objetivo de situar al espectador que está ante un elemento histórico y antiguo, cuando en verdad es solo un simulacro con el que se trata de aludir a un pasado verosímil. Ya no solo se trata de mantener la memoria antes de que ésta se pierda, “se trata también de formar huella de aquello que se ha perdido, buscar, crear incluso un “indicio”, un contacto de aquello que no fue “indexado”<sup>96</sup>.

---

<sup>93</sup> MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel. *Sueños y polvo. Cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura*. Madrid, Ed. Lampreave. 2009.

<sup>94</sup> STOK, Frank van der (et. al) “Introduction”. En *Questioning History*. Op. cit. Citado en HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. Á. *Materializar el Pasado*. Op. cit. p. 34.

<sup>95</sup> Anacronismo: Error que consiste en suponer acaecido un hecho antes o después del tiempo en que sucedió, y, por extensión, incongruencia que resulta de presentar algo como propio de una época a la que no corresponde. Dicho de otro modo, es la utilización de elementos del pasado para contar el presente o proyecciones del presente para contar el pasado.

<sup>96</sup> HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Madrid: Ed. Micromegas. 2012., p. 95

Luchar, al fin y al cabo, contra la tendencia actual que parece querer borrar cuanto nos precede a velocidad de vértigo, “que en la tierra no vivan más que los vivos y sólo si son muy recientes.”<sup>97</sup>

En mi andadura artística, y aunque tenga formación de escultor, he intentado aprender lo máximo de otras disciplinas y materiales, y completar mi formación en aquellos aspectos donde tenía carencias.

Dentro de este año de Máster, además de las obras realizadas con el polvo, la investigación realizada nos ha llevado a trabajar con otros materiales. De esta forma, el camino trazado al inicio se ha ido desarrollando a lo largo del curso dotando de coherencia a toda la producción realizada.

En la investigación con materiales guardará especial relevancia el trabajo realizado en la asignatura *Técnicas Avanzadas de Fundición Artística*, en la que, en vez de tratar el proceso de fundición como unos pasos para transformar un material cualquiera en metal, lo planteamos como un proceso creativo, igual que podría ser cualquier otro. Lleno de accidentes y de hallazgos interesantes y factibles para ser incorporados en el resultado final.

Esto se viene haciendo desde los acercamientos que algunos grandes profesionales como David Reid o Juan Carlos Albaladejo, han propiciado para introducir los procesos de fundición en los talleres de escultores. Así, formando éstos parte del proceso, pueden intervenir de forma creativa en cualquiera de sus fases.

En nuestro caso, amoldaremos las técnicas de fundición cogiendo aquellos aspectos que más nos interesen, de la gran variedad de técnicas que existen de fundición, para aplicarlos en la elaboración de la obra, creando una “forma de hacer” particular y específica para la pieza.

La idea era crear un ficticio resto arqueológico, una película fina de metal con una apariencia similar a la que adquieren los objetos metálicos que, ha causa del tiempo y la acción de la intemperie, están sometidos a la herrumbre y la oxidación.

Partiendo de la observación directa de ese tipo de piezas, se exploraron diversas formas para reproducirlo de forma controlada en la ejecución de la pieza. Esta exploración fue la que llevó a decidimos finalmente, y gracias al alto conocimiento que se posee previo a la realización de la asignatura (conseguido gracias a la realización de diferentes cursos de fundición en años anteriores), realizar un proceso de fundición a medio camino de la técnica a la cera perdida con cascara cerámica y la técnica “pintar con bronce” de la artista Gabrielle F. Horvath.

Para entender la técnica empleada en la realización de la obra de fundición, se debe conocer previamente los procedimientos de los que se parte. Para ello se aportan unos conocimientos y nociones técnicas básicas a partir de los cuales se puede abordar

---

<sup>97</sup> MARÍAS, Javier. “Si sólo vivieran los vivos” [en línea] En: *El País Semanal*. Madrid: El País. Julio 2014. [Disponible en: [http://elpais.com/elpais/2014/07/25/eps/1406289122\\_340031.html](http://elpais.com/elpais/2014/07/25/eps/1406289122_340031.html)]

los distintos puntos en los que se ha incidido para desarrollar el procedimiento de fundición “Pintar con bronce sobre cáscara cerámica”.

Se hará especial hincapié en aquellos aspectos que han supuesto una novedad con respecto de los procesos originales.

## Técnicas de Fundición

Sin entrar en las particularidades de cada técnica, se detectan unos elementos comunes a todas ellas que constituyen lo que se podría denominar procedimiento básico de fundición.

El artista materializa la idea de la obra con la creación de un modelo a un tamaño algo mayor de la medida que se desee que tenga la figura, ya que se debe tener en cuenta la contracción que todo metal sufre al enfriarse.

Disponiendo del modelo, se recubre este con el material que conformará el molde a emplear para su reproducción en metal. Ese primer recubrimiento se suele reforzar, bien aumentando el grosor del mismo con sucesivas capas, o bien disponiendo de una estructura contenedora a modo de caja o malla.

Una vez se termina de crear el molde y de reforzarlo para que soporte la presión que ejerce el metal fundido, se debe eliminar el modelo que alberga en su interior para crear el hueco a rellenar con el metal.

Con el molde ya vacío, se procede a la fusión del metal con el que se desee realizar la pieza y su colada en el interior del molde, una vez el metal se encuentre en estado líquido.

Para proporcionar una visión más concreta y un mejor entendimiento, se adjunta en el anexo2 un esquema del proceso a seguir en la aplicación de la técnica de fundición clásica o italiana elaborado a partir de la información del manual de Juan Antonio Corredor Martínez titulado "*Técnicas de fundición artística*".<sup>98</sup>

### *Procedimiento a la cera perdida con cáscara cerámica*<sup>99</sup>

La cascarilla es una de las variantes de la llamada *fundición por revestimiento* (ing. Investment Casting)<sup>100</sup>.

---

<sup>98</sup> CORREDOR MARTÍNEZ, Juan Antonio. *Técnicas de Fundición Artística*. Granada: Universidad de Granada, 1997. 371 p. Serie monográfica de arte y arqueología 36.

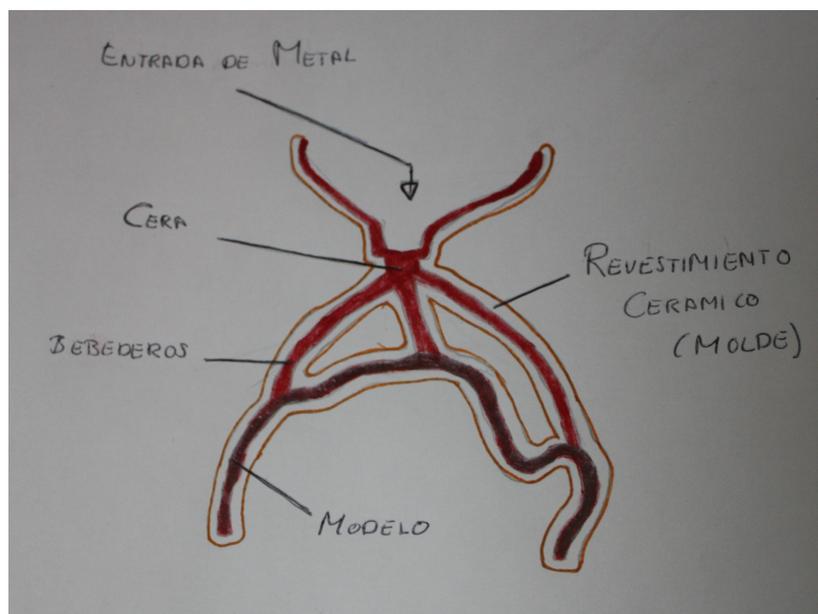
<sup>99</sup> La información recogida sobre este punto concreto de las características de los moldes de cascarilla cerámica se puede examinar con mucha más profundidad en la tesis doctoral de la Dra. Carmen Marcos Martínez, *Ibidem*.

<sup>100</sup> Fuente de datos: ASM Handbook. /Casting/. Artículo referido a Investment Casting. p. 253. Dentro de la Tesis doctoral de la Dra. Carmen Marcos Martínez. Op. cit. p. 224.

Éste revestimiento que conforma el molde se compone de sucesivas capas de una barbotina, o papilla cerámica, y un estuco granulado cerámico, aplicados sobre un modelo desechable de cera. Para ello se emplean dos componentes: un refractario y un aglutinante.

El molde se va conformando por capas sucesivas que alternan barbotina (mezcla de refractario en polvo y aglutinante) y un estucado consistente en el mismo refractario pero presentado en diferentes granulometrías. Las características concretas de la densidad de la barbotina y el tamaño de los granos del estuco no son cuestiones fijas e invariables, sino que dependen del modelo y el material que se pretenda fundir.

Se crea con ello una capa fina alrededor de la figura, que una vez hueca tras el descere servirá como contenedor del metal fundido.



Dibujo molde de cáscara cerámica

Una de las grandes ventajas del uso de este material para la confección de moldes de fundición es que permite evaluar el estado del molde tanto en cada una de sus capas, a medida que se van aplicando, como durante el descere, cocción y posteriormente a estos procesos. Esto implica la posibilidad de realizar correcciones y reparaciones al evidenciarse los puntos más débiles.

Las características más interesantes que puede aportar esta técnica particular y que escogemos para que formen parte de la experimentación técnica son:

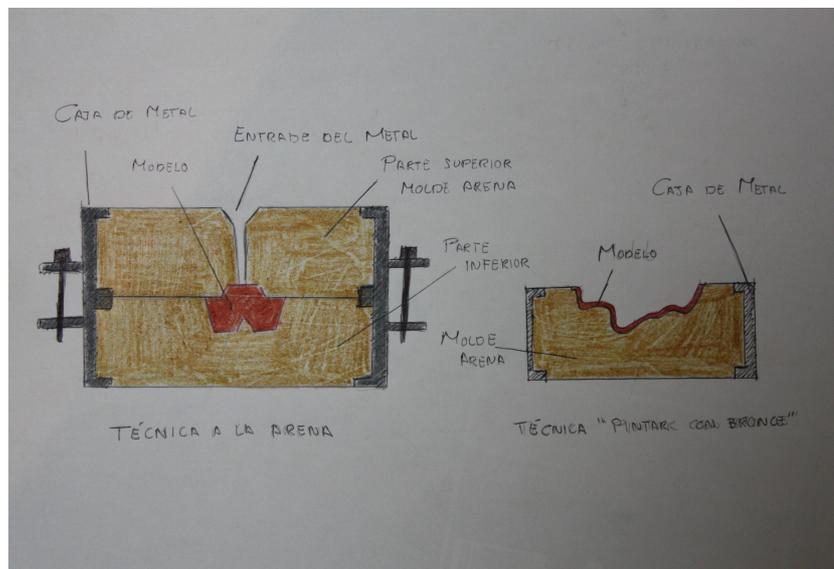
- Uso de la cera como material para el modelo. Esto hace que podamos utilizar la parafina para crear todos esos rotos y pérdidas de la forma de manera natural.
- No tiene problemas de enganches con la forma, por lo que la pieza no tiene que ajustarse a las posibilidades del molde en ningún aspecto.
- Mayor manejabilidad del molde, menor peso y menor gasto de material.

- No requiere una infraestructura grandes.

### *Técnica de fundición con molde de arena. Procedimiento experimental "Pintar con Bronce" de la artista Gabrielle M. Horvath*

Esta artista utiliza un proceso un tanto peculiar para realizar sus piezas. Ella trabaja con moldes de arena, una técnica que consiste en ir compactando la arena firmemente entorno al modelo (este debe ser rígido: de madera, plásticos, poliestireno expandido o hasta metales como aluminio) en dos o tres tongadas, dentro de unos cuadros llamados cajas realizadas en hierro o en madera.

Su peculiaridad es que la metodología de trabajo desarrollada parte de moldes parciales de los modelos. Esto en vez de dejar un hueco que al verter el metal se rellenará por completo, crea como una superficie sobre la que ir depositando pequeñas lenguas de metal hasta hacer una capa más o menos uniforme, dependiendo de el resultado que se pretenda.



Dibujo molde de arena normalizado (izquierda) y "pintar con bronce" (derecha)

Su modo de proceder es el siguiente:

Una vez listo el molde o moldes de arena<sup>101</sup> necesarios, y con el metal fundido, inicia la operación de la colada. Sujeta el molde en horizontal y boca arriba quedando suspendido en el aire con la asistencia de una grúa, mientras que con una cazoleta de fundidor va derramando poco a poco pequeñas cantidades de metal por la superficie interior del molde el cual se distribuye por

<sup>101</sup> Aunque la artista no especifica el tipo, por el color del molde de las fotos que se encuentran colgadas en su página web (<http://www.gh-bronze.com/portfolio.html>) acerca del proceso se deduce que utiliza moldes a la arena química.

toda la superficie con la ayuda de operarios que voltean y mantienen en movimiento el molde mientras el metal se encuentra en estado fluido<sup>102</sup>.



Ilustración 12 Gabrielle en el proceso de una de sus piezas.

Este proceder tan poco ortodoxo con respecto a otras técnicas de fundición va generando unas texturas a modo de aguas, estratos de distintas capas de metal superpuestas y salpicaduras, lo cual confiere a las piezas una estética y personalidad propias. La fundición se convierte como en un dripping (chorreo) con metal fundido.

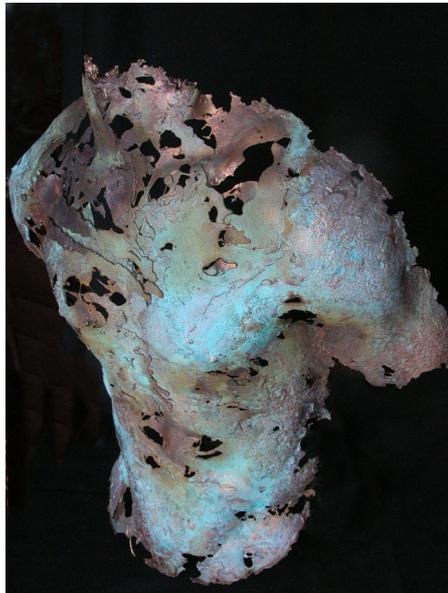


Ilustración 13 Pieza terminada de Gabrielle F. Horvath

---

<sup>102</sup> (<http://youtu.be/hDMCe2CS2cI>) En este enlace se puede ver a la propia artista realizando todo el proceso para la construcción de una de sus piezas.

Justamente es esta la característica que nos interesa conservar para nuestra investigación, la del molde abierto y forma de vertido del metal para crear ese juego de texturas, controlables solo hasta cierto punto, y que dan justo la sensación de corrosión que me interesa.

## Proceso de Experimentación <sup>103</sup>

Es complicado presentar un asunto que puede parecer completamente práctico, de una manera racional y ordenada. Siempre es más fácil de comprender el proceso al verlo o aprenderlo gracias a la experiencia personal que explicar cómo realizarlo. Sin embargo, en el presente punto se trata de exponer las modificaciones y los resultados obtenidos de el empleo de un molde abierto, similar al que utiliza Horvath, realizado con cáscara cerámica.

Se contó para ello con el apoyo, los conocimientos y la experiencia que la Dra. Carmen Marcos posee acerca de la cascara cerámica<sup>104</sup>, para aprender más sobre los límites y las ventajas de este material frente a otras técnicas de fundición artística.

Al tratarse de una investigación, no hay un método establecido o unos pasos que realizar, sino que se trata más de un proceso de ensayo y error, en el que se parte de la suposición de unos requisitos fundamentales que cumplir y que serán suficientes hipotéticamente para conseguir un buen resultado.

Tras cotejar todos estos parámetros básicos que consideramos suficientes para un buen resultado de la pieza, lo más importante es tener el modelo que se pretende fundir, por lo que la puesta en práctica de la experimentación parte del modelado de la figura realizada expofeso para el proceso que se quería realizar.

### *Proceso previo*

Se parte de unos bocetos iniciales para realizar la figura en barro. Para sostener el volumen final del modelo, se utiliza una estructura interna que lo mantenga.

Aunque la visualización de la figura debía dar un aspecto clásico, no se trata de una copia de ninguna escultura existente, si no que solamente parte de unas características comunes entre ellas. Por eso, ciertos elementos pueden dar pistas concretas al observador cauto de que lo que ve no es una escultura clásica.

---

<sup>103</sup> Se denomina “procedimiento experimental” ya que no se puede considerar como técnica nueva o reglada puesto que este no reproduce exactamente el modelo, sino que la forma de proceder va creando un efecto de aguas o salpicones con el vertido progresivo del metal sobre el molde.

<sup>104</sup> MARCOS MARTÍNEZ, Carmen. *Fundición a la cera perdida: técnica de la cascara cerámica*. Dirigida por Juan Carlos Albaladejo. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, 2000.

Una vez terminado el proceso de modelado, se procede a realizar el molde a la figura. Este se realiza en escayola porque, aunque tiene la contraprestación del peso (y más si se realiza de una figura tan grande), resulta muy económico y da mejores resultados cuando la intención es positivar en cera la figura. Se divide en ocho partes.



Boceto



Modelado en barro

### *Recorrido de la pieza en cera*

Generalmente se emplea una determinada mezcla de cera, parafina y colofonia a la hora de realizar el positivo en cera con el fin de conseguir un índice de plasticidad, rigidez y dureza que nos facilite tanto trabajar con el modelo, como posteriormente en la construcción del árbol de colada pero en este caso concreto se optó por una solución diferente.

La pieza debía reunir, entre la textura del barro, el proceso en cera y la técnica posterior de fundición, una apariencia muy específica que emulara la erosión por el paso del tiempo, por eso, se decidió utilizar únicamente parafina (un material muy quebradizo). Así se conseguía que el mismo proceso de la técnica generara de manera natural una pérdida de fragmentos y fracturas libremente, sin que fuesen artificiales.

Antes de aplicar la parafina sobre el molde, este debe estar aturado de agua para evitar que se adhiera. Una vez listo, se calentó la parafina en un fundidor, y se procedió a aplicarla con pincel sobre cada una de las piezas.



Pincelado con parafina del molde

En las técnicas de fundición que emplean modelos de cera, hay que prestar mucha atención al grosor de cera con el que se realizan las paredes de las piezas. Estas deben de mantener una sección constante por toda la pieza y ajustarse dependiendo del tamaño del modelo, ya que todo lo que se incrementa de cera posteriormente será metal (el peso total de la cera se multiplica por 10 para saber el peso de metal necesario). Pero en el caso concreto del proceso experimental, esta parámetro no es importante, ya que no hay una correlación entre la cera y el metal posterior. Optamos entonces por una gruesa capa de parafina con el fin de que fuese lo más fuerte posible.

Una vez todas las piezas estuvieron pinceladas con la parafina, se extrajeron las reproducciones del molde.



Piezas de parafina

### *El molde cerámico para la fundición*

Con las piezas en cera totalmente terminadas y antes de pasar a realizar el molde cerámico, se debería construir el árbol de colada por donde el metal entraría llenando la pieza. Sin embargo, en este caso se omite este paso, ya que el molde será abierto y no necesitará conductos por donde el metal pase. Esto

significa una gran ventaja posterior al no necesitar de repasos ni cortes de bebederos.

De esta manera se procede directamente a aplicar la capa de gomalaca sobre la cera. Este recubrimiento a modo de imprimación se requiere para evitar que la superficie grasa de la cera repela el revestimiento cerámico (de base acuosa). En nuestro caso se aplica únicamente por la parte exterior, ya que el molde solo se efectuará por una de las caras.

Una vez seca la gomalaca se procede a aplicar la primera capa de material refractario compuesta solo por la barbotina. Esta parte del proceso es igual al proceso normalizado de fundición con cascara cerámica. Lo importante de este paso es tener la precaución de no cargar la pieza con demasiado peso para evitar que se rompa y comprobar en todo momento que la barbotina y el árido están en perfectas condiciones.

El número de capas depende del tamaño de la pieza. Para un tamaño medio se aplicarán cinco capas, la capa inicial de registro, compuesta por barbotina de mayor densidad y un rebozado de estuco (refractario) fino, y cuatro más con una barbotina más líquida, dos con estuco fino y otras dos con estuco medio.



Piezas en el proceso de secado del molde

Es importante dejar secar bien las capas antes de aplicar la siguiente. De no hacerlo así, el molde puede no coger suficiente grosor o que se despeguen entre si las diferentes capas, consiguiendo un efecto similar al del hojaldre. Lo ideal sería dejar transcurrir un día de secado para la primera capa y unas dos horas entre las demás (dependiendo también de la forma de la pieza, ya que los núcleos tardan más en secarse).

La eliminación del modelo una vez se ha secado el revestimiento cerámico exige la aplicación de un proceso llamado choque térmico en una campana de descere. Éste choque térmico somete al conjunto del modelo-molde a un rápido incremento de la temperatura lo que produce la fusión inmediata de

la cera (antes de su dilatación) y su evacuación del molde sin que este se dañe. Para evitar justo esta rotura por dilatación al utilizar el horno cerámico (que calienta la pieza progresivamente) se reviste el molde con una última capa de fibra de vidrio y barbotina que lo refuerza.

Una vez desceradas se comprueban las piezas para ver si existen fisuras, tapando las que puedan existir mediante fibra de vidrio y barbotina.

Tras el proceso de inspección y las reparaciones oportunas, se le aplica al molde la última capa de seguridad que consiste en un baño de barbotina únicamente, quedando así la pieza lista para la fundición.

### *La fundición. Pintar con bronce sobre cáscara cerámica*

Al ser una pieza tan grande y al estar investigando con una técnica diferente a las convencionales de fundición, se optó por realizarlo en dos coladas.

En esta parte el proceso se separa totalmente de la técnica convencional de cascarilla cerámica. El molde no se calienta en el lecho de colada, como se realiza con todas las demás piezas ni se vierte el metal desde el crisol cogiéndolo con el maneral, sino que se van derramando pequeñas cantidades que se extraen con un cazo pequeño del crisol mientras se voltea la pieza para que el metal se esparza conformando una capa lo más uniformemente posible por todo el molde.

Esto hace necesario dos personas al menos para el proceso: uno para el vertido del metal y otro que sujeta y voltea el molde de cáscara cerámica<sup>105</sup>.



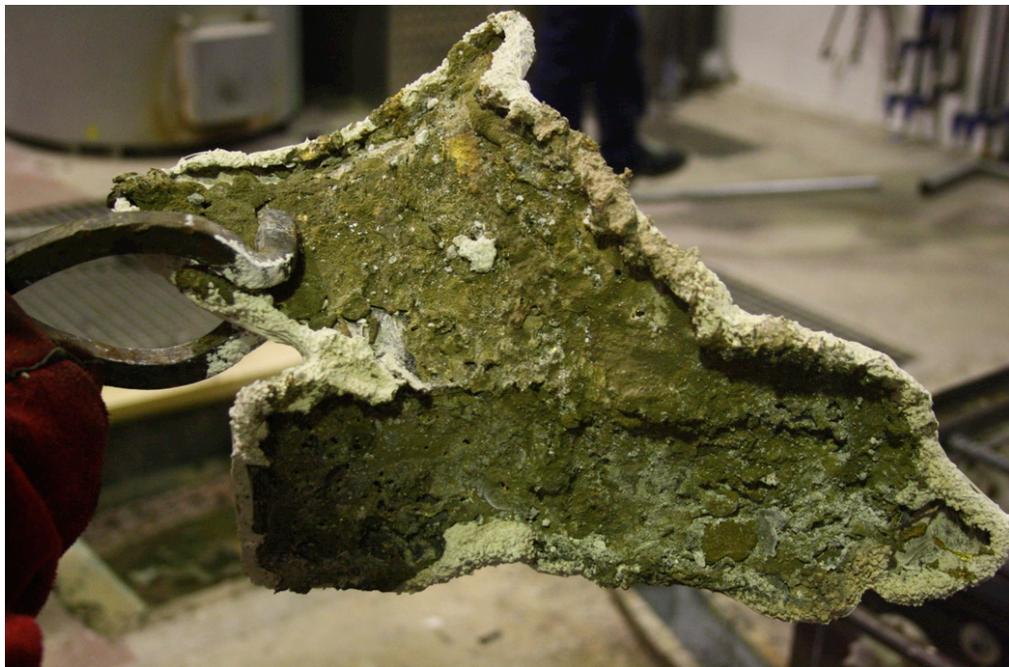
Vertido del metal en los moldes

<sup>105</sup> Es de agradecer la ayuda prestada en esta parte del proceso parte del técnico de la asignatura, Francisco Pérez Benavent.



Vertido del metal en los molde II

Lo interesante del proceso es que el continuo vertido y movimiento del molde va consiguiendo una huella totalmente aleatoria de huecos, ondas y una textura propias únicamente de la forma de ejecución. La temperatura del metal es primordial para conseguir esa capa fina, como corroída por el paso del tiempo que se pretende conseguir.



Resultado tras finalizar la colada

En la segunda colada se fundió la otra mitad del busto que quedó pendiente de la primera, intentando poner más al límite la técnica y el material

con una pieza mucho más grande de las que se habían fundido hasta entonces e intentando realizar una capa más fina.

*Acabado final. Montaje y patinado de las piezas*



Resultado tras la colada y la eliminación del molde

La visión global debía de ser similar a la de un resto expuesto en un museo arqueológico por lo que finalmente, tras estudiar los métodos que utilizan esta clase de museos cuando les llega alguna pieza nueva de similares características, se eligió un vástago central con ramificaciones en forma de gancho en la punta.

Todas las piezas están únicamente sujetas con la estructura y no pegadas a ella , esto les otorga ese carácter sagrado al conjunto puesto que las piezas no son intervenidas, sino que se muestran tal y como podrían haberse encontrado en cualquier excavación arqueológica. Además todo el conjunto de pieza y estructura está pensado para poder desmontarse y hacer así más fácil el transporte.



Pieza con soporte





**OBRA INÉDITA REALIZADA**





**Retrato de polvo I**, 2014  
Polvo adherido sobre acetato, 15 x 7,5 cm



**Retrato de polvo III, 2014**

Polvo adherido sobre acetato, 13 x 9,5 cm



**Retrato de polvo II, 2014**  
Polvo adherido sobre acetato, 13 x 9,5 cm

**Retrato de polvo IV, 2014**  
Polvo adherido sobre acetato, 15 x 9,5 cm







**Retrato de polvo VI y VII, 2014**

Polvo adherido sobre acetato, 5,8 x 4,5 y 3,8 x 4 cm







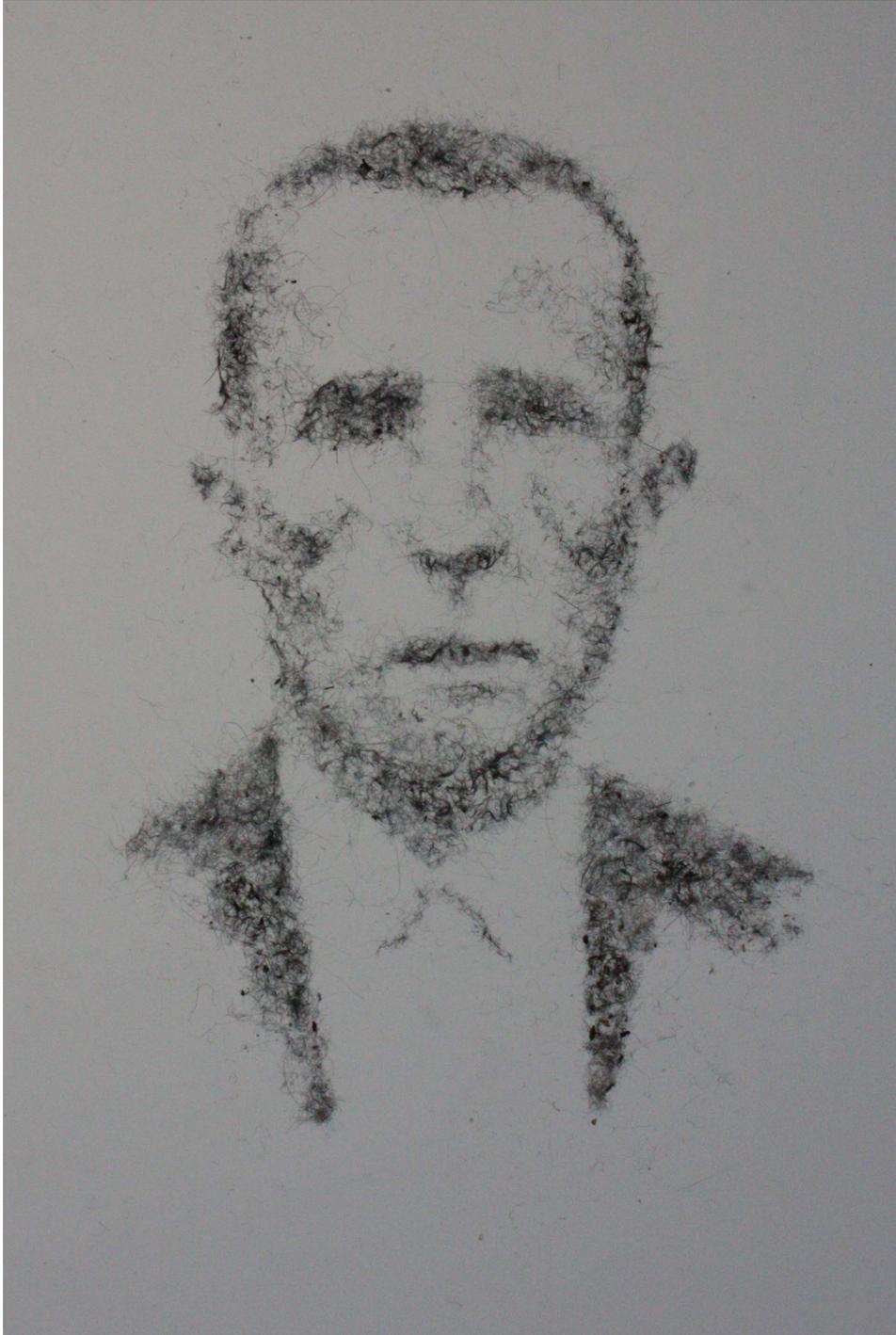
**Retrato de polvo XIII**, 2014  
Polvo adherido sobre metacrilato, 35 x 28,5 cm



**Retrato de polvo V, 2014**  
Polvo adherido sobre acetato, 15 x 9,5 cm

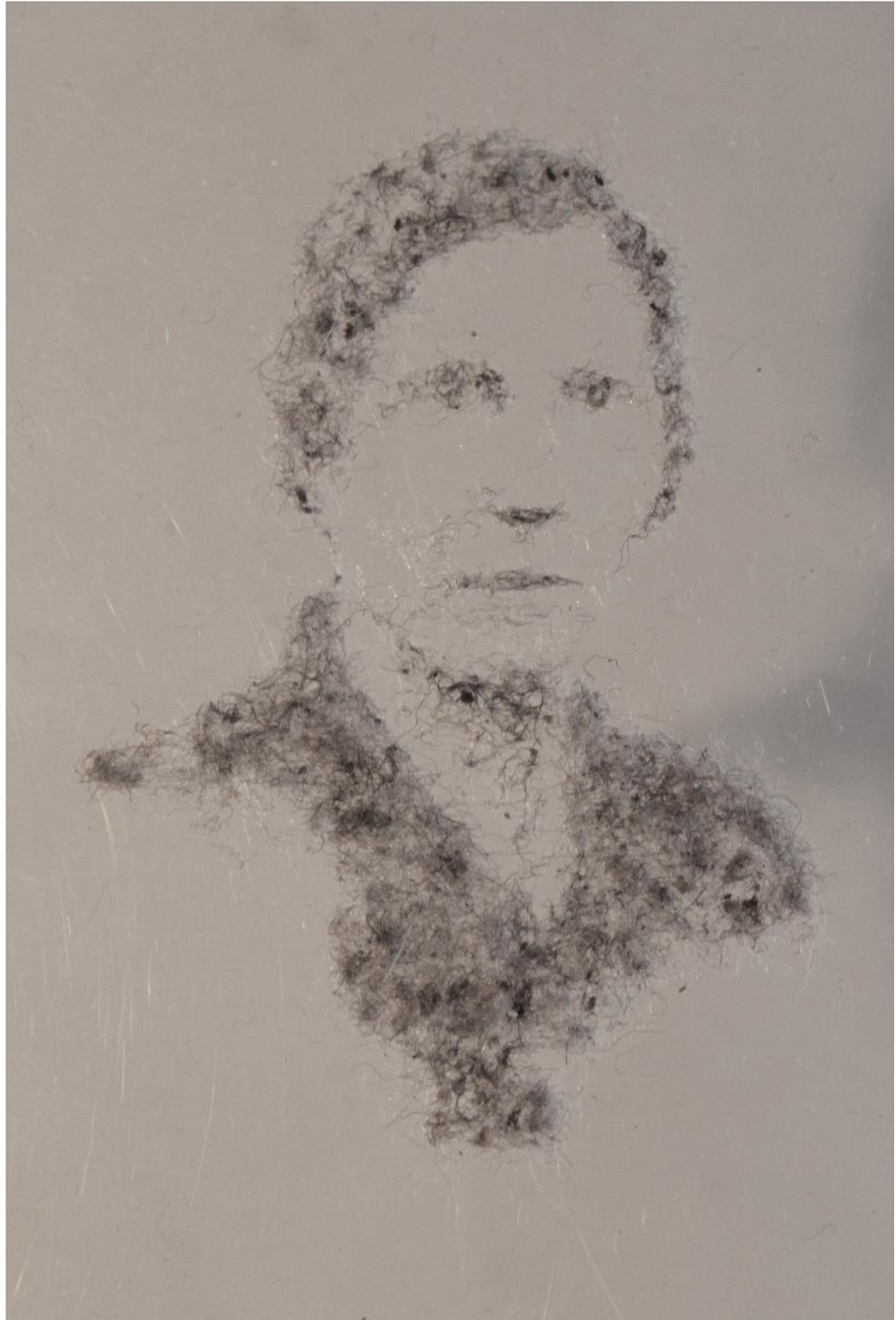


**Retrato de polvo VIII, 2014**  
Polvo adherido sobre acetato, 4 x 2,5 cm



**Retrato de polvo XIV, 2014**

Polvo adherido sobre metacrilato blanco, 15 x 9,5 cm



**Retrato de polvo XII, 2014**  
Polvo adherido sobre metacrilato, 6,5 x 4 cm





**Guardapelo con retrato de polvo, 2013**

Técnica: fundición en bronce con retrato de polvo sobre acetato, 7,5 x 4 cm





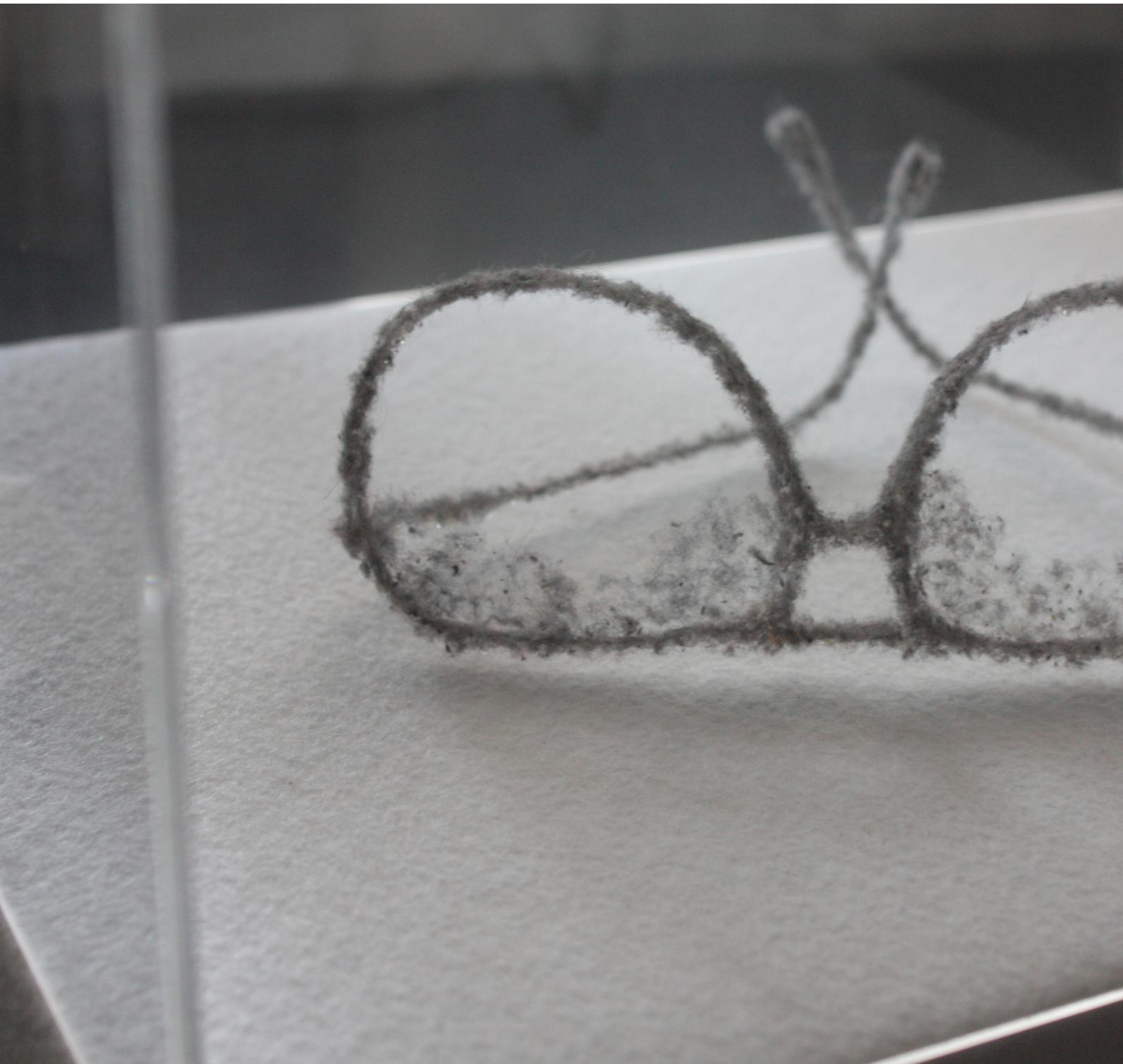
**Retrato de polvo IX, 2014**  
Polvo adherido sobre acetato, 15 x 9 cm



**Retrato de polvo X, 2014**  
Pitura de polvo, 7,5 x 4 cm



**Retrato de polvo XI, 2014**  
Polvo adherido sobre papel japonés, 16 x 11,8 cm



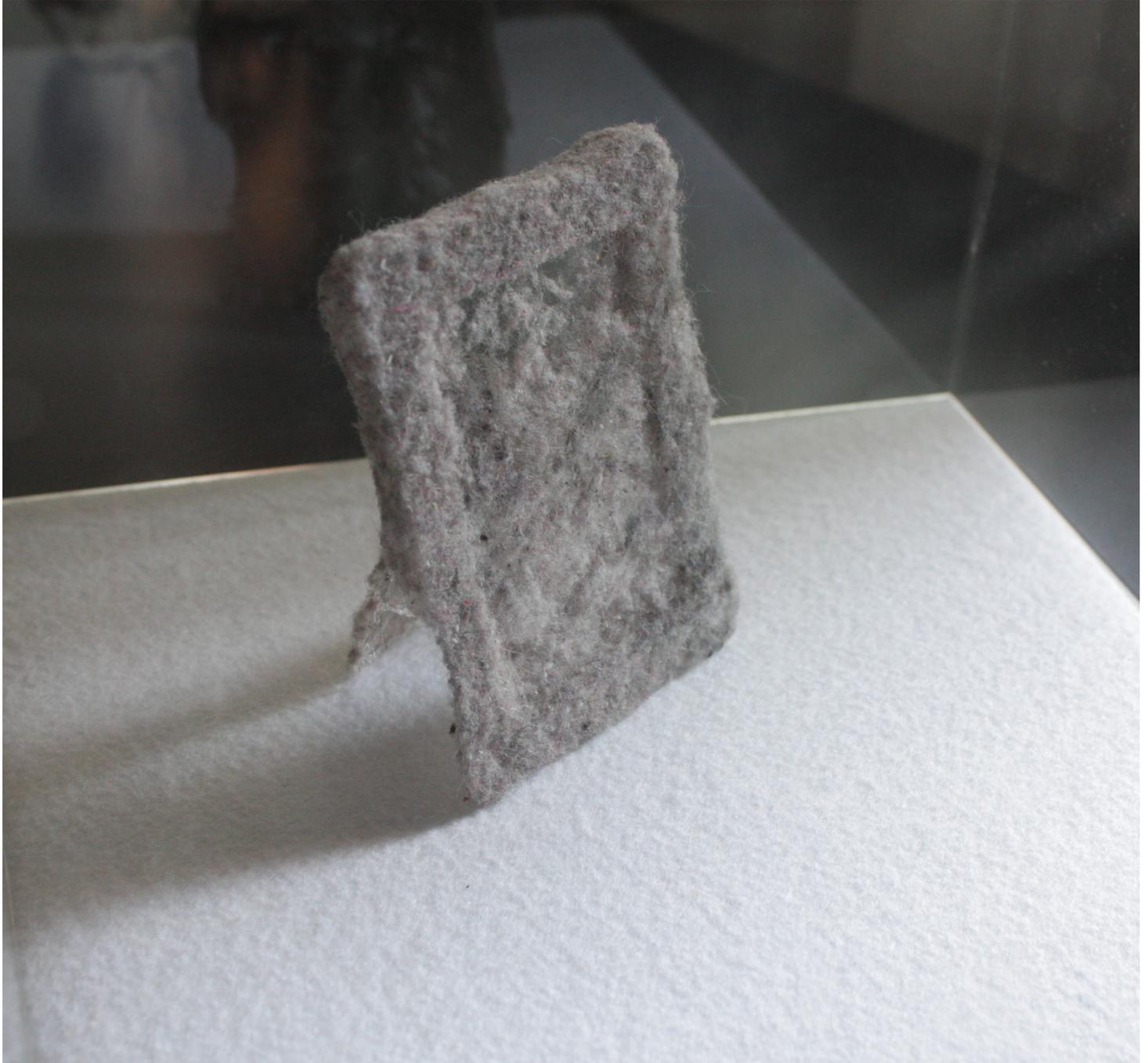


**Objetos fetiche de la memoria I, 2014**  
Escultura de polvo, 23 x 28 x 23 cm

**Espacios de memoria, 2014**  
Fotografía







**Objetos fetiche de la memoria II, 2014**  
Escultura de polvo, 23 x 28 x 23 cm



**Objetos fetiche de la memoria III, 2014**  
Escultura de polvo, 23 x 28 x 23 cm





Espacios de memoria II, 2014  
Fotografía



**Restos Arqueológicos, 2014**

Fundición de latón sobre molde de cáscara cerámica abierto, 65 x 30 x 35 cm





## EXHIBICIONES

Como cierre del proyecto, hemos tenido la oportunidad de comprobar el funcionamiento de las obras realizadas al exponerlas ante el público en diferentes ocasiones y ambientes.

En estas muestras se ha aprovechado para variar las formas de presentar las obras y con ello ver las distintas reacciones del público, aprendiendo de cada una de ellas.

La primera vez que se expuso el trabajo realizado fue el año pasado al concluir el último curso de licenciatura, dentro de la asignatura de Proyectos II de escultura, en el Aula Cultura “La Llotgeta” en la sala “Vencill d’Art”. En aquel momento el trabajo se encontraba en las fases iniciales de investigación, por lo que se optó por crear una escena que simulaba el espacio de trabajo y en el que se mostraban las distintas pruebas y obras ejecutadas hasta el momento, así como un par de esculturas en pleno proceso de realización.



Exposición en "La Lltgeta" en la sala "Vencill d'Art" de la CAM

La segunda vez que se mostraron las obras fue para la exposición de PAM!14 realizada en la facultad. En esta oportunidad se decidió presentar la obra de una forma más minimalista, austera, mostrando cuatro de los retratos que componen la producción artística del proyecto.



Obras expuestas en PAM!14

La tercera y última vez que se ha expuesto la obra, ha sido ya la producción artística en conjunto. Se ha presentado en la galería Kir Royal en un ambiente más profesional que dota a las piezas de una “sacralización” y de un estatus más elevado que en las anteriores veces, además, la obra se expone en un espacio de dimensiones similares a las de una estancia de un hogar y en la que se encuentra mobiliario, creando así un ambiente íntimo en consonancia con el carácter de los retratos.

La forma de exposición, tanto de los retratos como de los objetos fetiche, atiende a un carácter más cuidado, con intención de preservar las obras a la vez que trata de acercarlas al público. A su vez, la escultura de bronce se presenta junto a las otras creando un punto discordante que se presta a multitud de lecturas e interpretaciones, lo que beneficia el estudio de las reacciones del público, al ampliar el campo de observación.



Exposición en la galería Kir Royal



Exposición en la galería Kir Royal



## CONCLUSIONES

Tras la realización del Trabajo Final de Máster, se ha obtenido una serie de conclusiones que dan respuesta a las hipótesis planteadas a la vez que evidencian el alcance de los objetivos marcados.

La investigación y la producción artística que hemos realizado nos permite afirmar que la relación entre la memoria y las prácticas de archivo con el fetichismo se debe a que frente al impulso consumista, que parece regir y dirigir la atención de la sociedad hacia toda la mercancía nueva y brillante, se mantiene una resistencia, ese apego emocional a las cosas que nos han acompañado o que nos recuerdan a alguien de nuestro pasado: el peluche con el que dormíamos de bebés, aunque ya no se encienda y tenga el gorro de dormir roto, el reloj del abuelo, parado y con la esfera rota, el colgante que llevaba mamá el día de su boda. Todos esos objetos que poseen un gran valor personal por los restos de nuestra memoria que guardan.

Además del impulso consumista, la sociedad contemporánea se caracteriza por una desmaterialización que afecta a todos los aspectos y ámbitos de la misma. Una patología social que generará a modo de réplica (en un sentido sísmico) las “prácticas antivisuales” que a finales de los años sesenta se comenzaron a producir en el arte. Esta corriente artística ponía en tela de juicio la concepción clásica de que el sentido de la vista aportaba la posibilidad de un conocimiento veraz y absoluto de todo, ya que diversos avances tecnológicos habían hecho patente que hay cosas que no se pueden ver, y que las cosas que se ven no son de fiar.

Así, ante ese cuestionamiento de la visión, se plantearán expresiones artísticas que ocultan la obra de arte, reduciéndola o adelgazándola e incluso generando que desaparezca, obligando así al espectador a “no ver”, a aprender a mirar de otra forma o a poner en práctica otros sentidos.

Mediante el empleo del polvo se ha conseguido expresar a una misma vez la pérdida de materia, representación de la desmaterialización de la sociedad, y la reconstrucción de la memoria, la identidad y el tiempo, al igual que hacen los objetos fetiche de las prácticas de archivo.

Una doble funcionalidad que hemos cotejado a través de las interpretaciones que de la obra ha realizado el público. Una obra que reconstruye esos objetos-fetiche empleados por las prácticas de archivo, permitiendo crear esos lugares de memoria a los que traer el pasado al presente y reconstruir las historias que quedaron silenciadas, olvidadas a la hora de elaborar la memoria oficial, una memoria atravesada por otras individuales, pequeñas: las del público. Un diálogo basado en las identidades evocadas y en la rememoración de unos lugares comunes en un tiempo pasado.

Desde un punto de vista técnico hemos logrado grandes avances. La metodología seguida en los procesos de búsqueda y experimentación de nuevos materiales y procedimientos a aplicar en la producción artística ha posibilitado que se solventen los problemas que se arrastraban en los años previos al inicio del Máster. Una evolución técnica en paralelo al desarrollo conceptual, que ha encontrado soluciones formales que refuerzan y reafirman las aproximaciones conceptuales.

Las técnicas y los procedimientos se nos revelaron como algo más que simples “medios”: ahí, en la acción, encontramos también una inagotable fuente de inspiración de la que obtener futuras líneas de investigación que ayuden a desarrollar distintos aspectos de la técnica, así como ahondar en el carácter teórico y expresivo de la obra.

En la realización de las obras de polvo, tanto pictóricas como escultóricas, el descubrir la gran aptitud de uso del látex acrílico como adhesivo ha supuesto un punto clave de inflexión en ambas series. En cuanto a los retratos de polvo, las pruebas efectuadas con distintos soportes y combinaciones del aglutinante y el polvo han mostrado la posibilidad de desarrollar otras formas de expresión empleando el material central del proyecto. En cuanto a las obras escultóricas de objetos-fetiché, hemos explorado no solo nuevos materiales si no nuevas herramientas y formar de conjugar el uso de ambas como los sistemas de impresión 3D manuales, que han supuesto un adelanto en cuanto al proceso de realización de la estructura soporte y una nueva vía por donde seguir investigando para lograr mejores resultados finales..

Se experimentó además para desarrollar los conceptos tratados en la parte teórica mediante el empleo de otros materiales distintos al polvo. Se optó por explorar las posibilidades que presentaba un material tan diferente como el bronce adaptando el proceso de fundición para convertir la obra en un ficticio resto arqueológico, la simulación de una ruina. Una degradación y pérdida de materia que se obtuvo gracias a la combinación de las características técnicas de los procedimientos de fundición con cáscara cerámica y “pintar con bronce”, de la artista Grabielle M. Horvath.

De esta manera, el Trabajo Final de Máster ha propiciado una ocasión idónea para reflexionar sobre nuestra trayectoria plástica, descubriendo nuevos aspectos teóricos y formas de expresión que han enriquecido y hecho posible el actual estado de la práctica artística.





## BIBLIOGRAFÍA

### MONOGRAFÍAS Y ARTÍCULOS EN PUBLICACIONES SERIADAS

- ALBIAC, Gabriel. *La muerte. Metáforas, mitologías, símbolos*. 2ª Edición. Buenos Aires: Paidós Ibérica. 1996. Biblioteca del presente.
- ARNALDO, Javier; KLEIN, Yves. *Yves Klein*. Madrid: Nerea. 2000. Serie: Arte hoy 8.
- AUGÉ, Marc. *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa. 1998.
- BACHELARD, Gaston. *Les intuitions atomistiques*. París: Vrin. 1975. p. 33.
- BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. Madrid: Ed. Siglo XXI. 2010. pp.77-78
- BENJAMIN, Walter, “Sobre el concepto de historia”. En *Tesis Sobre la historia y otros fragmentos*. Traducción de Bolívar Echevarría, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.
- BENJAMIN, Walter. “Eduard Fuchs, coleccionista e historiador.” En: *Obras*. Madrid. Abada. 2009. Libro II/Vol. 2. pp. 68-109.
- BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes*. Edición a cargo de Rolf Tiedemann. Madrid: Ediciones Akal. 2004.
- BERGER, John. *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili. 2007. Serie Mínima
- BERGSON, Henri. *Memoria y vida*. Madrid: Alianza. 1977.
- BORGES, Jorge Luis. “Diálogo de muertos”. En: *El Hacedor*. Madrid. Ed. Alianza. 1987. Serie El libro de Bolsillo Alianza 407.
- BRINES, Francisco. *Carmen Calvo*. [Exposición] Catálogo de la exposición de la Galería Luis Adelantado. Valencia. Galería Luis Adelantado. 2002
- CORREDOR MARTÍNEZ, Juan Antonio. *Técnicas de Fundición Artística*. Granada: Universidad de Granada, 1997. 371 p. Serie monográfica de arte y arqueología 36.
- CUESTA ABAD, José M. *Juego de Duelo. La historia según Walter Benjamin*. Madrid: Abada Editores. 2004. p. 68.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen tiempo*. Barcelona: Paidós. 1990.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta. 1997.
- DOCTOR RONCERO, Rafael. *Una historia (otra) de la fotografía*. Obra social Caja Madrid. Madrid, 2000.
- DOEMER, Max. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Editorial Reverté. 1998 p.223
- DUQUE, Felix. *Terror tras la postmodernidad*. Madrid: Abada Editores. 2004. Serie: Estética y Teoría del Arte.
- GARCÍA GARCÍA, Francisco y MORALES QUESADA, Juan Gabriel. “El impacto de la creatividad en la valoración artística”. En: *Arte, Individuo y Sociedad*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid. 2011. Vol. 23, nº 2. pp. 69-84. Cita en la p. 70.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, J.M. “Cianoacrilato. Definición y propiedades. Toxicidad y efectos secundarios. Aplicaciones en medicina y odontología”. En: *Avances en Odontostomatología*. 2012; Vol. 28, nº 2. pp. 95-102.
- GONZALEZ, Ángel. *El Resto: Una historia invisible del arte contemporáneo*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao. 2000. p. 50.
- GUASCH, Anna María. *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal/ Arte contemporáneo. 2011.
- HABERMAS, J. (et. al.) *La Posmodernidad*. 6ª Edición a cargo de Hal Foster. Barcelona: Kairós. 2006. Título original “The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture.”

- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. “Introducción. [La visión pulverizada]” En: *El archivo escotómico de la modernidad. [Pequeños pasos para una cartografía de la visión]*. Ayto. de Alcobendas. Madrid. 2007. Colección Arte público y Fotografía. p. 25.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro. En: *Revista de Occidente*. Ed, Subdirector del CENDEAC. Murcia: UCAM. 2006. Nº 297
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Madrid: Ed. Micromegas. 2012.
- JAY, Martin. “Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo.” En: *Estudios visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*. [Publicación seriada en línea]. Fundación Dialnet. 2003 nº 1. pp. 60-81. [consulta: 20 de julio de 2014]. ISSN 1698-7470. Disponible en <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/jay.pdf>
- LIPPARD, Lucy R. *Seis años: la desmaterialización del objeto artística de 1966 a 1972*. Madrid: Akal. 2004. Serie: Arte Contemporaneo. Directora: Anna María Guasch.
- LUELMO JAREÑO, José María. “La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica.” [en línea] En: *Escritura e Imagen*. Madrid. Universidad Complutense de Madrid. 3 de noviembre de 2007. pp. 163 – 176. Fecha de consulta: 15 de julio de 2014. [Disponible en: <<http://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0707110163A>>.]
- MARCOS MARTÍNEZ, Carmen. *Fundición a la cera perdida: técnica de la cascarilla cerámica*. Dirigida por Juan Carlos Albaladejo. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, 2000.
- MARÍAS, Javier. “Si sólo vivieran los vivos” [en línea] En: *El País Semanal*. Madrid: El País. Julio 2014. [Disponible en: [http://elpais.com/elpais/2014/07/25/eps/1406289122\\_340031.html](http://elpais.com/elpais/2014/07/25/eps/1406289122_340031.html)]
- MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel. *Sueños y polvo. Cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura*. Madrid, Ed. Lampreave. 2009.
- MATE, Reyes. *La razón de los vencidos*. Anthropos. Barcelona. 1991. p. 184
- MATE, Reyes. *Medianoche en la historia. Comentarios a la tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de Historia”*. Madrid: Trotta. 2006.
- MAYER, Ralph. *Materiales y técnicas del arte*. Madrid. Tursen/Hermann Blume. 1993. p. 276
- MEANA MARTÍNEZ, Juan Carlos. “Poéticas de la negación de lo visual.” En: *Actas do II Congresso Internacional Criadores Sobre outras Obras - CSO'2011*. Queiroz, João Paulo (Ed.) Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. 2011. pp. 395-401.
- MOURE, Gloria (et. al.) *Christian Boltanski: Adviento y otros tiempos*. Catálogo de la exposición organizada por el Centro Galego de Arte Contemporaneo. Santiago de Compostela. Ediciones Polígrafa. 1995-96.
- NANCY, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Madrid; Buenos Aires: Amorrortu. 2006. Serie Nómadas.
- ORTEGA Y GASSET, José. “Meditaciones del Quijote.” En: *Obras completas*. Madrid: Ed. Taurus/Fundación José Ortega y Gasset. 2004. Vol. I. p. 757.
- OTTMANN, Klaus. *Yves Klein: obras y escritos*. Barcelona: Polígrafa. 2010.
- PAES DE CARVALHO RAMOS, Fernando. *Marcas y Restos: presencia y ausencia en la pintura contemporánea*. Trabajo Final de Máster inédito dirigido por Juan Bautista Peiró López. Universidad Politécnica de Valencia. Agosto de 2013.
- PAGÉS, Anna. *Sobre el olvido*. Barcelo: Herder Editorial. 2012
- PEDROLA, Antoni. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Barcelona: Ariel. 2012. p.139
- PEREC, Georges. *Nací. Textos de la memoria y el olvido*. Madrid: Abada. 2006.
- PIETZ, William. “El problema del fetiche (I).” En: *El espectro rojo*. Madrid: CA2M Centro de Arte 2 de mayo. 2010. nº1, mayo 2010. pp. 86-95. Cita de la p. 88. Esta publicación se hizo en conjunto con la exposición Fetiches críticos. Residuos de la economía general, exhibida en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid.

RICOEUR, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid/Arrecife. 1999.

SEBEOK, Thomas A. Artículo “Fétiche”. En: *Études littéraires*. [en línea] Québec: Département des littératures de l'Université Laval. 1989. vol. 21, n° 3. p. 195-209. [http://id.erudit.org/iderudit/500880ar]

SONTANG, Susan. *Sobre la Fotografía*. Barcelona: Edhasa. 1996. p. 111.

VICENTE, Pedro. “Apuntes a un álbum de familia.” En: *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografía familiares*. Huesca. Diputación de Huesca. 2013. pp. 11-19.

VIDARTE, Paco y PERETTI, Cristina de. *Derrida*. Madrid: Del Orto. 1998. p.32

WILLIAMS, Val. “Mundos Fantasma: Fotografía y familia.” En: *EXIT*. Madrid: Rosa Olivares & Asociados. Noviembre 2005. n° 20.

ZAMORA, José A. “Dialéctica Mesianica: Tiempo e interrupción en Walter Benjamin”. En: AMENGUAL, Fabriel; COBOT, Mateu y VERMALL, Juan L. (eds.). *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*. Madrid: Trota. 2008. pp. 83-138

ZARAGOZA GONZÁLEZ, Carlos Armando. “El fetichismo de la mercancía en Marx y su relación con la moral.” [en línea] En: *Contaduría y Administración*. México: Editado por la Facultad de Contaduría y Administración. 2001. n° 200. pp. 29-54. Cita de la p. 31.

[http://www.journals.unam.mx/index.php/rca/article/view/4505]

## CATÁLOGOS

BOLTANSKI, Christian. *Christian Boltanski. Compra-venta*. [Exposición] L'Almodía 15 de julio - 6 de septiembre 1998. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts. 1998.

BOLTANSKI, Christian. *El Caso* : [Exposición] Centro de Arte Reina Sofía, 26 de mayo - 5 de septiembre, 1988. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1998

CALVO, Carmen. *Carmen Calvo*. [Exposición] Palacio de Velázquez, Madrid, 24 de octubre 2002 - 14 de enero 2003. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2003.

KLEIN, Yves. *Yves Klein*. [Exposición] Schirn Kunsthalle Frankfurt, 17 de septiembre del 2004 - 9 de enero del 2005 y Museo Guggenheim Bilbao, 1 de febrero – 2 de mayo de 2005. Editoriales: Frankfurt: Ostfildern-Ruit; Bilbao: Hatje Cantz: Museo Guggenheim Bilbao.

LÓPEZ, Chema; MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa y FORRIOLS, Ricardo. *Chema López. Un cuento de fantasmas para adultos*. [Exposición] “La Nau Centre Cultural” de la Universidad de Valencia en la Sala Martínez Guerricabeitia, 14 de mayo – 7 de septiembre de 2014. Valencia: Chema López. 2014.

MUNIZ, Vik. *Vik Muniz*. [Exposición] Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 18 de diciembre 2003 – 7 de marzo de 2004; Irish Museum of Modern Art, Dublín, 31 de marzo - 13 de Junio de 2004; Fundación Telefónica, Madrid, 17 de noviembre de 2004 – 9 de enero de 2005. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea. 2004. Textos en gallego, castellano e inglés.

SEMIN, Didier (et. al.). *Christian Boltanski*. Londres: Phaidon. 1997. [inglés]

## PÁGINAS WEB

GIL VILLAR, Pilar. “Polvo eres...”. En: *Revista Quo*. [en línea]. 2010. [Consulta: 23 de abril de 2014, a las 11:25]

Disponible en: <http://paulhazelton.com/wp/wp-content/uploads/2012/01/MATERIALES30032914.pdf>

<sup>1</sup> ESCUELA DE INGENIEROS INDUSTRIALES. Página web sobre poli-ácido láctico (PLA) [en línea]. Valladolid: Universidad de Valladolid, Escuela de Ingenieros Industriales. 2007 [Consultado: 20 de mayo de 2014, a las 10:40] Disponible en: <http://www.eis.uva.es/~biopolimeros/alberto/pla.htm>



## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- Ilustración 1 - WARBURG, Aby M. *Atlas Mnemosyne. Boards of the Rembrandt-Exhibition. 1926.* 2ª Impresión [imagen digital] Berlin. Martin WARNKE (ed.). 2003. [consulta: 22 de julio de 2014] Disponible en: <http://www.mediaartnet.org/works/mnemosyne/images/1/>.....26
- Ilustración 2 - *Máscara mortuoria de Dante Alighieri* [Escultura de yeso] Florencia. 1321. Expuesta en el *Palazzo Vecchio*. Fotografía disponible en: <http://elocle.blogspot.com.es/2010/09/mascaras-mortuorias.html> [consulta: 22 de julio de 2014] ..... 35
- Ilustración 3 - GERZ, Jochen y SHALEV-GERZ, Esther. *Monumento contra el fascismo*. [Arte público] Hamburgo. 1986. Casi ha desaparecido. [consulta: 22 de julio de 2014] Disponible en: <http://gottfried-helnwein-essays.com/Dissertation.htm>..... 40
- Ilustración 4 - DUCHAMP, Marcel. *Criadero de polvo* [Fotografía] Man RAY fotógrafo. Nueva York. 1982. En: Museo Nacional Reina Sofía. Madrid. Expuesto en: Sala 202. Disponible en línea en: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/elevage-poussiere-criadero-polvo> ..... 42
- Ilustración 5 - BOLTANSKI, Christian. *Reserva de suizos muertos*. [Instalación] Cajas de lata, fotografía a las sales de plata, cartón y lámparas eléctricas. 1991. Colección MACBA. [consulta: 22 de julio de 2014] Fotografía disponible en: <http://www.macba.cat/es/reserve-des-suisse-morts-0088>..... 47
- Ilustración 6 - BOLTANSKI, Christian. *Vitrina de referencia II*. 1984 [Instalación] Paris. 2007 Expuesto en Centro Pompidou. [consulta: 22 de julio de 2014] Disponible en: [http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Boltanski\\_en/popup01.html](http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Boltanski_en/popup01.html) ..... 48
- Ilustración 7 - CALVO, C. *Alegria es uno de sus adornos más vulgares*. 2000 [collage, fotografía] Berlin. Galería Caprice Horn. [consulta: 22 de julio de 2014] Disponible en: [http://www.capricehorn.com/index.php?aw\\_id=2226&node=artwork2&lang=de](http://www.capricehorn.com/index.php?aw_id=2226&node=artwork2&lang=de) ..... 49
- Ilustración 8 - KLEIN, Yves. *El vacío*. Enero 1961. [Instalación] Pintura blanca, lámpara fluorescente. Krefeld. Expuesta en Museum Haus Lange. [consulta: 22 de julio de 2014] Disponible en: <http://www.kunstmuseenkrefeld.de/e/sammlung/restaurierung/c-klein-yves.html> ..... 50
- Ilustración 9 - SUGIMOTO, H. *Cines. Canton Palace, Ohio*. 1980 [Fotografía] Expuesta en Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC. [consulta: 22 de julio de 2014] Disponible en: [http://www.hirshhorn.si.edu/search-results/?edan\\_search\\_value=Hiroshi%20Sugimoto#51](http://www.hirshhorn.si.edu/search-results/?edan_search_value=Hiroshi%20Sugimoto#51)
- Ilustración 10 - MUNIZ, V. *Picture of Dust (after Donald Judd's Untitled, 1965 and Richard Serra's Left Corner Rectangles, 1979)*. 2000. [Fotografía] Expuesta en Brent Sikkema Gallery at the Whitney Museum of American Art. [consulta: 22 de julio de 2014] Disponible en: <http://www.artnet.com/magazine/reviews/saltz/saltz3-22-01.asp#1> ..... 52
- Ilustración 11 - Polvo casero, visto al microscopio. [Fotografía] En: Science Photo Library. [consulta: 22 de julio de 2014] Disponible en: <http://www.sciencephoto.com/media/220984/view> ..... 64
- Ilustración 12 - Gabrielle F. Horvath en el proceso de una de sus piezas. Disponible en: [www.gh-bronze.com](http://www.gh-bronze.com)..... 84
- Ilustración 13 - Pieza terminada de Gabrielle F. Horvath. Disponible en [www.gh-bronze.com](http://www.gh-bronze.com) ..... 84



## **ANEXOS**



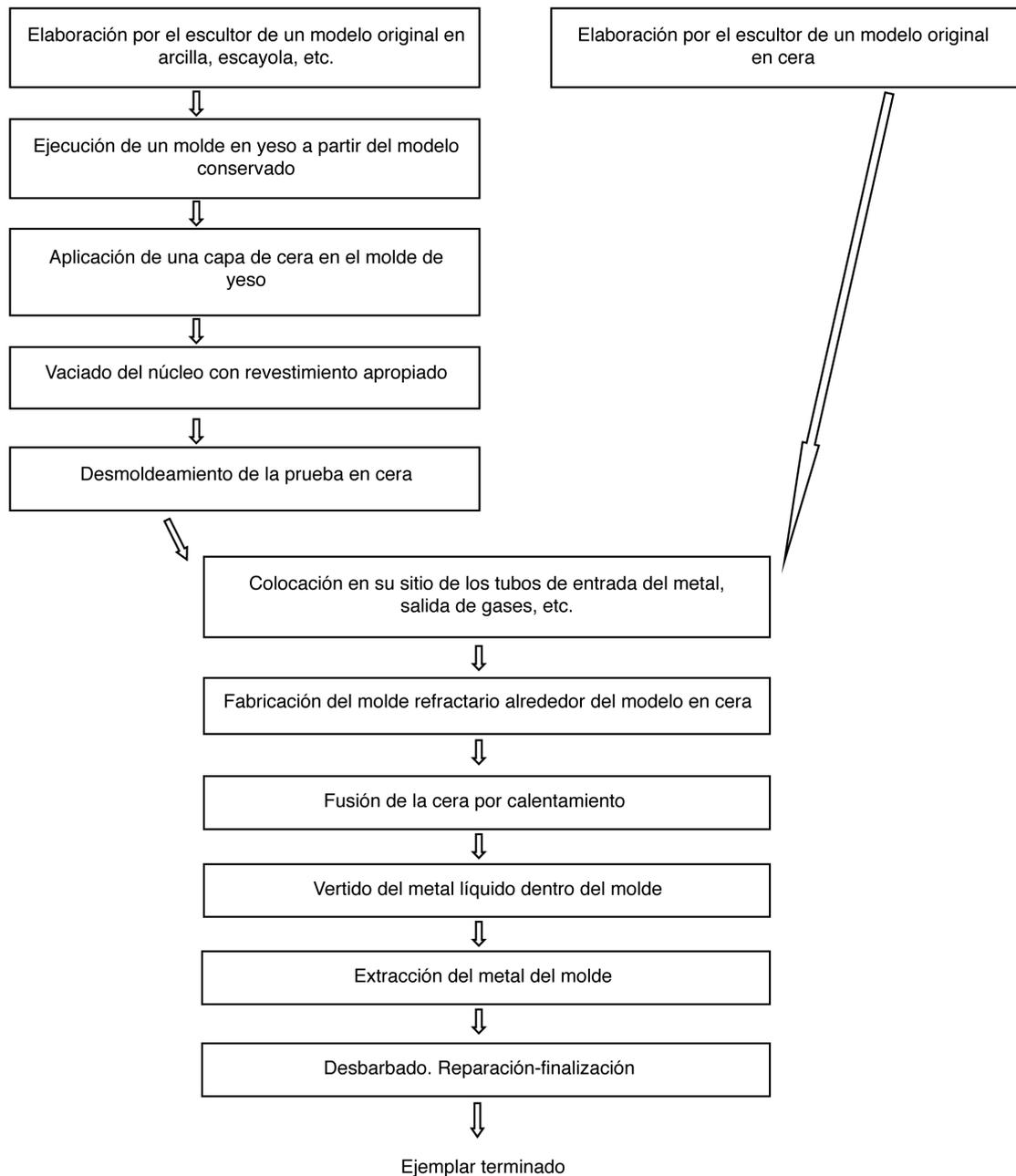
## ANEXO 1 - VENTAJAS E INCONVENIENTES DE LOS TEMPLES DE POLÍMEROS/SINTÉTICOS O PLÁSTICOS

<b>Ventajas</b>	<b>Inconvenientes</b>
Secado rápido	No es biodegradable
Mucha adhesividad y flexibilidad	Tiene baja viscosidad (plasticidad)
No precisa disolventes volátiles	Los aditivos pueden presentar toxicidad
Forma películas insolubles	Presenta mutación cromática tras el secado
Retiene el carácter original del pigmento (bajo índice de refracción)	Puede cuartearse si es expuesto a bajas temperaturas durante el proceso de secado o por fuertes tensiones al añadir mucha cantidad de agua a la mezcla
Permite abordar gran variedad de opciones estéticas (versatilidad)	Se debe evitar el uso de pigmentos con pH bajos para evitar la coagulación de la mezcla
No requiere el uso de disolventes	
Gran flexibilidad y permanencia	
Permite operar ágil y rápidamente debido a su corto tiempo de secado	
Admite la incorporación de cargas y elementos extrapictóricos para conseguir texturas y efectos matéricos en la creación artística.	



## ANEXO 2 - ESQUEMA DEL PROCEDIMIENTO DE FUNDICIÓN

### FUNDICIÓN A LA CERA PERDIDA: PROCEDIMIENTO CLÁSICO



Esquema elaborado a partir de la información consultada en CORREDOR MARTÍNEZ, Juan Antonio. Técnicas de Fundición Artística. Granada: Universidad de Granada, 1997. p. 371 Serie monográfica de arte y arqueología 36.

