



CONVERSAR LA MEMORIA

Una mirada subjetiva sobre la enfermedad desde la práctica artística.

Raquel Planas Díaz de Cerio

Trabajo Final de Máster dirigido por Sara Vilar García

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

CONVERSAR LA MEMORIA

Una mirada subjetiva sobre la enfermedad desde la práctica artística.

Raquel Planas Díaz de Cerio

Trabajo Final de Máster dirigido por Sara Vilar García

Tipología 4

Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica

Valencia, Septiembre 2015

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Agradecimientos

Porque el cuidado de cada uno de ellos fue de gran ayuda para sostener mis dudas:

A mi tutora Sara Vilar García por su confianza y apoyo desde el primer momento.

A mi familia por dejarme hacer, siempre, y por sus abrazos infinitos.

A David porque oyó y volvió a oír cada pieza de este proyecto, cada idea e inquietud mucho antes de que este TFM tuviese forma.

A mis amigos, por compartir sueños y bailes.

Por último, quiero dedicar este trabajo a mi abuela, por su chocolate con pan frito en las mañanas de agosto.

El Máster Oficial en Producción Artística (curso 2014-2015), así como este Trabajo Final de Máster, ha podido ser realizado gracias a la "Beca de Posgrado para cursar estudios de Máster" otorgada por la Cátedra Arte y Enfermedades, y de la cual he sido beneficiada.

CÁTEDRA ARTE (Y) ENFERMEDADES

RESUMEN

El proyecto *Conversar la memoria: una mirada subjetiva desde la práctica artística* analiza en primer lugar, la noción de autobiografía como posicionamiento político y como herramienta para repensar la propia experiencia subjetiva dentro del arte contemporáneo. Reflexiona sobre el concepto de memoria como capacidad de recuerdo de una persona, poniéndolo en relación con la identidad y el lenguaje para acercarse posteriormente, al estudio de la enfermedad o declive humano y su representación. Paralelamente, partiendo de esos ejes conceptuales, se presenta el trabajo de diversos artistas contemporáneos que trabajan desde su experiencia vital, lo íntimo y/o su entorno familiar, para reelaborar y hacer frente a esas problemáticas.

Finalmente se aborda el proceso de estudio, reflexión y práctica que se ha llevado a cabo durante el Máster en Producción Artística, en el que se ha tomado la enfermedad del alzhéimer como objeto de estudio para profundizar sobre conceptos como auto/biografía, enfermedad, identidad, memoria y narrativa desde del medio plástico y audiovisual.

Palabras clave:

Enfermedad, cuidado, memoria, autobiografía, identidad, narrativa, álbum fotográfico.

ABSTRACT

The project *Converse memory: a subjective view from artistic practice*, first analyzes the notion of autobiography as a political position and as a tool to rethink our own subjective experience in contemporary art. It reflects on the concept of memory as the capacity of a person to recall the past, related to identity and language, and subsequently used to approach the study of the representation of human disease and decline. In parallel, based on these conceptual axes, the work of various contemporary artists who work from their life experience, their intimate and / or family environments, is analyzed in order to rework and deal with these issues.

Finally, the process of study, reflection and practice that has been carried out during the Master in Artistic Production is tackled, in which Alzheimer's disease has been taken as a case of study to deepen on concepts such as auto-biography, illness, identity, memory and narrative, from the plastic and audiovisual media.

Keywords:

Illness, care, memory, autobiography, identity, narrative, photo album.

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| Introducción. Objetivos, metodología y contenidos. | 13 |
| 1. Fundamentación teórica | |
| 1.1. Una habitación propia. Autobiografía y autorreferencia en la práctica artística contemporánea | 18 |
| 1.2. (Des)habitar la memoria | 23 |
| 1.2.2. Ana Casas Broda | 27 |
| 1.2.3. Alejandro Kirchuc | 32 |
| 1.3. Enfermedad como espacio de reflexión | 34 |
| 1.3.1. Jo Spence | 37 |
| 1.3.2. Javier Codesal | 41 |
| 1.3.3. Heta Kuchka | 47 |
| 2. Práctica Artística | |
| 2.1. Detonante como justificación | 52 |
| 2.2. Trabajo previo. Retrato de la memoria: conversaciones con mi abuela | 54 |
| 2.3. Obra Inédita | |
| 2.3.1. <i>(hu)-ecos de un presente</i> | 57 |
| 2.3.2. <i>Casimira</i> | 59 |
| 2.3.3. <i>Memoria</i> | 63 |
| 2.3.4. <i>Cuidado cotidiano</i> | 66 |
| 2.3.5. <i>Amour, minuto97. (*Amour. Michael Haneke. 2012)</i> | 71 |
| Conclusiones | 73 |
| Índice de imágenes | 77 |
| Fuentes referenciales | 79 |
| Fichas Técnicas | 83 |
| CD adjunto | |
| 1. Vídeo <i>Casimira</i> | |
| 2. PDF de esta memoria del trabajo fin de máster | |
| 3. Carpeta con imágenes complementarias de la obra inédita. | |

INTRODUCCIÓN

El presente proyecto recorre el proceso y el diálogo mantenido entre la enfermedad de mi abuela y mi posición como *artista*. Desde ese lugar de observadora participante, surge una inquietud y un interés estético: ¿qué es lo que le sucede a una persona que está perdiendo su capacidad de comunicación y de recuerdo?, ¿dónde reside su memoria?, ¿qué implicaciones tiene la enfermedad en su entorno más cercano? En mi práctica artística ¿dónde me sitúo para contar/le/me/nos su/nuestra enfermedad?, ¿en qué lugar la situó a ella?, ¿por qué trabajo sobre ello?.

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

En ese proceso de reflexión parto de conceptos como autobiografía, memoria, relato, enfermedad, representación e identidad para tender puentes o poner en relación a diversos artistas contemporáneos que me han servido como referentes artísticos.

Desde esa experiencia personal, en la que observo como la enfermedad del alzhéimer va borrando el rastro de una persona y lo que eso supone para sus familiares más allegados, intento comprender la enfermedad desde la práctica artística para, por qué no decirlo, reelaborar de alguna manera el duelo y retener en cierto modo su mirada. Partiendo de esa motivación subjetiva, que más adelante abordaré como justificación o detonante dentro del capítulo de la práctica artística, me propuse los siguientes objetivos:

Objetivos generales

-Establecer un campo de investigación plástico-conceptual propio que pueda seguir desarrollándose en futuros proyectos artísticos

- Producir obra artística inédita
- Contextualizar y analizar de manera crítica el propio trabajo artístico dentro de la cultura contemporánea
- Establecer un diálogo abierto entre la producción artística creada y la investigación teórica realizada
- Comunicar el valor, la intención y el significado de la producción artística

Objetivos específicos

- Determinar un marco teórico de investigación que me permita trabajar desde mi cotidianidad
- Investigar sobre la autobiografía como *género* dentro de las artes visuales contemporáneas
- Tratar de establecer una relación entre la construcción de la identidad a través del relato y la implicación que tiene en la pérdida de la memoria y en el trabajo visual sobre la enfermedad.
- Indagar en referentes artísticos que desarrollen su trabajo desde su entorno más próximo a través de la fotografía o el audiovisual
- Ofrecer una propuesta plástico visual en la que desarrollar los conceptos tratados poniendo el foco de atención al caso concreto de la demencia senil y pérdida de la memoria de un familiar
- Identificar propuestas artísticas que trabajen sobre la representación de la enfermedad desde su propia biografía a partir de la segunda mitad del siglo XX.

La metodología usada para desarrollar el siguiente trabajo fin de máster se ha basado en combinar la ampliación de lecturas, visita a exposiciones, congresos y el estudio de referentes artísticos con la propia producción plástico visual. Una diálogo recíproco entre teoría y práctica.

El marco teórico se ha ido construyendo a partir de conceptos como autobiografía, memoria, identidad y enfermedad, todos ellos atravesados transversalmente por la noción de relato o narrativa. Se recopiló una bibliografía básica que permitió relacionar los diferentes autores tratados y seleccionar los referentes visuales expuestos. Esto tuvo un sentido mutuo, ya que partir de los artistas elegidos sirvió como estrategia también, para delimitar o acotar el campo de estudio.

En la propia producción artística se utilizaron principalmente recursos de vídeo y de escultura. En función de los conceptos que se querían tratar se buscó el medio que se consideró más

acertado para cada una de las piezas, explorando en el proceso que se ajustase el procedimiento empleado a la idea preconcebida. El marco conceptual me sirvió de apoyo o de base para poder ir definiendo mejor los objetivos de cada propuesta artística y por tanto, para concretar determinadas resoluciones o elecciones en cuanto a medios y materiales. Una vez elegido el procedimiento se trataba de experimentar, profundizar en él y aprender. En cada una de las piezas presentadas a lo largo de éste TFM se explicará con más detenimiento estos procesos.

Las lecturas de los diferentes autores han ido construyendo un marco teórico que ha servido para contextualizar los referentes artísticos promoviendo el enlace con mi propio trabajo, no sólo para buscar legitimarlo, sino para cuestionarlo y reflexionar sobre él. Mientras el marco teórico se iba construyendo y se focalizaba para ir desarrollando los apartados de este documento, fui conociendo e investigando artistas como Jo Spence, Javier Codesal o Ana Casa Broda en los cuáles no sólo me he apoyado en su trabajo plástico sino también teórico o literario. Además, explorar diversos artistas contemporáneos ha propiciado la reflexión sobre el interés de mi propio quehacer artístico y su relación con el espectador.

Pese a que no busco expresar una dicotomía entre práctica y teoría, más bien al contrario. Me parece conveniente, aunque sea a grandes rasgos, hablar del TFM como documento de texto. Lo entiendo como pieza básica dentro de todo lo que se considera como trabajo fin de máster; reunifica, sustenta y da cuenta del proceso. Proceso entendido, no por cada trabajo, sino como un continuo, desde la inquietud o interés por llevarlo a cabo, pasando por la producción que se muestra, hasta la última página de este escrito. La metodología usada para el desarrollo del TFM como documento de texto, es una narrativa que pretende dar cuenta del tránsito recorrido entre estudio y práctica. Los diferentes apartados se han ocupado de organizar un marco teórico y conceptual junto a unos referentes visuales y a una producción artística propia, combinando en momentos, una voz más reflexiva o académica con otra más subjetiva y personal. Entretejer todo esto, para dar cabida también a las dudas, los motivos y los deseos como parte esencial de un trabajo, y por qué no, de una investigación. Más allá de un conocimiento objetivo pretendo un conocimiento basado en la experiencia, subjetivo y parcial. Hacer una investigación basada en las artes que no sólo de cuenta de una enfermedad sino de un proceso de aprendizaje y de relación.

En cuanto a los contenidos, el texto se ha dividido en dos capítulos principales, en uno se desarrolla la fundamentación teórica y en el segundo la práctica artística. Dentro del capítulo destinado a la teoría, en un primer epígrafe se trabaja sobre el término de la autobiografía de la mano de Paul de Man y de las historiadoras de arte Estrella de Diego y Ana M^a Guasch. En un segundo epígrafe se estudia el concepto de memoria apoyándose en el pensamiento de Ricoeur o Marc Augé pero entendiéndolo como la capacidad de recuerdo que tiene una persona haciendo hincapié en la importancia que tiene el lenguaje y la narrativa en ello. Para finalizar la fundamentación teórica se reflexionará sobre la representación de la enfermedad y la posibilidad de ésta como espacio de reflexión.

Los referentes que aparecen en los dos últimos epígrafes del primer capítulo sirven para profundizar en dichos conceptos y observar maneras de trabajarlos desde la práctica artística. Aunque están en bloques separados tienen en común o han sido escogidos porque todos ellos trabajan desde su historia de vida o cotidianeidad, para (re)presentar y trabajar en sus proyectos la enfermedad, la memoria y la fragilidad humana desde su propio cuerpo y/o en relación con un familiar.

En el segundo capítulo de este trabajo se mostrará y tratará la práctica artística propia. Quedará introducida con una explicación o justificación del interés en realizar dicho proyecto. Habrá un pequeño epígrafe donde se expondrá un trabajo anterior, el primer trabajo realizado en torno a la enfermedad de mi abuela que da cuenta ya de una primera inquietud personal. Aunque realizado en un tiempo diferente en el proceso de deterioro de mi abuela ya se ven dos nociones básicas sobre los que versarán el resto de piezas: memoria y cuidado. Por último, se exhibirá la producción artística inédita desarrollada durante el máster narrando las reflexiones que se llevaron a cabo, el análisis que se derivó de las mismas y la técnica y tecnologías usadas. Por el carácter propio o el medio usado de alguna de las piezas se pondrá puntualmente en relación con referentes específicos, a parte de los referentes visuales tratados en el capítulo de la fundamentación teórica.

Para finalizar esta memoria del trabajo fin de master aparecerá el apartado de conclusiones que reflexionará y hará balance de la metodología usada, el cumplimiento de los objetivos, el trabajo realizado y las posibles vías de continuidad.

1. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

1.1. UNA HABITACIÓN PROPIA¹. AUTOBIOGRAFÍA Y AUTORREFERENCIA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

“...he subrayado que precisamente no hay autobiografía, si la autobiografía supone una identidad previa que se va a exponer, explicar, desvelar, o si supone que una identidad va a constituirse, no creo en ello. No nos encontramos ni al principio ni al final, sino que nos encontramos allá, precisamente allá donde no nos encontramos, porque nos encontramos en la alfombra voladora.”²

Jacques Derrida

Autobiografía como historia de vida de una persona, narrativa y *género* literario que (re)aparece a finales del siglo XX como reivindicación frente a los grandes narrativas de la modernidad, ante la crisis de los metarrelatos³, como otra manera de contar la historia que no sea ni lineal ni excluyente. Auto/biografía entendida como un relato, no como algo fiel a la realidad sino como una construcción más. Una reescritura y por tanto, una ficción.

Como apunta el biógrafo y escritor Claude Arnaud, desde la década de los ochenta las grandes corrientes del pensamiento, la antropología, el existencialismo, el psicoanálisis y el marxismo empezaron a ser víctimas de una contraofensiva «fulminante» que a partir de un cierto «retorno del yo» (y/o de la subjetividad) habría propiciado indirectamente la vuelta de géneros desplazados en los lindes de la historia como la novela histórica, la biografía y la ficción. Y ante un cierto desmoronamiento del optimismo del progreso histórico, de la idea de vanguardia y en general, de la condición de modernidad (...) la biografía aportaba una mirada dispersa, fragmentada, rebelde respecto al sistema y «curiosa» en relación con los hechos, sus gentes y sus orígenes.⁴

¹ *Una habitación propia*, en referencia al título de la novela de Virginia Woolf de 1929.

² DERRIDA, J. Segunda parte: sobre la identidad, la exclusión y el estilo. En: CIXOUS, H.; DERRIDA, J.; y SEGARRA, M.(ed). *Lengua por venir / Langue à venir: seminario de Barcelona*, p. 149.

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

⁴ GUASCH, A.M. *Autobiografías visuales: Del archivo al índice*, pp. 11-12.

Anna Maria Guasch en su libro *Autobiografías visuales: Del archivo al índice* recorre la obra de Cindy Sherman, On Kawara o Jean-Luc Godard entre otros, ayudada por el pensamiento de autores como Roland Barthes, Jacques Derrida o Paul de Man para hablar de la autobiografía visual como un campo donde el autor recurre al archivo y al registro estableciendo un punto de encuentro entre sí mismo, la vida y su propia representación, descripción, y/o desfiguración.

Y de las tres fases correspondientes a los tres órdenes de los que se compone la palabra autobiografía: el *bios*, el *autos* y el *grafé*, Paul de Man apuesta decididamente por el *grafé*, es decir por la escritura, como un conjunto de tropos y metáforas («la estructura tropológica que subyace a toda cognición» afirma de Man) y por una organización «textual» de este impulso, acto o espacio autobiográfico, basado en la conjunción de tres elementos básicos: la memoria, la metáfora y el lenguaje.⁵

Desde las ciencias sociales y humanidades, hay un cambio epistemológico que pone en entredicho el concepto de realidad, a través del *giro lingüístico*⁶ que entiende la realidad no como algo objetivo que se puede desvelar sino como una convención lingüística, se comienza a interpretar la experiencia como una experiencia narrativa. Aparece dentro de éste tipo de investigaciones cercanas al campo social, la metodología narrativa cualitativa, que no pretende cuantificar, si no construir relatos usando la etnografía, auto/biografía, historias de vida, las historias orales, escritos de viajes, correspondencias, etc. En definitiva, otros modos de narrar alejados del relato canónico.

... los seres humanos somos organismos contadores de historias, organismos que, individual y socialmente, vivimos vidas relatadas. El estudio de la narrativa, por lo tanto, es el estudio de la forma en que los seres humanos experimentamos el mundo.⁷

Se concibe al sujeto y a la realidad como algo constituido por el lenguaje, se entiende al sujeto como sujeto narrativo que cuenta y se construye a través del relato. La historia que deci(di)mos de nosotros mismos nos permite (de)construir un yo. Autobiografía como relato, historia de vida escrita por uno mismo. Autobiografía entendida como un autor que se mira

⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁶ En referencia a este concepto véase *El giro lingüístico: dificultades metafísicas de la filosofía lingüística* de Richard Rorty.

⁷ Conelly, M.; Clandinin, J. Relatos de experiencia e investigación narrativa. En: LARROSA, J. et al. *Déjame que te cuente: ensayos sobre narrativas y educación*, p.11.

escribiendo. Autor que se mira y se relata a sí mismo, que se construye a sí mismo en ese acto de escritura, aunque como dice la cita que encabeza este capítulo “nos encontramos allá, precisamente allá donde no nos encontramos, porque nos encontramos en la alfombra voladora”⁸ haciendo referencia al carácter procesual y en permanente construcción de la identidad.

La autobiografía de Roland Barthes procede por un encadenamiento de convergencias y divergencias, en un constante ir y venir. Se diría que este ir y venir, más allá de todo concepto de escritura desencadenante y finalista, es el movimiento vital del texto, ya que hace emerger la vida, la evolución de un «yo» autobiográfico. En resumen, el último referente es menos el individuo que se mira a sí mismo que el individuo auto-bio-gráfico que se mira escribiendo.⁹

Considerando la imagen como texto y la práctica visual como un proceso de construcción se podría hacer un paralelismo y apostar por la idea de que la autobiografía visual o el trabajo visual autorreferencial es también un mirarse en y a través de ese acto o proceso creativo.

De construcción de la subjetividad, de un «yo» narrado desde su propia producción artística que se mira mientras produce. Seguramente muchos de nosotros producimos, escribimos, fotografiamos para repensar nuestro entorno y repensarnos a nosotros mismos. Reescribimos, reproducimos para contarnos otra vez las cosas, para reelaborarlas.

Estrella de Diego en su libro *No soy yo: Autobiografía, performance y los nuevos espectadores* incide en la manera de desmontar el concepto de autenticidad y de verdad en los trabajos autobiográficos, y de trabajar el concepto de intimidad con ejemplos de Nan Goldin, Sophie Calle, entre otros. Recurre también a Paul de Man o Roland Barthes para intentar comprender ¿quiénes somos cuando nos narramos? Añadiendo un interrogante ¿no es toda fotografía un acto biográfico? y un nuevo autor en la escena; el espectador que en el acto de mirar también pasa a formar parte de esa narración. Enfatiza que han sido las mujeres como colectivo al margen del discurso canónico las que han acabado por (des)configurar un nuevo modo de contar la historia(s). El feminismo ha convertido la narrativa en paradigma, la autobiografía como un lugar político desde el cuál hablar. Frente a las grandes narrativas, la Historia en mayúsculas y universal (re)aparecen los relatos, las micronarrativas.

⁸ DERRIDA, J. *op. cit.*

⁹ GUASCH, A.M. *op. cit.*, p. 16.

Son las mujeres, hablando de sus exclusiones y sus autobiografías negadas, quienes han dado el primer paso hacia ese cambio de paradigma, al cual han seguido luego parámetros como la orientación sexual y la raza; es en el discurso feminista donde se ha organizado la estructura -y las preguntas básicas- que más tarde he hecho replantearse el resto de los discursos «otros».¹⁰

En el terreno de la práctica artística desde los años 70 se puede ver como se trabaja desde lo autobiográfico o lo autorreferencial para desdibujar y poner en quiebra los límites entre géneros, entre realidad y ficción, testigo y acontecimiento, espectador y autor, lo privado con lo público, lo cotidiano con lo académico, lo personal con lo político, etc. Hay quién se preguntará si no se puede hablar de otra cosa que no sea de uno mismo, si no podemos dejar a un lado, nuestra parte más narcisista. Por el contrario yo diría, que *siempre* que se está hablando de algo, por más ajeno que se piense que es, al final estamos hablando de uno mismo. Posicionarme desde el “yo” y ser consciente de eso sirve, o es un intento de desterrar una pretendida objetividad (que ya sabemos que no es posible). El artista no tanto como testigo de su propia vida o de ciertos acontecimientos, si no como productor de su propio relato ficcionado. Ese relato específico y quizá ególatra que en un principio pudiera parecer sólo de uno, se amplía para pasar a ser desde ese concretismo él de cualquiera. Hablando de uno mismo podemos acercarnos a hablar de nos/otros. En lo anecdótico, lo parcial, lo fragmentado, lo cotidiano puede estar lo que conecte con quien mira, lo que propicie que sirva a otros para contar(se) un nuevo relato.

¿Comentarme? ¡Qué aburrimiento! No me quedaba otra solución que la de *re-escribirme* - de lejos, de muy lejos- ahora: añadir a los libros, los temas, los recuerdos, los textos, otra enunciación, sin llegar a saber nunca si es de mi pasado o de mi presente de lo que hablo. Arrojo así sobre la obra escrita, sobre el cuerpo y el corpus pasado, rozándolos apenas, una especie de *patch-work*, una cobija rapsódica hecha de retazos cosidos. En vez de profundizar, me quedo en la superficie, porque esta vez se trata de mi «yo» (del Yo) y la profundidad pertenece a los otros.¹¹

A parte de por esa decisión política o estética. ¿Por qué se trabaja desde lo personal, lo cotidiano y lo íntimo?, ¿qué es lo que (nos) hace no poder obviar nuestra realidad más

¹⁰ DE DIEGO, E. *No soy yo: Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*, p. 120.

¹¹ BARTHES, R. *Roland Barthes por Roland Barthes*, pp. 155-156.

cercana? Quizá sea una respuesta que puede resultar obvia o sin interés aparente pero que a lo largo de este trabajo fin de máster no he dejado de preguntármela. Sé que muchas de las lecturas, búsquedas e (in)decisiones que he tomado han ido encaminadas, más o menos inconscientemente, a intentar responder(me) a esta cuestión. Estrella de Diego, sobre esa reelaboración de la vida a través de un proceso creativo como puede ser la escritura dice:

De manera que uno escribe, la Historia también, para poner orden en la propia vida, en los propios recuerdos, y eso, como se puede deducir después de todo lo que se ha ido comentando a lo largo de estas páginas, es tanto como decir que se escribe sobre la propia vida para entenderla, para contarse el trauma. Se escribe sobre la propia vida, además, como si se tratara de la vida de otro, porque hablar de uno mismo suele ser con frecuencia hablar de los demás (...) contar la biografía de los otros es con frecuencia un modo eficaz de relatar la propia autobiografía.¹²

Partiendo de esa idea puedo pensar que lo que comenzó siendo un trabajo sobre la enfermedad de mi abuela se ha convertido en una reflexión sobre mi misma. Y como antes decíamos, hablamos de uno mismo también, puede acabar siendo el relato de cualquiera. ¿Por qué quiero hablar de la autobiografía o del trabajo autorreferencial? Porque entiendo que lo que hace que creemos algo, desde donde partimos, lo que se hace interesante para nosotros, tiene mucho que ver con nuestra experiencia vital. Si ponemos el foco en la producción artística que trabaja con, o más bien, desde la enfermedad veremos que ese interés de tratarlo en su trabajo artístico, no es casual, suele ser porque la padecen ellos o alguna persona de su entorno. Un ejemplo de esto, serán las/los artistas que aparecerán como referentes que trabajan sobre el declive de un cuerpo humano o sobre una enfermedad específica, sea el alzhéimer u otra. Intentado dejar atrás el uso de lo biográfico o de la biografía para la construcción de un mito o leyenda, pretendo recorrer el trabajo de algunos artistas que trabajan desde lo autorreferencial, entendiendo que lo que proponen ya no es una verdad, sino un relato ficcionado y subjetivo, en ocasiones subversivo de sí mismo para en muchos momentos, repensarse a él y/o a su contexto en esa misma acción creativa. Si además trabajan sobre el deterioro psico y psíquico de una persona cercana o de un familiar, me atrevería a decir que es un intento también, de atrapar lo que parece irremediamente a punto de desaparecer, aunque ese intento sea en vano desde la propia definición.

¹² *Ibid.*, p. 177.

La autobiografía, entonces, no es ni un género ni un modo, sino una figura de la lectura o de la comprensión que tiene lugar, en algún grado en todos los textos (...) Pero, así como parece que afirmamos que todos los textos son autobiográficos, debemos decir que, por idéntica razón, ninguno lo es o puede serlo.¹³

1.2. (DES) HABITAR LA MEMORIA

La memoria como sustantivo, nombre común –aunque es un concepto amplio y extenso, que por su relevancia podría ir en mayúsculas o en negrita- que implica a dos verbos; acción de olvidar y acto de recordar.

A partir de la segunda mitad del s.XX, en Occidente, la memoria ligada a la Historia cobra una especial relevancia debido a los crueles acontecimientos producidos por el hombre a lo largo de ese mismo siglo. Aunque no pretendo obviar la dimensión histórica y social de todo sujeto y pese al profundo peso conceptual que tiene la memoria en su relación con la Historia, en esta investigación me centro en el concepto de memoria como capacidad psíquica de una persona para recordar el pasado. Me interesa reflexionar sobre el papel que tiene la memoria, vinculada a la noción del lenguaje, en la construcción de la identidad de una persona. De alguna manera entenderé la memoria como algo que se recuerda pero también, como un ejercicio continuo, igual que la autobiografía o la identidad, de reelaboración. Memoria como lugar de encuentro entre pasado y presente. Memoria como sustantivo y verbo, teoría y praxis. Ricoeur explica estas dos posibles acepciones:

... es instructiva la historia de las nociones y de las palabras: los griegos tenían dos palabras, *mnèmè* y *anam-nèsis*, para designar, por una parte, el recuerdo como que aparece, algo pasivo en definitiva, hasta el punto de caracterizar como afección -pathos- su llegada a la mente, y por otra parte, el recuerdo como objeto de una búsqueda llamada, de ordinario, rememoración, recolección. El recuerdo, encontrado y buscado de modo

¹³ DE MAN. P. La autobiografía como desfiguración. En: *La retórica del romanticismo*, p. 149.

alternativo, se sitúa así en la encrucijada de la semántica y de la pragmática. Acordarse es tener un recuerdo o ir en su búsqueda.¹⁴

Desde este estudio y práctica artística, como se verá en el último capítulo, habrá recuerdos encontrados, pero también un intento de búsqueda para propiciar el recuerdo o su construcción y un poner en relación pasado y presente como espacio común.

Otra de las características de la memoria, aunque suene a paradoja, es que necesita del olvido para existir. En el campo de la literatura *Funes el memorioso*¹⁵, nos recuerda a través de su insomnio, la imposibilidad de recordarlo todo, la necesidad del olvido en la memoria y en el pensamiento. Memoria y olvido, casi como vida y muerte, se cogen de la mano, permanecen esposados y ligados a la orden del tiempo. Es la acción de recordar la que va construyendo una urdimbre donde los dos tienen cabida, aunque uno de ellos, el olvido, lo haga desde la omisión. Marc Augé habla de cómo vida y muerte sólo se pueden definir una en relación a la otra, como memoria y olvido:

Llevar a cabo el elogio del olvido no implica vilipendiar la memoria, y mucho menos aún ignorar el recuerdo, sino reconocer el trabajo del olvido en la primera y detectar su presencia en el segundo. La memoria y el olvido guardan en cierto modo la misma relación que la vida y la muerte.¹⁶

Otro ejemplo en la literatura que versa sobre la memoria es la *magdalena de Proust*¹⁷, su olor nos remitirá de manera involuntaria a un lugar o momento del pasado que creíamos olvidado, que ya no sabíamos de su existencia, pero que a través de una experiencia sensorial conecta con nuestro presente. Hablamos de cuando entramos en una casa para comer y el olor que desprende el plato nos remite a algo del pasado, desencadenando otros recuerdos ya olvidados. ¿Qué sucede cuando ya no nos sirven las magdalenas de Proust para recordar?, ¿ni las fotografías, ni las caras conocidas de nuestros seres queridos para asociar? ¿qué ocurre cuando en ese pulso dialógico entre memoria y olvido, el tiempo va inclinando la balanza al olvido?

¹⁴ RICOEUR, P. *La memoria, la historia, el olvido*, p. 20

¹⁵ Véase BORGES, J.L. *Funes el memorioso*. En: *Ficciones*.

¹⁶ AUGÉ, M. *Las formas del olvido*, p. 19.

¹⁷ Véase PROUST, M. *En busca del tiempo perdido*.

Una de las enfermedades asociadas a la pérdida de la memoria o al olvido es el Alzheimer, enfermedad neurodegenerativa donde la persona que la padece va perdiendo sus capacidades mentales. Es un tipo de demencia en la que el deterioro progresivo se hace irreversible a medida que las neuronas se mueren y diferentes partes del cerebro se atrofian. La capacidad de recordar se pierde y la posibilidad de comunicación o de transmisión, también. En este caso, memoria y pensamiento van de la mano, como también memoria y olvido.

Sin la memoria no podríamos contar nuestras experiencias a los demás y ni siquiera a nosotros mismos. La memoria es el andamio, la estructura que organiza y da cuerpo a nuestras vivencias. Seguramente no podríamos vivir sin memoria. Ahora bien, una memoria entendida no como una memoria reconstitutiva de un pasado lineal, sino como un núcleo de temporalidades entrecruzadas por ritmos disímiles y contradictorios que pugnan en el desarrollo del tiempo. La memoria no es el pasado consignado en una narrativa histórica dueña de su sentido (único y definitivo), sino una temporalidad inconclusa abierta a múltiples reescrituras del pasado.¹⁸

La memoria, como la identidad, tienen carácter retrospectivo y narrativo. La memoria se reconstruye desde un presente y desde un relato. Ricouer traslada la pregunta qué es lo que se rememora a quién es el que lo hace, poniendo el énfasis en la persona que está capacitada para acordarse de sí:

Al mismo tiempo, el enfoque pragmático de la anamnesis nos proporcionará la transición apropiada de la pregunta «¿qué?», tomada en el sentido estricto de una investigación de los recursos cognitivos del recuerdo, a la pregunta «¿quién?», centrada en la apropiación del recuerdo por un sujeto capaz de acordarse de sí.¹⁹

Si mi abuela ha perdido la capacidad de expresarse lingüísticamente, ¿significa que ha perdido la habilidad de narrarse, de concebir significado?, ¿esto implica que ya no es capaz de concebirse a sí misma?

Se conceptúa la memoria autobiográfica como un tipo de memoria que emerge de la práctica social y cultural de construir y narrar historias que estructuran y den sentido a

¹⁸ G. CORTÉS, J.M. Lugares de la memoria En: *Lugares de la memoria: Espai d'Art contemporani de Castelló*. [catálogo], p. 37.

¹⁹ RICOEUR, P. *La memoria, la historia, el olvido*, p. 20.

nuestras experiencias personales, y que permiten constituir lo que se podría denominar un yo histórico y cultural ... (Bruner, 1986, 1990, 1996, 2003; Freeman, 2001; Polkinghorne, 1988, 1991; Shore,1996; etcétera) coinciden en señalar que la forma narrativa será una de las principales encargadas de estructurar nuestra experiencia, así como el recuerdo de la misma a lo largo del tiempo.²⁰

Si nuestro sentido del yo se constituye a partir del lenguaje, ¿por eso mi abuela esta perdiendo su sentido de sí misma? Desde la psicología se "...defiende la idea de que la memoria autobiográfica hace su aparición, cuando los niños/as comienzan a compartir lingüísticamente sus experiencias con otros."²¹ ¿Puedo hacer un paralelismo contrario?; ¿la memoria autobiográfica va perdiéndose cuando las personas enfermas de Alzheimer comienzan a dejar de compartir lingüísticamente sus experiencias con otros?. Seguramente sea demasiado simplista esta afirmación. "Del tiempo del sujeto sólo puede dar cuenta la memoria, y lo hace con el instrumento que le es más propio, el lenguaje. El lenguaje es el código de la memoria."²² Pero, ¿qué sucede con la memoria autobiográfica de personas que no han desarrollado la capacidad del lenguaje durante su vida?, ¿cómo conciben su subjetividad?, ¿mediante que relaciones y pensamientos se conciben a sí mismos?. Son cuestiones que asumo que no voy a poder responder en este trabajo porque tienen que ver también con aspectos psicológicos y cognitivos que por mi formación en Bellas Artes desconozco, pero que me parecen interesantes poder apuntar ya que se derivan de relacionar los temas tratados aquí como es la memoria, la auto/biografía y el alzhéimer, o lo que es lo mismo, la pérdida de esa memoria.

Sin dejar a un lado esos tres conceptos vuelvo al terreno de la práctica artística. Rebeca Pardo en su texto *Documentales autorreferenciales con Alzheimer (O cómo la enfermedad del olvido impulsa la recuperación audiovisual de la memoria y la historia)* aboga por cómo la enfermedad de alzhéimer en un ser cercano desencadena el estudio de la historia o de la vida de esa persona. Ella se centra en el campo del documental autobiográfico partiendo de dos ejemplos concretos *Nadar* (Carla Subirana, 2008) y *Bucarest, la memoria perdida* (Albert Solé, 2008).²³ En estos dos casos, es la nieta y el hijo respectivamente los que buscan las raíces

²⁰ Santamaría, A. ; Montoya, E.M^a. La memoria autobiográfica: el encuentro entre la memoria, el yo y el lenguaje. En: *Revista de Psicología*. num.29.

²¹ *ibíd.*

²² CRUZ, M. *Cómo hacer cosas con recuerdos: sobre la utilidad de la memoria y la conveniencia de rendir cuentas*. p, 25.

²³ Otro ejemplo de cineasta que retrata la enfermedad de su abuela, aunque desde la ficción, es la ópera prima de Natalia Beristáin *No quiero dormir sola*, 2012. Film inspirado en el proceso de olvido y en el cuidado de su

perdidas, la identidad de sus abuelos para recorrer un viaje personal que se imbrica también en lo histórico, en estos casos, en el contexto político y social de la dictadura franquista. Ella distingue dos modos de respuesta, no excluyentes, que se pueden observar en estas prácticas frente a la enfermedad específicamente del olvido:

Por un lado se comenta cómo el Alzheimer hace a los cineastas coger la cámara como medio para salvar los últimos retazos de la memoria latente y como escudo ante una realidad difícil de asumir. Por otro lado, ambas películas son representativas de una tendencia muy actual: la de intentar hablar de aquello complicado (política, social o históricamente) volviendo la mirada hacia la intimidad, hacia lo más personal.²⁴

Aunque no me detendré en analizar estas dos películas, sí que me interesa recoger la reflexión de dicha investigadora, ella observa como el alzhéimer u otras enfermedades en el entorno cercano provoca que los artistas trabajen con la cámara o con su herramienta de trabajo como defensa o cobijo frente a la realidad. Pero además, como recurso para procesar el duelo – como también decía la última cita de Estrella de Diego- o como lazo o vínculo con esas personas cercanas. Un ejemplo de trabajo auto/biográfico como proceso emocional, me atrevo a decir, que son los proyectos fotográficos de Ana Casas Broda y él de Alejandro Kirchuch.

1.2.2. Ana Casas Broda

Si entendemos los objetos como contenedores de experiencias, de huellas, de recuerdos, uno de los más emblemáticos podría ser el álbum familiar como contenedor de nuestra memoria(s). Pero queremos entender en este texto, el álbum familiar y la fotografía no como la llave a nuestro pasado, ni como reproductor, sino como productor de significado en el momento que se vuelve a ver la foto y a narrarla. Pueden ser recuerdos, pero en todo caso, son parciales, encuadrados y enfocados de una determinada manera. Lo que nos interesa no es la foto en sí, sino cómo nos relacionamos con ella.

abuela.
²⁴ PARDO, R. *Documentales autorreferenciales con Alzheimer : (O cómo la enfermedad del olvido impulsa la recuperación audiovisual de la memoria y la historia)*, p. 1.

Aunque hay muchos artistas interesantes que han trabajado o están trabajando sobre el álbum familiar, el propio o el ajeno, para transgredir la noción de familia (feliz), de archivo, de historia, etc. En este apartado me centro en la obra de Ana Casas Broda como referente artístico para tratar la idea del uso de la fotografía y del álbum familiar como un instrumento de reflexión de identidad.

El álbum representa la oportunidad de ordenar y controlar el significado de las fotografías al mismo tiempo que su lectura, de (re)organizar nuestra vida, de estructurar nuestro pasado. Ante el álbum de familia uno interpreta el pasado, ubicándolo en el presente gracias a la aparición de nuevas evidencias.²⁵

A Ana Casas Broda, fotógrafa mejicana aunque residente durante algunos años en España, se le conocen tres proyectos fotográficos: *Cuadernos de Dieta*, *Álbum* y *Kinderwunsch*. En los tres, parte de sus propias vivencias personales e inquietudes para desarrollarlos a lo largo de los años. No son de un día para otro, ni son ejercicios de temporalidad corta, sino que al estar intrincados en su vida diaria se desarrollan con ésta. El proyecto en el cual me voy a detener porque trabaja en torno a ella y a la figura de su abuela se titula *Álbum*. Lo inició en 1988 y lo dio por concluido en el 2000. Se hace evidente en las fotografías la relación que se va estableciendo a partir de dicho proceso. Con sus palabras lo presenta así:

Álbum está construido sobre el eje de mi relación entre mi abuela y yo, sobre nuestro silencioso lazo a través de las fotografías. La casa y el cuerpo son las coordenadas que lo estructuran, y la fotografía, el medio que nos permite fijar la mirada, dejar a los demás entrar en él. A través de las fotografías y textos se abordan temas como la memoria, la herencia personal y cultural, la historia y los vínculos familiares, la construcción del cuerpo y la fotografía como forma de búsqueda de la identidad, como acto de atención y como forma de relacionarme vitalmente con el mundo.²⁶

²⁵ VICENTE, P. Apuntes a un álbum de familia. En: *Álbum de familia: (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*, pp. 13-14.

²⁶ DIPUTACIÓN DE HUESCA, *Otras narrativas domésticas*. [catálogo], p. 128.



Desde que nos fuimos a México siempre vuelvo a Viena a ver a Omama, mi abuela. Me sumerjo en los álbumes como si escondieran un secreto, la clave de algún misterio. No distingo entre las fotos y mis recuerdos, ya no sé si los he construido a partir de las imágenes.

Figura 1. Ana Casas Broda, Serie *Álbum*, 1988-2000. Fotografía.

A lo largo de todo el proyecto se pueden distinguir varias fases o bloques. Hay un apartado en el cual Ana Casas Broda revisa y presenta las fotografías en blanco y negro hechas por su abuela y también, sus cartas y fragmentos de sus diarios. Entre todo ese material que pertenece a la vida de su abuela aparecen fotografías de ella de pequeña con breves anotaciones de la autora. Junto a esa mirada y reflexión por el pasado aparece otro modo de relacionarse con esos recuerdos o vivencias pasadas construyendo otro apartado del proyecto. Se fotografía desnuda en la casa de su abuela, en el jardín o sobre un banco, haciendo réplicas de las fotografías que le hacía su abuela cuando ella era pequeña. Fotografía la casa como lugar o huella de lo que ha contenido, buscándose en esos rincones como también se busca en las fotografías del álbum de su abuela. Ella misma expresa que no sabe bien dónde acaban las fotografías y empiezan sus recuerdos, no logra distinguirlos. En 1989 se va a vivir una temporada a Viena con su abuela. Continúa haciendo fotografías, la mayoría, por no decir ninguna, no son espontáneas, provoca el espacio, genera una ficción o una posee para ser retratada o congelada en el tiempo. En todo ese proceso, por lo que se ve en las fotografías, la relación con su abuela se vuelve más intensa y más cercana. Aparece tal complicidad que le va retratando a ella, a su abuela, en la extirpación de un segundo pecho por cáncer y en el declive final.

Viena, 29 de mayo, 1992

Ayer le pedí a Omama seguir con las fotos. Hoy las amplié y me conmovió profundamente ver su gesto. Siempre he pensado que mi cuerpo es muy parecido al suyo. Me contaron que mi padre se enojó porque pensaba que yo había heredado sus piernas.



Figura 2. Ana Casas Broda, Serie *Álbum*, 1988-2000. Fotografía.

La acompaña en los últimos años de su vida logrando que el espectador se situó muy cercano, empaticé y se haga cómplice también. Todas esas fotografías que realiza junto a sus abuela o en su casa, con luz teatral son en blanco y negro, quizá para evidenciar la ficción o hacer patente de algún modo esa relación entre memoria y fotografía.

Pedro Vicente, en el catálogo de la exposición *Otras narrativas domésticas* apunta sobre el concepto de fotografía como contenedor y productor de memoria y por tanto, también de olvido:

Nuestro álbum de familia actúa como un talismán desde el cual percibimos nuestro pasado; podemos revivirlo con solo ver las fotografías, y muchas de las veces sólo mediante ellas. Pero, aunque la fotografía se experimenta como un contenedor para la memoria, no está habitada por la memoria tanto como la produce. Es decir, es un mecanismo por el cual el pasado es construido y situado desde el presente.²⁷

²⁷ *ibíd.*, p.8.

Viena, 7 de mayo, 1992

Hoy operan a Omama. Mientras esperábamos hicimos unas fotos. Acaban de llevársela a la sala de operaciones. Volveré a tiempo para escuchar la clase de español en la radio, dijo antes de irse. Se quitó el anillo de casada y me lo dio. Espero con el anillo en el dedo.

La trajeron de vuelta atada a una botella de sangre y con una venda cubriéndole la herida. Está despierta y me cuenta cosas, dice que se alegra de verme. Tomo fotos. Así el miedo da un rodeo.

Yo también hacía fotos de mi madre enferma, dijo. Ella entiende, sabe lo que me mueve.

Viena, 15 de mayo, 1992

Vengo todos los días al hospital a ver a Omama. Le cepillo el pelo, le pongo pomada en la herida. Está contenta y se repone muy rápido. Le tomo fotos. *Apúrate a tomarla antes de que vuelva la enfermera, me dice.*

Por las noches mi mente se dispara imaginando fotos.



Figura 3. Ana Casas Broda, Serie *Álbum*, 1988-2000. Fotografía.

Las fotografías van acompañadas de un texto, un párrafo en forma de diario, fechado y en él nos cuenta la localización, quién aparece en la fotografía y también que es lo que está sucediendo. Puede que para ayudar al lector a adentrarse en el relato o puede también que en un primer momento le sirviese a la autora para clasificar, repensar lo que estaba haciendo. En el acto de archivar y ordenar, lo actualiza y lo narra para el espectador, pero también para ella misma. Sumergiéndonos en su *Álbum*, en los textos y las fotografías que generosamente nos ofrece, parece que su trabajo es una necesidad de encontrar sus raíces o su identidad. De alguna manera de entender su vida a través del acto de construir fotografías.

El último apartado que se puede ver en *Álbum* es el vídeo que le realiza a su abuela en el hospital. La única pieza de vídeo en todo el proyecto, aunque por el tratamiento podría parecer una fotografía. Es un mismo plano secuencia en blanco y negro donde la cámara no se mueve. Un plano corto y cerrado, apenas se puede ver más allá de su cara. Lo angustioso del encuadre se refuerza con el sonido, una respiración un tanto ronca y fatigosa. En cambio la pose parece tranquila, la cabeza está apoyada, descansando sobre la almohada mientras sigue respirando y observando. Como su trabajo fotográfico, Ana Casas Broda parece entender la enfermedad como proceso de vida.



Figura 4. Alejandro Kirchuc, *Serie La noche que me quieras*, 2011. Fotografía.



Figura 5. Alejandro Kirchuc, *Serie La noche que me quieras*, 2011. Fotografía.

1.2.3. Alejandro Kirchuc

Fotógrafo argentino enfocado en proyectos documentales que en 2011 realizó el proyecto *La noche que me quieras* sobre la enfermedad de Alzheimer.²⁸

La primera fotografía hecha de este proyecto fue realizada en 2009. En ese momento, mi abuela Mónica ya estaba enferma de Alzheimer hace otros tres años, y su memoria empezaba a desconectarse. Desde el mismo momento en que fue diagnosticada, su marido, mi abuelo Marcos, decidió que iba a ser él mismo quien se iba a ocupar de la situación e iba a ser él quien la iba a cuidar en su enfermedad. Así fue. En estos 6 años fue él, quien además es médico, el protagonista único del cuidado de ella, tanto en cuestiones médicas como no médicas. Le hizo su comida, le dio de comer, la bañó, le curó las heridas (provocadas por no moverse de la cama por tiempos muy prolongados), le cambió los pañales, la cambió, y además de todo eso, le dio amor. Todo eso, todos los días, por 6 años. Y teniendo en cuenta que la enfermedad de Alzheimer es degenerativa, todos estos cuidados y toda esta dedicación fue creciendo progresivamente con el paso del tiempo. Es por eso que para mí estas fotografías tienen que ver más con el amor que con la misma enfermedad de Alzheimer. Mi abuela falleció hace poco más de un año, en su casa, en su cama, en los brazos de mi abuelo. Fue el mejor final posible que puede tener una persona, rodeada de amor y seres queridos, en su propia casa. «La noche que me quieras» es el nombre del último tango que ella recordaba y cantaba antes de perder la memoria.²⁹

²⁸ Con este proyecto ganó en 2012 el Primer Premio en la categoría *Vida cotidiana* en el World Press Photo.



Figura 6. Alejandro Kirchuc, *Serie La noche que me quieras*, 2011. Fotografía.



Figura 7. Alejandro Kirchuc, *Serie La noche que me quieras*, 2011. Fotografía.

Alejandro Kirchuch, nos ofrece un reportaje fotográfico sobre la enfermedad y la dependencia pero sobretodo, un trabajo que retrata el cariño y el cuidado incondicional a un ser querido. Una crónica cargada de honestidad y respeto que muestra la vida cotidiana de una persona enferma de Alzheimer y su cuidador, en este caso su marido. Es intimista, autorreferencial y rebosa cariño. Combina imágenes de planos más generales presentándonos ese hogar y situación, con planos más cerrados que nos hablan con ternura del dolor. A veces se acerca sutilmente a un primer plano y otras, dispara desde un pasillo, asomado a una puerta o a través de un espejo recogiendo pasado y presente en una misma fotografía.

La calidad técnica en cuanto a iluminación, nitidez, encuadre y perfecta composición no hace que nos alejemos de esa vivencia o que nos parezca artificioso. Al contrario, convierte en casi tangible esa mano que sujeta la manta.

Comenzó retratando la enfermedad de su abuela, pero en la selección de fotografías que se puede ver en su página web, nos ofrece un retrato en paralelo tanto de su abuela como de su abuelo, de la paciente como del cuidador, de la enfermedad como del hecho de cuidar. Ella reposa en la cama y él prepara la comida. Se ve el declive del cuerpo de su abuela y también la soledad de su abuelo, de alguna manera se refleja su preocupación y entrega. No en vano, la única fotografía en la que aparece sólo un objeto, éste es un reloj. Reloj del tiempo que se acaba y consume, pero también, reloj que marca una rutina diaria, la del cuidado que dilata el tiempo y las horas. De alguna manera frente a ese olvido irremediable de la memoria de su

²⁹ ALEJANDRO KIRCHUK. *Alejandro Kirchuk*. [consulta: 2015-04-07]. Disponible en: <http://alejandrokirchuk.com/project?id=7#photo_number=0>



Figura 8. Alejandro Kirchuc, *Serie La noche que me quieras*, 2011. Fotografía.



Figura 9. Alejandro Kirchuc, *Serie La noche que me quieras*, 2011. Fotografía.

abuela, el autor fotografía para el recuerdo. Un homenaje a su abuela ya fallecida y como no, un homenaje a su abuelo, a su dedicación.

*... la fotografía posee una naturaleza perversa porque, en principio, una escena hecha para el olvido, como consecuencia del natural paso del tiempo, se quiere mantener en el recuerdo, para seguirla viendo (viviendo). Es como si quisiéramos construir una especie de presente eterno. La fotografía lucha a nuestro lado contra la muerte y el olvido. La pasión voyerista nos se satisface con el tiempo presente, sino que hace todo para preservar el goce en el futuro.*³⁰

1.3 ENFERMEDAD COMO ESPACIO DE REFLEXIÓN

¿Qué espacio queda en Occidente para tratar el tema del deterioro del cuerpo humano, de la muerte, que imagen nos ofrecen desde los medios? Quizá ninguna, sólo cuerpos que pertenecen a un canon o un eslogan: joven y sano. ¿Cuál es el lugar de las personas mayores?, ¿Él del enfermo? Para tratar la muerte el único espacio es el cementerio, zona retirada de la ciudad, como si no formase parte de la vida o no existiese.

³⁰ SILVA, A. Álbum: deseos de familia. En: VICENTE, P.(ed). et al. *Álbum de familia: (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*, p. 27.

Foucault pone el énfasis en el carácter dialógico del lenguaje, en cómo se articula y se usa en las prácticas culturales y sociales. Por esto, habla del discurso en relación al poder. Le interesa como a través de un proceso de definiciones y exclusiones actúa el poder en los saberes. Considera que cada época genera un tipo de pacto con *las palabras y las cosas*. Sí ya no hay una verdad, le interesa contar la historia de esas verdades; su *arqueología*. Las cosas no tienen origen tienen comienzos. Los diferentes discursos de las instituciones creadas también establecen y constituyen a través del discurso del normal/no normal, enfermo/sano, y a la vez, la existencia de esos lugares hacen que se perpetúen dichas distinciones;

... el asilo psiquiátrico, la penitenciaría, el correccional, el establecimiento de educación vigilada, y por una parte los hospitales, de manera general todas las instancias de control individual, funcionan de doble modo: el de la división binaria y la marcación (loco-no loco; peligroso-inofensivo; normal-anormal); y el de la asignación coercitiva, de la distribución diferencia. (...) La división constante de lo normal y de lo anormal.³¹

Aparece la otredad, sobretodo en las categorías, en la mirada hacia lo *freak*, ajeno o externo, esa diferenciación entre nosotros y los otros, los límites, su representación que construye identidades y maneras de entender el mundo. La clasificación entre lo deforme y lo informe, dentro del sistema y fuera de él, lo enfermo y lo sano, el loco y el cuerdo. Si hablamos de los límites entre lo normal y no-normal, en enfermo y el no-enfermo nos remiten inevitablemente a su representación, a las estrategias de organizar el mundo y sus categorías, las de Occidente. A la ideología de la enfermedad que tratará Susan Sontag en *La enfermedad y sus metáforas : El Sida y su metáforas* poniendo el foco en la tuberculosis y en el Sida. Esta autora nos señala que la enfermedad adquiere significado mediante el uso de la metáfora, no sólo como figura retórica sino como un mecanismo de comprensión del mundo. El problema viene cuando algunas de estas metáforas contribuyen a estigmatizar no únicamente a la enfermedad sino a las personas que la padecen.

A lo largo del siglo XIX las metáforas patológicas se hacen más virulentas, descabelladas, demagógicas. Y cada vez más se tiende a usar la palabra «enfermiza» para cualquier situación con la que no se esté de acuerdo. La enfermedad, tan legítimamente natural como la salud, se vuelve sinónimo de lo que es «contra natura».³²

³¹ FOUCAULT, M. El panoptismo. En: *Vigilar y castigar*, p. 203.

³² SONTAG, S. *La enfermedad y sus metáforas ; y El sida y sus metáforas*, p. 75.

Hemos apartado de nuestra cotidianidad la enfermedad como si no formase parte de esa misma idea, estar sano. También hemos dejado a un lado la muerte, aunque sea la única certeza que podamos tener. En mi trabajo artístico me costaba mucho fotografiar a mi abuela o grabarla, quizá no sólo porque sentía que la estaba usando y que me percibía a mi misma como una intrusa al no poder contarle que estaba trabajando sobre ella. Sino también, pudiera ser, que igual que en la sociedad la muerte o el declive de un cuerpo humano es un tema tabú, para mí también lo fuese.³³ Como se podrá ver en la producción artística, muchas veces me he alejado de mostrar su cuerpo y he usado otros medios como puede ser el dibujo mediante agujeros, o la metáfora de la palabra para hablar de la enfermedad. Muchas preguntas me han surgido en el proceso; ¿qué imagen de su enfermedad estoy construyendo con mi trabajo?, ¿cómo me relaciono con su persona en este texto y en las piezas artísticas?. Sólo le estoy dejando ser abuela, casi sin nombre propio, sin vida más allá de su presente. ¿Cómo se llama/ba mi abuela a sí misma? No le estoy permitiendo ser madre, esposa, amante, vecina, amiga, tía o hija. Tan sólo la estoy pensando, nombrando, fotografiando como abuela, sólo le estoy dejando ser/estar enferma.

La preocupación más antigua de la filosofía política es el orden, y si es plausible comparar la polis con un organismo, también lo es comparar el desorden civil con una enfermedad. Las analogías clásicas entre desorden político y enfermedad -digamos de Platón a Hobbes- presuponen la clásica idea médica (y política) de equilibrio. La enfermedad nace del desequilibrio. La finalidad del tratamiento es restaurar el equilibrio justo -lo que en términos políticos sería la justa jerarquía. El pronóstico, en principio, siempre es optimista. Por definición, la sociedad no contrae enfermedades mortales.³⁴

¿Qué sucede cuando el pronóstico no es optimista? ¿Por qué va a serlo si la muerte forma parte del mismo proceso que la vida?, ¿cómo romper o señalar esa relación conceptual o de saberes entre enfermedad y desequilibrio? Los tres artistas elegidos en este apartado, distantes entre sí en tiempo, forma y conceptos, los he recogido en este trabajo por su propia manera de entender la realidad, la enfermedad y la memoria, desde su cotidianidad y producción artística. Ante las enfermedades y a algo tan usual como el declive de una persona,

³³ Por muy evidente que pueda parecer no he logrado darme cuenta de esto hasta muy avanzado el proyecto. Al ir leyendo y conociendo los trabajos de los diferentes referentes pude asumir ese recelo que tenía y enfrentarme a grabarla frontalmente.

³⁴ *Ibid.*, p. 76.

podemos utilizar otros caminos para reflexionar sobre ello y por qué no, para mostrarlo. Jo Spence, Javier Codesal y Hate Huka nos ofrecen diversas estrategias para ello.

1.3.1. Jo Spence

El trabajo de Jo Spence se enfoca dentro del arte feminista de los años 80, donde se pone en entredicho la identidad explorando el papel de la mujer como objeto artístico y también como espectadora. Muchos artistas en esos momentos replantearon cuestiones de género, sexo y raza a través de su trabajo. Jo Spence produjo abordando la dimensión política del cuerpo, cuestionando las fronteras de arte, de la fotografía, de la representación, la cultura popular y las vivencias personales para hablar de un tema tabú como es la enfermedad del cáncer, el papel que tiene la medicina occidental en su concepción y la representación de ésta.

Aunque en una primera fase de su carrera como fotógrafa trabajó retratando a los demás, lo que se conoce como su producción artística, dentro de las fronteras líquidas que tiene su obra entre lo público con lo íntimo, lo profesional con el juego, el ejercicio terapéutico con lo teórico, lo pedagógico con el propio hacer, etc. se caracteriza porque se (re)presenta a ella misma. En su trabajo fotográfico explora la construcción de la identidad social a través de la imagen por medio de su propio cuerpo. Es autora y modelo en sus obras, creando el acto de fotografiar como un medio de terapia y de rebelión. Su figura es central y hegemónica, su cuerpo, aunque a veces fragmentado es el que suele aparecer como centro de la fotografía. Parece que se autorretrate, pero no para hacer una copia de la realidad, si no para producir significado, sobretodo para entender aunque sea lanzando preguntas.

Tiene un trabajo anterior a su enfermedad de cáncer titulado *Beyond the Family Album*, en el cuál se replantea la mirada y deseos de los demás en ella misma, en este caso los de sus padres, los lugares donde ha sido fijada, para de algún modo tomar consciencia y deconstruirlos. En esta serie fotográfica combina fotografías personales, recortes de prensa y textos autobiográficos. Trata desde la selección, ordenación y reordenación posterior de las fotografías familiares tomar consciencia de los papeles que le han ido imponiendo y que ha tomado como *naturales*, para reescribir y reelaborar su propia subjetividad.



Figura 10. Jo Spence, Serie *Beyond the Family Album*, 1978-1979. Fotografía.

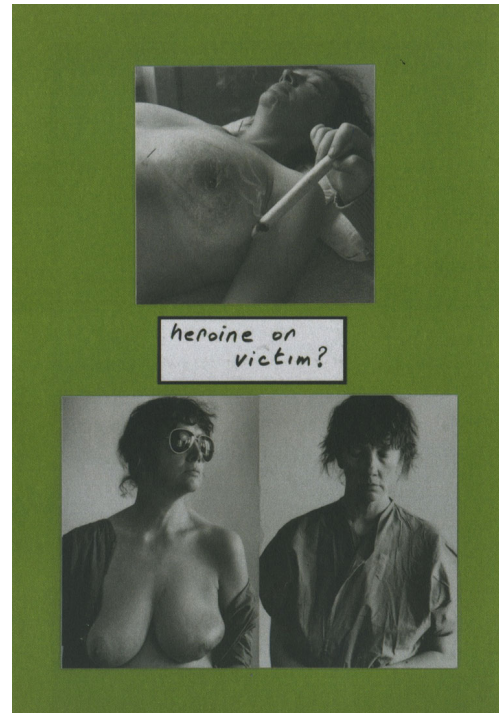


Figura 11. Jo Spence, Serie *Cancer Shock* 1982, Fotografía.

Al realizar todo este trabajo durante años de actividad fotográfica intermitente, he llegado a aceptarme como soy y a entender algo sobre las maneras en que se construyó mi subjetividad, contradictoria y fragmentada. Hace tiempo que he dejado de buscar imágenes idealizadas de mí, y he aceptado el espectro y la variedad que la cámara me ha ofrecido. También veo que no hay un único yo coherente, sino una multiplicidad de yos que se posicionan en el mundo de varias formas distintas, dentro de un rango de dinámicas de poder. Asimismo, a partir de la comprensión de mi misma he logrado generalizar y deducir que nada es fijo, natural o inmutable. A partir de estos comienzos tan simples surgen nuevas formas de creatividad y pensamiento.³⁵

Posteriormente cuando le diagnostican cáncer retomó esa misma metodología y cuestionamiento crítico para trabajar sobre su enfermedad. Percibió que no tenía imágenes de lo que le estaba pasando para deconstruirlas. Se enfrentó al hecho de que en la institución médica occidental no se tiene en cuenta el bienestar o las emociones del paciente, sólo se

³⁵ SPENCE, J. *Jo Spence: más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo. [catálogo]*, p. 219.

trata lo que visiblemente esta dañado, dejando a un lado el resto del cuerpo. Partió de esa experiencia y se convirtió en objeto de estudio de su propia investigación. Ella misma dice:

Como soy fotógrafa en activo y he trabajado muchos años en el campo de la educación, comencé a plantearme preguntas sobre cómo se nos representa la enfermedad y la salud (...) Incluso mientras estaba en el hospital, comencé a intentar representar por medio de la cámara lo que me estaba ocurriendo. Pero, ¿cómo representarme yo misma a mí misma, a través de mi propio punto de vista, y cómo averiguar qué era lo que necesitaba, verbalizarlo y asegurarme de conseguirlo? Y además quería, finalmente, visibilizarlo para los demás. ¿Y cómo tratar mis propios sentimientos hacía mí misma y darles forma visual?.³⁶

Nos propone, lo hace ella y también lo propicia en sus alumnas, pacientes o compañeras de terapia, crear nuevas imágenes de uno mismo para repensarnos, posicionarnos como agentes activas y construir nuevas narrativas que nos permita representarnos y reelaborarnos en el propio acto creativo. Idea, que de alguna manera, se ha hablado en el apartado tres de esta memoria, *Habitación propia. Autobiografía y autorreferencia en el arte contemporáneo*. A todo ese proceso de empoderamiento Jo Spence lo llamó fototerapia.

Su posicionamiento político marxista feminista pero también como teórica, agente cultural, educadora y artista, unido a su experiencia personal es lo que le lleva o conduce a trabajar en la fototerapia. Entendido como proceso terapéutico, crítico, identitario y artístico. Temas y conceptos planteados en esa época por el feminismo como *lo personal es político, el estereotipo de la mujer en los mass media...* son explorados en su trabajo. Una práctica que no se puede dissociar de lo político ni de las propias consecuencias de su vida. Un trabajo de conocimiento personal que bebe también del libro *Teatro del Oprimido* de Augusto Boal le sirvió para desarrollar distintas prácticas y ejercicios de terapia fotográfica. En este proceso no sólo se tiene en cuenta la foto en sí, si no la puesta en escena, la recreación de lo cotidiano, los objetos elegidos y posteriormente la reflexión de la foto tomada, las preguntas que suscita. Por eso, en muchas ocasiones no nos presenta sólo una foto, sino que varias fotografías se sitúan en un mismo plano, actuando casi como una secuencia o una película. También es característico de este trabajo los textos que lo acompañan, sean en un lado o solapados

³⁶ *ibíd.*, p. 266.



Figura 12. Jo Spence, Serie *Phototherapy con Rosy Martin* 1984. Fotografía.

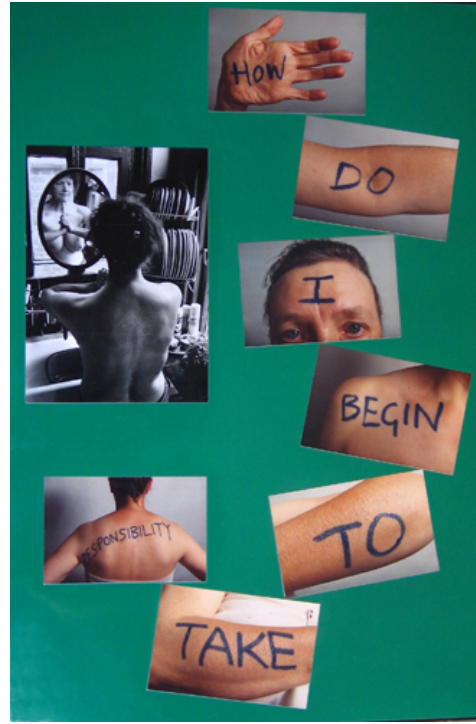


Figura 13. Jo Spence, Serie *A picture of Health* 1982-1986. Fotografía.

encima del cuerpo de la propia Jo Spence. En la serie *A picture of Health* ya no son pie de foto ni están subordinados a la imagen, si no que forma parte de la fotografía ampliando el relato. Las imágenes sueltas que aparecen se pueden ver en diversos catálogos en esa misma disposición pero también individualmente o en otro orden. La fotografía central contrasta porque es en blanco y negro y aparece ella pero de espaldas al espectador, mira pero se mira a si misma frente al espejo haciendo un ejercicio para fortalecer los músculos del pecho. Alrededor de esta imagen aparecen varias instantáneas a color de fragmentos de su cuerpo sobre los que están escritas las palabras que forman el título de la pieza. Todas parecen interrogarnos pero sobre todo la que contiene I, en esta, Jo Spence nos mira de frente y a los ojos.

Cuando nos referimos a un trabajo crítico es porque pone por un lado en entredicho o en tela de juicio la medicina occidental y ortodoxa que recibe en la Seguridad Social o Sanidad Pública de Reino Unido. En la que no se tiene en cuenta ni la integridad o globalidad del cuerpo, ni los sentimientos o emociones del paciente.

Y porque nuestros modos de ver el cáncer, y las metáforas que le hemos impuesto, denotan tan precisamente las vastas deficiencias de nuestra cultura, la falta de

profundidad de nuestro modo de encarar la muerte, nuestras angustias en materia sentimental, nuestra negligencia y nuestras imprevisiones ante nuestros auténticos «problemas de crecimiento», nuestra incapacidad de construir una sociedad industrial avanzada que sepa concertar el consumo, y nuestros justificados temores de que la historia siga un curso cada vez más violento.³⁷

Pone también en entredicho la noción de objetividad en la fotografía documental o naturalista y la noción de obra única y aurática del sistema del arte. Por eso pone en relación las fotografías documentales que registran las enfermedades y su trabajo realizado en torno al cuerpo como imagen.

Lo que más me interesa del trabajo de Jo Spence es su posición no sólo política sino también pedagógica en la que entiende o trabaja la enfermedad como un espacio de reflexión. Se apoya en el proceso creativo de pensar, construir y narrar una imagen como un recorrido de autoaprendizaje, fototerapia como un campo de experimentación donde replantearnos nuestra propia subjetividad.

1.3.2. Javier Codesal

Javier Codesal es un artista polifacético que trabaja tanto con la imagen como con la palabra desde lo fotográfico, el vídeo, el dibujo y la poesía. Con una gran coherencia y delicadeza se acerca a diversas problemáticas o deseos que asume, para tratarlos en sus piezas. Considero que toda su obra está atravesada por una reflexión por lo humano, por su finitud y por el modo de (re)presentarlo.

Descubrí su obra y su persona, en el seminario *Álbum de familia: la representación de la intimidad desde la creación artística* organizado por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo dentro del ciclo *Visiona 2014* en Huesca. En su comunicación³⁸ él no sólo nos adentró en su trabajo visual compuesto de fotografías, dibujos o vídeos, si no también en su poesía,

³⁷ SONTAG, S. *op. cit.*, p. 85.

³⁸ CODESAL, J. Ley del retrato. ¿Hay vídeo familiar? [comunicación] En: Seminario *Álbum de familia: la representación de la intimidad desde la creación artística*. Celebrado en Huesca del 6 al 8 de noviembre de 2014.

como un todo entendido, casi como un proceso vital o un proyecto de vida en el cuál estímulos e ideas se repiten y recupera pasados los años. Como él mismo dice, “más que una pieza, lo que hay es un tejido,(...) las cosas se van alimentando”³⁹ a lo largo de los años “si se tienden puentes entre unas obras y otras hay muchos hilos trazados por más lejanos que estén en el tiempo”⁴⁰.

Cada una de sus propuestas se relaciona con una inquietud, más que plasmar una idea casi es un deseo con el que busca cómo materializarlo o cómo hacer la pregunta. Deseo por el cuerpo, la fragilidad, la memoria, la pérdida y la muerte. Inquietud por la relación entre la palabra y la imagen, la oralidad y el folklore, lo cinematográfico y lo real... Escuchándole y viendo sus obras me atrevo a decir que su producción artística o su proyecto vital tiene por objeto, o por lo menos tiene que ver, con intentar comprender la existencia humana, la enfermedad y la muerte. Para ello trabaja con el cuerpo, la imagen, la palabra, lo intangible y la presencia.

Hablando de la presencia, debo aclarar que mi actitud no es nostálgica; realmente no busco cosas del pasado, sino que a veces tomo cosas actuales que no encajan en la forma más convencional de delimitar el presente. El problema está en la escasez del estereotipo que nos viene impuesto desde el pop, la publicidad o la política. No olvidemos que la pobreza, la enfermedad y el flamenco, por no citar más cosas, son actuales porque se dan en la actualidad, por mucho que les pese a cuantos imaginan que el mundo es un revista de tendencias.⁴¹

Fue uno de los primeros artistas españoles en trabajar sobre la enfermedad del VIH en su obra. El cartel que usó para su serie *Días de Sida* (1989- 1996) intentaba cambiar la imagen decadente e ideológica que se estaba transmitiendo desde los medios, por un imaginario de la enfermedad un poco más esperanzador. Las marcas que aparecen sobre la piel del hombre remiten al sarcoma de Kaposi, son flores. De alguna manera con esas marcas dulcificadas intentaba huir de los estigmas de la enfermedad. Según el mismo expresa en una entrevista:

³⁹ ORAL MEMORIES: ENTREVISTAS A ARTISTAS EMERGENTES Y MEDIA CARRERA. *Oral Memories Javier Codesal*. [consulta: 2015-02-18] Disponible en: <<http://oralmemories.com/javier-codesal/>>

⁴⁰ CODESAL, J. *loc. cit.*

⁴¹ ASOCIACIÓN ARAGONESA DE CRÍTICOS DE ARTE. Accadigital. [consulta: 2015-02-20] Disponible en: <<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=306>>

En aquel cartel me planteaba la claridad en el mensaje y, en esa medida, trabajé con el sarcoma de Kaposi. Lo que sucede es que lo planteé como un adorno y de hecho las manchas fueron sustituidas por flores bordadas. Me interesaba resaltar que se trataba de un cuerpo enfermo sin apuntar la decadencia del mismo. He huido de hacer cosas lamentables.⁴²

Pero huir del estigma o de las imágenes estereotipadas no le ha hecho alejarse de problemáticas tan reales, como la enfermedad, el deterioro, la ausencia, el abandono, más bien al contrario:

Nunca he tenido el propósito de hacer obras duras o de aludir a cuestiones difíciles de asumir. Lo que ocurre es que no he podido nunca cerrar los ojos. Si trabajé sobre el sida fue porque el sida se nos echó encima. Y el sida no era solamente una enfermedad, sino también una manera de segregar, de cuestionar nuestra vida colectiva, más allá del dolor individual subjetivo. Yo no podía no hablar de eso. Tampoco me gustan nada esas abstracciones que reducen el cuerpo a parámetros de belleza, sobre todo porque yo mismo me reconozco como «fuera de norma». Siempre me ha parecido emocionante el cuerpo en tanto que diferencia. Eso no significa que me guste lo monstruoso, que, además, no está recogido en mi trabajo, aunque sí que he intentado separarme de lo más común en cuanto a lo que es la representación del cuerpo humano.⁴³

Desde ese interés íntimo y sutil por la existencia, la memoria, el cuerpo humano, su fragilidad y cotidianeidad, se acerca a la figura de su padre y de su madre. Creo interpretar que sigue teniendo que ver con un deseo y también con una preocupación próxima. “Impulso poético que sigue al conocimiento cercano”⁴⁴.

⁴² ALIAGA, J.V.; G.CORTÉS, J.M. La batalla del sida: mesa redonda con artistas y críticos españoles. En: *De amor y rabia: Acerca del arte y el sida*, p. 131.

⁴³ SIETE DE UN GOLPE. TEXTOS SOBRE ARTE CONTEMPORÁNEO, ARQUITECTURA Y DISEÑO. *Javier Diaz Guardiola*. [consulta: 2015-07-23] Disponible en: <<http://javierdiazguardiola.blogspot.com.es/2015/04/entrevista-javier-codesal-ponte-el.html>>

⁴⁴ CODESAL, J. *loc. cit.*



Figura 14. Javier Codesal, *El bosque respira*, 2001. Fotograma.



Figura 15. Javier Codesal, *El bosque respira*, 2001. Fotograma.

El bosque respira, de 2001, es un vídeo compuesto por una sucesión de fotografías de Monte Perdido (bosque de la provincia de Huesca de donde él procede). Estas imágenes fijas de árboles son giradas 90º sustituyendo drásticamente su verticalidad natural por una horizontalidad plana. La secuencia esta acompañada por el sonido producido por la respiración un tanto agónica, de su padre y el sonido de la sístole y diástole de su corazón. Este trabajo pertenece a un proyecto más grande titulado *Monte Perdido*, en él, Javier Codesal vuelve a recorrer lugares de su infancia; fotografía desde cumbres, lirios, hasta un traje blanco, casas abandonas y tumbas de niños. Nos ofrece símbolos, elementos de un paisaje común pero también propio. Parece invitar o dejar pequeños huecos por donde el espectador pueda entrar y completar la imagen desde su propia experiencia personal.

¿Qué expresa el padre en su ocaso?

Incontables posturas de las manos para ser leídas.

Ellas sabían ordenarse, entendían de un proceder.

La última respiración de mi padre todavía soporta esta imagen: encontré un Monte Perdido, sobre él me encontré.

Agujero del ojo del niño.

...

Mi padre perdió el monte, ese soy yo.⁴⁵

⁴⁵ CODESAL, J. El mont perdut = *Monte Perdido* [catálogo], p. 21.



Figura 16. Javier Codesal, *Imágenes del padre*, 2001. Dibujo.



Figura 17. Javier Codesal, *Joropo*, 2010. Fotograma.

De 2001 es la pieza *Imágenes del padre*. Vídeo realizado mediante el mismo procedimiento que el visto anteriormente; por medio de una sucesión de imágenes. Frente a la imposibilidad de realizar un retrato, de representar a un sujeto, aquí el gesto o el proceso es lo que cuenta. Son dibujos hechos al rostro de su padre y presentados en un Ipad. Múltiples esbozos, quizá para conocer, para memorizar, para acariciar. Él mismo dice que “los retratos son como una última despedida, un intento de descubrir un secreto mediante la dificultad de aproximarse a un rostro, al padre, lo más cercano y esquivo para un hijo”⁴⁶.

Joropo (2010), vídeo de apenas dos minutos de duración que forma parte del proyecto *Los pies que faltan*. La escena está compuesta por el cuerpo de una mujer que reposa muerta sobre un ataúd abierto. Extrema fisicidad para (re)presentarnos una realidad aparentemente sin artificios, íntima e intensa. Planos cerrados, cortes bruscos de cámara para ir acercándonos desde todos los ángulos a la figura de su madre en un ataúd. Otra vez una secuencia de fotos conforman un vídeo, memoria, tiempo y fotografía intentando romper sus propios límites. Los incansables disparos fotográficos marcan el ritmo junto al sonido producido por el zapateado de un baile colombiano del mismo nombre que la obra. Cera brillante en los labios sellados. De tan físico casi expulsa al espectador, hace que éste se plantee sus miedos, lo que estamos acostumbrados a ver y lo que no, lo que estamos acostumbrados a hablar y de lo que no. Lejos de como lo hace la sociedad actual, la obra de Javier Codesal habla del dolor y de la pérdida sin tratar de esconderlo, sin estetizaciones, más bien con crudeza, concepto y concretismo. Pero desde un respeto y una honestidad brutal.

⁴⁶ Frase transcrita de la comunicación antes nombrada. CODESAL, J. Ley del retrato. ¿Hay vídeo familiar? [comunicación] En: Seminario *Álbum de familia: la representación de la intimidad desde la creación artística*. Celebrado en Huesca del 6 al 8 de noviembre de 2014.

Existe en la sociedad occidental actual un proceso, muy importante, de negación de la muerte y de la enfermedad como algo que no pertenece al hombre. Vivimos en un mundo industrializado donde la técnica intenta reemplazar al rito y la eficacia al símbolo, y, sin embargo, podemos constatar todavía cómo el cadáver de una persona (y la carga simbólica que conlleva) es capaz de suscitar verdadero pavor y de desencadenar un conjunto de miedos y horrores atávicos.⁴⁷

¿Se puede estetizar la muerte?, no sólo si debemos hacerlo o no, intentando salir de un juicio moral, ¿cómo podemos trabajar la muerte usando la imagen? A raíz del documental que hizo en Colombia titulado *Los pies que faltan* le preguntaron *¿Por qué se coloca tan cerca de la gente a escuchar su duelo?*. Su respuesta puede ayudarnos a comprender su propuesta estética:

La muerte asedia y no soy capaz de echarla. No sería artista si no me planteara estas cosas. La libertad del artista consiste en permitirse hacer aquello que se siente obligado a hacer. Casi parece un determinismo. Pero, ya que hablamos de la muerte, lo que ocurre es que ella acude y nos obliga a mirar en su dirección. Llegué a pensar, en los primeros años de trabajo, que no había elección de objeto, que la mirada tiraba de nosotros, arrastrándonos por donde quería. Mirada de burro. Según pasa el tiempo, creo que voy moderando mi carácter zoológico.⁴⁸

Continuamente tenemos imágenes de violencia, atentados y muertes en los telediarios, o en una pantalla. Espectáculos que sacian nuestra mirada pero no nuestra inquietud más íntima o personal. Javier Codesal con sus manifestaciones íntimas y sobretodo sinceras, se acerca mucho a tocar esa *realidad* que parece no existir. Con sus propuestas nos ofrece la posibilidad de aproximarnos para reflexionar sobre la muerte y la enfermedad. Lo hace desde la propia preocupación sobre la (re)presentación, como un invite a que dejen de ser tabú en la sociedad occidental.

⁴⁷ ALIAGA, J.V.; G.CORTÉS, J.M. *op. cit.*, p.48.

⁴⁸ EL PAIS. *Cultura. El país*. [consulta: 2015-02-15]. Disponible en:
<http://cultura.elpais.com/cultura/2013/04/17/actualidad/1366197176_467613.html>



Figura 18. Heta Kuchka, *Proyecto Let's Give It One More Try*, 2013. Dibujos y vídeo.

1.3.3. Heta Kuchka

Joven artista finlandesa que parte, en muchos casos, de su autobiografía personal para trabajar temas relacionados con la identidad, la vejez, la comunicación o la memoria en sus obras videográficas. Se entremezcla la realidad y la ficción con una puesta en escena cargada de humildad, respeto y en ocasiones, con un toque de humor.

Muchos de sus trabajos los realiza en colaboración con otras personas. Un ejemplo de ello es el proyecto que elaboró junto a su madre titulado *Let's Give It One More Try (2013)* compuesto por un vídeo, *Temporarily Out of Order*, y varios dibujos hechos por ellas mismas que nos recuerdan al trabajo *Imágenes del padre* de Javier Codesal antes mencionado.

Su madre, después de jubilarse, sufrió un periodo de hiato lo que conllevó que ella tuviese que cuidarla, de alguna manera los papeles se invirtieron, la hija ahora era quién cuidaba de la madre. El dibujo se convirtió en un modo de comunicación entre ellas.

Supuso una crisis para ambas. Yo la cuidaba y ella perdió su independencia. El arte era un idioma común para ambas. En 2010 comenzamos a hacer retratos una de la otra. Nos encerramos en una cabaña para trabajar. Lo importante para mí era pasar tiempo con ella, hablar de todos los temas.⁴⁹

⁴⁹ ABC. *Abc.es*. [consulta: 2018-05-15]. Disponible en: <<http://www.abc.es/cultura/arte/20140218/abci-finlandia-arte-pais-invitado-201402181152.html>>

El proyecto en común de dibujarse, duró varios años en los que sirvió para pensarse la una a la otra, establecer otro tipo de vínculo, para identificarse o no en la otra, temer la pérdida, ... La hija dice: *God, I'm scared of getting old. But what I'm even more scared of, is watching my mom get old.*⁵⁰

En el vídeo que pertenece a ese mismo proyecto filma a su madre sobre un escenario de teatro. Su madre realiza ejercicios de fisioterapia ayudándose de una silla. La puesta en escena se sitúa en un teatro, con un telón de terciopelo rojo y con decorado en el fondo. Junto a la figura de su madre con tutú resalta el carácter teatral y performático de la pieza. Contrasta el humor propiciado por esa puesta en escena con la dificultad y la lentitud con la que repite los ejercicios. Cariño y dolor se transmiten a partes iguales.

Puede resultar difícil acercarse a un tema como la enfermedad, y más concretamente alzhéimer y hacerlo desde una ternura y una simpatía que te hagan sacar una sonrisa. Como en el vídeo anterior, Heta Kuchka, de la mano de varios pacientes, lo vuelve a conseguir en su trabajo *Present*. Es un retrato videográfico de once personas mayores, de entre 70 y 93 años. Cada uno de ellos, por separado, oyen una música en vivo perteneciente a su propio pasado. A través de sus sonrisas, gestos, incluso bailes, se puede ver la influencia que la música ejerce en ellos. Aunque aún no está demostrado a ciencia cierta, se cree que -a pesar de que una de las principales consecuencias del avance del alzhéimer es la pérdida de la memoria-, los recuerdos musicales pueden permanecer activos aún en pacientes con la enfermedad más avanzada ya que el área cerebral donde reside la memoria auditiva es diferente al resto de recuerdos y queda menos dañada que el resto. En el vídeo se puede ver como cada paciente, desde una silla o de pie emite una respuesta diferente, aún cuando la respuesta es que no hay reacción alguna. Algunos son conscientes de la cámara y saludan o se despiden, a otros les brillan los ojos, tararean o mueven los pies rítmicamente y varios permanecen impassibles. Cada uno a su modo y con comportamientos diversos. No había pautas establecidas, ni preguntas, sólo la música. De alguna manera desde la particularidad de cada uno, también se pueden reconocer

⁵⁰ GELLERIA HEINO, *Galleria heino*. [consulta: 2015-06-15] Disponible en: <www.galleriaheino.fi/exhibition.php?aid=120851&k=20138> . *Dios, tengo miedo de envejecer. Pero lo que me da más miedo aún, es ver como mi madre está envejeciendo* [traducción de la autora].



Figura 19. Heta Kuchka, *Present*, 2013. Fotogramas.

pequeños gestos, tics, que van más allá de cada individuo y que tienen que ver con la enfermedad y sus síntomas.

Otra de sus piezas que tiene que ver con la memoria y la música es *The Sky's A Falling And We Better Hurry Up Or The Both Of Us Are Dead*. Se puede relacionar también con el primer proyecto, en ese caso no trabaja con la figura de su madre sino desde el recuerdo de su padre. Es una videoinstalación de cuatro canales, en los que aparece ella interpretando una canción que su padre le compuso cuando era niña. En un canal canta, en el otro toca la mandola, en otro el bajo y en la último el banjo. Los cuatro canales se ven al mismo tiempo y el sonido se superpone y complementa. Pese a que sólo está ella parece que se trate de una banda de bluesgrass. Su padre era músico de ese estilo de música, la artista intenta captar su subjetividad a través de esa performance o rito. Le pide ayuda a un antiguo alumno de su padre ya que necesita que le enseñe a tocar todos esos instrumentos que llevaban parados desde el fallecimiento de su progenitor. Como el proyecto realizado junto a su madre, importa más el proceso, la vivencia, que el resultado. En un proyecto a través del dibujo y el vídeo y en otro tocando una melodía, en los dos, un intento de acercarse a la identidad de sus padres, quizá un intento de caricia y de no olvido.

2. PRÁCTICA ARTÍSTICA

2.1. DETONANTE COMO JUSTIFICACIÓN

Entendemos el concepto de detonante como catalizador, desencadenante a partir del cuál la trama de la película va a ser impulsada. En muchas ficciones este detonante va a afectar al personaje principal y su intento de resolución o conquista va a desarrollarse a lo largo del guión, va a ser la excusa. Detonante, también como explosivo, que propicia que cambien las reglas del juego. Motivación, inquietud que hace que busques para intentar comprender. En mi caso, pretendo hacer un símil y usar la idea de detonante como lo que me propició o *punzó* a hacer el trabajo fin de máster, tipología 4, tomando como objeto de estudio la enfermedad de mi abuela, el Alzheimer.

Con un libro o con la escritura encontramos una manera de transformar ese *me preocupa*, a *esto me interesa* y por tanto, voy a intentar desgranar lo que esconde esto que me esta punzando. *Punzar* es un palabra que me gusta mucho y que no es propia, que siempre tomo de la obra de Roland Barthes⁵¹ y que habla de aquello que en cierta manera duele, en cierta manera preocupa pero que también se convierte en un punto de intensidad. ¿No?, aquello que te punza es aquello que no puedes dar de lado y que tiene que ver también con la toma de conciencia, que no siempre, casi nunca es placentera, siempre va precedida de algo, de una molestia, de darse cuenta de las cosas, pero posteriormente tiene el gran regalo del conocimiento.⁵²

Podría empezar hablando de un origen o de un por qué, sí es que hubiese sólo uno, pero se dan varios por qué(s) y también hay varias posibilidades de comienzo. Interés que un día se despierta como la gota que colma un vaso, pero recordemos, que hay más gotas antes. Intentaré hacer un recorrido aunque no sea directo, aunque sea parcial y por lo tanto excluyente, de por qué y cuándo comencé a interesarme por la enfermedad (de mi abuela) como *objeto* de estudio.

⁵¹ "...*punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)". Véase BARTHES. R. *La cámara lucida: Nota sobre la fotografía*, p.59.

⁵² ZAFRA, R. Transcrito del programa *Coordenadas*, minuto 24 [2015/08/10] Disponible en: <<http://www.rtve.es/alacarta/audios/coordenadas/coordenadas-pensamientos-verano-10-08-15/3243739/>>

Para mí, la cuestión de cómo llegamos a conocer, o, de hecho, las condiciones de posibilidad de establecer que conocemos, podemos responderla mejor si volvemos a una cuestión anterior: ¿quién es ese nosotros que hace que la cuestión se convierta en una cuestión para nosotros? ¿Cómo es que ese nosotros ha sido construido en relación a esa cuestión del conocimiento? En otras palabras: ¿cómo la propia cuestión epistemológica se hizo posible?⁵³

Judith Butler se refiere, más específicamente, a las condiciones de posibilidad de conocer que tenemos que pueden venir determinadas por categorías construidas como es el género o la sexualidad. ¿Cuál es la naturaleza de la relación entre el conocedor y lo que puede ser conocido? Me interesa especialmente la dependencia que existe entre el conocimiento, el tema elegido para una investigación o propuesta artística y la biografía personal del que investiga.

A lo largo de la carrera de Bellas Artes me interesé por temas relacionados con la construcción de la identidad poniendo el foco en su relación con el lenguaje. Ahí fue un momento clave. Cuando yo más inmersa estaba en teorías estructuralistas y postestructuralistas que me decían que todo y todos estamos delimitados por una estructura y que una de esas estructuras es el lenguaje. Convencida de ese planteamiento teórico que concibe que *no hay nada fuera del lenguaje*, mi abuela comenzó a perder la capacidad del habla. En conversaciones, comidas diarias, comenzaron a no salirle las palabras adecuadas, a confundirlas, a quedarse en blanco, a balbucear. *La abuela se hace mayor, ha adelgazado, no tiene ánimos, ya no dice radios, ya no se enfada. Antes nada le venía grande, ahora se pone nerviosa*, eran comentarios que hicimos durante un tiempo, cuando empezamos a observar que envejecía. Empezó a dudar frente a preguntas sobre su pasado, a olvidarse de apagar el fuego, de abrocharse el botón de la camisa, de cuál era el lugar donde había dejado sus papeles, de cuál era el nombre de las cosas o el final de las frases que comenzaba... Seguramente, ella o su cuerpo notarían antes que algo no iba bien, pero para nosotros, fue, en esos momentos de intentar mantener una conversación imposible cuando fuimos conscientes que algo le sucedía.

Estoy segura que cualquier enfermedad provoca que te replantees cuestiones de carácter de identidad. El alzhéimer, como enfermedad degenerativa, también. Hace que lo que se

⁵³ ANTROPOSMODERNO. *Antroposmoderno*. Una entrevista con Judith Butler. [Consulta 2015-08-17] Disponible en: <http://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=1272>

considera la personalidad, el pensamiento, los gustos, el carácter de una persona, por muy fragmentaria, parcial, subjetiva y cambiante que la consideremos, que todos esos rasgos distintivos y de alguna manera característicos que hace que reconozcamos a esa persona vayan desapareciendo poco a poco, se diluyan. Las palabras se pierden y con ellas, las conversaciones, los diálogos. Aparecen las confusiones, las acciones sin sentido, los llantos y gritos producidos por un nerviosismo imposible de calmar. Van desapareciendo los movimientos, se pierde la capacidad de control de los esfínteres, de andar, de sujetar una cuchara. Aparecen pañuelos de papel en mil pedazos, zapatos sin poner, botones sin abrochar, objetos escondidos, migajas de pan envueltas en trapos. Poco a poco el cuerpo junto a la mente quedan reducidos en un espacio muy pequeño donde la única comunicación que existe parece estar en la mirada, en el gesto de mover los ojos de un lado a otro. En ese proceso de deterioro físico y mental se fortalece otro tipo de relación promovida por el contacto de la piel y el cuidado. A través del aseo diario, los masajes, las cremas, los cambios de postura, los purés, las gasas, los cojines, nos miramos. En ese espacio tan reducido es donde se encuentra este trabajo.

Lo desaparecido, la intensidad de su desaparición, son sustituidos por la vibración de un artificio. Alejar el golpe, acercar su eco. (...) Y esto no es solamente para retener algo, sino para volver a darle forma, mantenerlo, asegurar su provisorio reemplazo,...⁵⁴

2.2. TRABAJO PREVIO.

RETRATO DE LA MEMORIA: CONVERSACIONES CON MI ABUELA

El primer trabajo que realicé en torno a la enfermedad de mi abuela fue en el 2009, una imagen digital impresa sobre papel titulada *Retrato de la memoria: conversaciones con mi abuela*. Si la incluyo dentro del trabajo fin de master, aunque esté alejada respecto al tiempo de producción, es porque creo que la inquietud que me llevó a hacer ese trabajo sigue vigente

⁵⁴ COMOLLI, J-L. *Filmar para ver: Escritos de teoría y crítica de cine*, p.190.

hoy, y también los motivos y dudas que surgieron. Partí de la primera fotografía que le había hecho el año anterior a mi abuela sabiendo que estaba enferma, puede que incluso fuese la primera fotografía que le hacía hasta ese momento de su vida.

Si ya no existe una unicidad del yo, ni tampoco una verdad, ¿cómo voy a trabajar sobre mi abuela?, ¿desde donde?, ¿qué voy a representar? Si es que hay algo que se pueda (re)presentar. Siendo el código de la memoria el lenguaje, ¿qué sucede con una persona que no sólo está perdiendo su memoria, sino también la capacidad del habla?, ¿qué implicación tiene en la concepción de si misma y en las personas que le rodean?. ¿Cómo incluir en el relato los balbuceos, los ruidos inconexos y la duda?

Hay un cierto tabú en poner por escrito incoherencias. El lenguaje escrito se supone que debe ser coherente, aunque la persona no lo sea. Sería importante realizar un esfuerzo investigativo por recoger las formas de razonar o de dar sentido a la vida de personas que ya no controlan bien su propia forma de razonar, y sobre todo de personas que se acercan a su final biológico. Sólo así seríamos conscientes de lo que supone el deterioro mental...⁵⁵

Esas eran algunas de las cuestiones de donde partí para realizar este trabajo pero también, quise incluir el contexto en donde se estaba dando esa problemática. El deterioro físico y psíquico de mi abuela provocó un cambio de rutinas y horarios en los hogares de sus hijos. Las 24 horas del día se convirtieron en cuidados, no se le podía dejar sola pero tampoco se podía establecer una verdadera conversación con ella lo que propició que cada uno de los que le cuidábamos, le dijera una expresión cariñosa o frase hecha. Les pedí a mis primos, que me dijeren lo que solían hablar con ella o cuáles eran las palabras o frases que usaba mi abuela que más les gustaban, ya que a veces decía refranes o palabras sin sentido aparente. Así recreé un dialogo ficticio desde por la mañana a la noche con preguntas cotidianas y repetitivas conformando su retrato. Sí te acercabas al rostro podías leer esa conversación, para remarcar esa pérdida en la capacidad del habla parcialmente quedaba ilegible por los tonos de la fotografía. Al alejarte de la imagen podías ver el rostro de una persona mayor mirando de frente.

⁵⁵ DE MIGUEL, J.M^º. Auto/biografías. En: *Cuadernos Metodológicos*, num. 67.

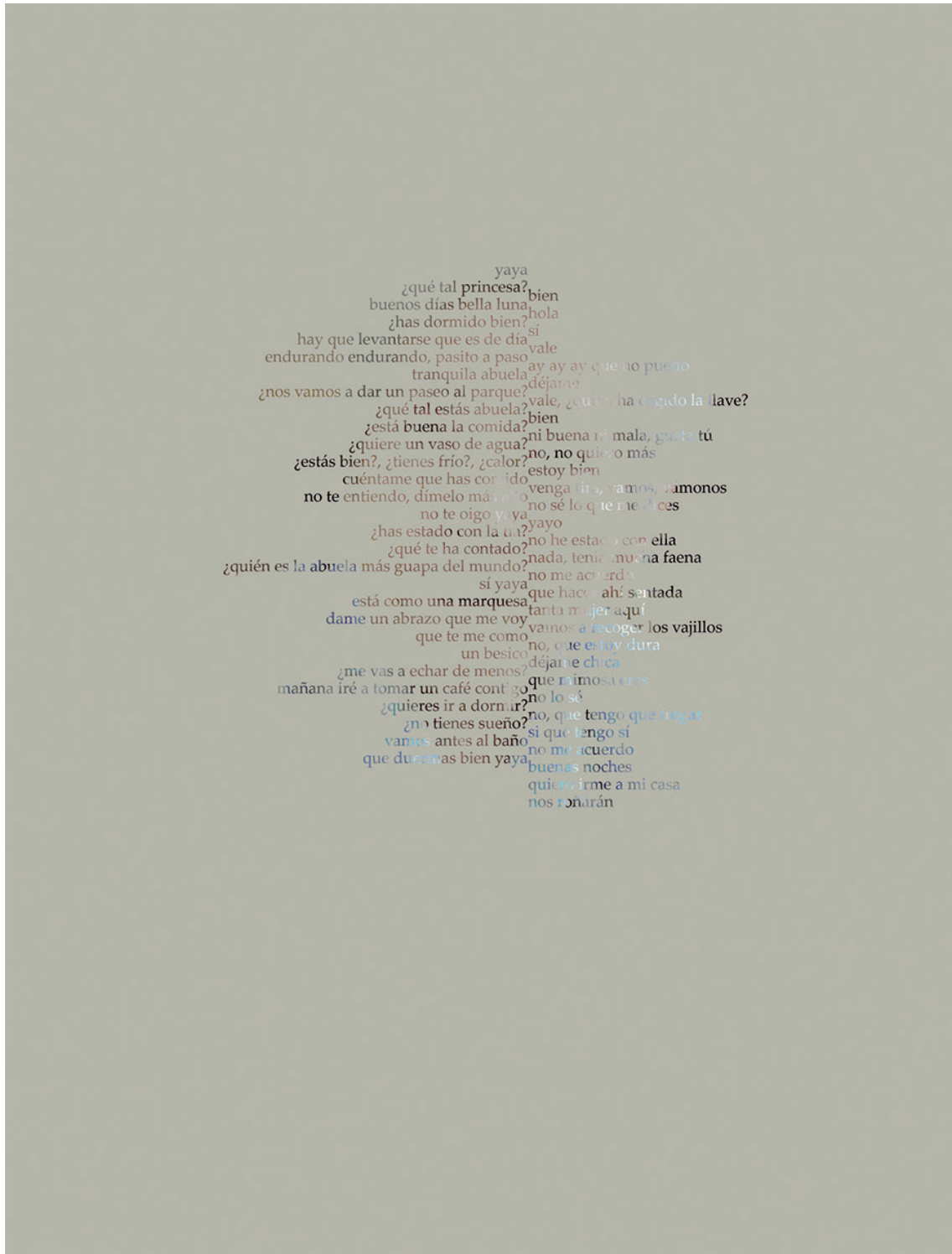


Figura 20. *Retrato de la memoria: conversaciones con mi abuela*, 2009. Impresión digital

Era un primer retrato de la enfermedad, de mi abuela, de la memoria de ella y de sus nietos. De lo que conllevaba su deterioro no sólo mental sino también físico, en su persona, como en las que la rodeaban.

2.3. PROYECTO INÉDITO

2.3.1. (hu)-ecos de un presente

Parto de esa primera fotografía que le tomé a mi abuela, que hablaba en el trabajo anterior, para realizar esta serie de siete retratos. Por cada año que pasa, una imagen, desde el 2009 al 2015 que se ha dado por finalizado el trabajo.⁵⁶ Disparo esa primera fotografía por la inquietud no sólo que veo en sus ojos, sino también en los míos, cuando ella ante preguntas sobre su pasado, levanta las cejas, te mira incomoda y contesta *no lo sé*, con la duda en la voz, sin entender muy bien por qué no logra recordarlo. Esa primera sensación que se repetirá a lo largo de los años, de que algo irremediabilmente se escapa, la certeza de saber que hasta el olvido se pierde, lo no dicho, lo no recordado se evapora, es lo que me hará hacerle una primera fotografía, preguntarme sobre su pasado y sobre su identidad.

La idea de la memoria dañada (...) está presente allí desde su propio fundamento: la devastación del pasado. Un pasado destruido que no hay forma de reconstruir del todo; tan sólo es posible recatar las huellas de la ausencia, documentar su proceso de pérdida 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... son casi destellos espectrales de un pasado que se fue, marcas de un proceso de desaparición del que, en última instancia somos fruto. Porque la presencia tangible del pasado en el presente no sólo se produce a través de lo que está, sino también de lo que no está. El vacío, la huella, el abismo, el lapsus, aparecen como grietas del tiempo por las que se desvanece el sentido. Una historia de la desaparición que es en sí misma una historia desaparecida.⁵⁷

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

⁵⁶ Con el fallecimiento de mi abuela hace unos meses se ha dado por cerrada esta serie.

⁵⁷ HERNÁNDEZ-NAVARRO. M.A. *Materializar el pasado: El artista como historiador (benjaminiano)*, p.93. Me atrevo a descontextualizar y apropiarme estas palabras de Miguel Ángel Hernández-Navarro pero quiero precisar que él las usa para otro cometido diferente, concretamente está hablando de la obra *Archivo FX* de Pedro G. Romero.



Figura 21. *(hu)-ecos de un presente*, 2009-2015. Perforaciones sobre papel.

sido y lo que veíamos. Pese a que un retrato se usa para postergar a los seres queridos más allá de su muerte y persigue dibujar los rasgos precisos y distintivos de una persona en un tiempo determinado, aunque por definición sea imposible. Este retrato no es de un tiempo estático, sino de un proceso, no es sólo de una persona sino de una enfermedad. Pretende ser un *retrato* de una enfermedad degenerativa, mejor dicho pretende reflejar parcialmente el deterioro o declive que produce la enfermedad y para ello me sirvo de siete retratos de la misma persona hechos en diferentes años. Retratos contruidos a base de perforaciones sobre papel con un punzón, como si de un lápiz se tratara. Huecos, heridas que van marcando un rostro. Visos de un pasado, de unos ojos, de una boca que con cada año que pasa se va desdibujando un poco más. Mediante la acumulación y multiplicación de agujeros el rostro va perdiendo entidad, como la arena de un reloj que al final rellena y desborda el espacio, o como la propia enfermedad que arrasa y desfigura a la persona. Agujerear para desdibujar el rostro

de una enfermedad degenerativa como es el Alzheimer. De alguna manera, documentar un proceso de destrucción a través de las marcas o huellas de una desaparición. Ecos, vacíos que dejan de oírse.

2.3.2 *Casimira*

“...el recuerdo ¿es algo que se tiene o algo que se ha perdido?”⁵⁸ La memoria ¿ es del presente o pertenece al pasado, ¿dónde reside el recuerdo y en quién? Partí de alguna de esas cuestiones para realizar el vídeo que lleva por título *Casimira*. Quise trabajar en este proyecto la pérdida de la memoria de una persona mayor que sufre demencia senil haciendo hincapié en la relación que se establece con ella, por lo que los dos ejes conceptuales sobre los que trabajar fueron memoria y cuidado.

Gracias a la asignatura del máster en producción artística *Narrativa Audiovisual* me introduje parcialmente en el lenguaje del vídeo, un terreno que hasta ese momento desconocía. Conocí estrategias visuales y cinematográficas que intenté aplicar en mi práctica, de la mano de cineastas como Jonas Mekas, Ágnes Varda o Alain Berliner entre otros. Realizan cine de ensayo experimental donde autor, narrador y personaje son la misma persona. Trabajan desde lo autobiográfico o autorreferencial para hablar de la memoria, la vejez, el paso de la vida o la percepción. Otro cineasta que me ayudó a tomar decisiones en el momento de guión, grabación y montaje fue José Luis Guerin. La película *Tren de sombras* (1997) es interesante por la idea de embalsamar el tiempo que ofrece, por la utilización de símbolos como las sombras, las estancias de una casa y los muebles. Sobre todo, por la muestra de la importancia del montaje para dotar de significado a un film. Pero me voy a detener en otro trabajo de este mismo director que es *Innisfree* (1990) por los diferentes mecanismos que usa para hacer dialogar cuatro temporalidades en un mismo largometraje. Los recursos que usa Guerin son varios: filma lugares en ruinas como metáfora del paso del tiempo, recorre las mismas localizaciones (desde un presente) y superpone los diálogos (pasado) de la película *El hombre tranquilo* de Ford. Recurre a varias estrategias para hablar del mito de la película y así aunar también pasado y presente: monta una proyección en el bar del pueblo para que hablen las personas que estuvieron en ese tiempo, graba a los niños reconstruyendo el argumento en

⁵⁸ CRUZ, M. *op. cit.*, p. 195.

tercera persona, recrea en el presente una escena de la película anterior, usa también fotografías del rodaje, superpone fotogramas de la película del pasado en el mismo escenario del presente, etc.

Reflexionando sobre algunas de esas ideas me propuse, en esta narrativa audiovisual, trabajar la memoria como un diálogo continuo entre el presente y el pasado. El presente y pasado de mi abuela pero también, el presente y pasado de su familia. Desde el inicio de su enfermedad, cuándo me preguntaba en dónde se estaba diluyendo su memoria, donde quedaba algún residuo de esa desaparición, pensaba, que de algún modo se estaba quedando en cada uno de nosotros, en las personas que la habíamos conocido. Por esto, no únicamente me incorporo en el relato como realizadora sino como nieta de esta persona, receptora de algún modo de su memoria. Como decía la cita de Ricoeur; *“Acordarse es tener un recuerdo o ir en su búsqueda.”*⁵⁹ De algún modo yo quería indagar en la imagen de su pasado, para ello, revelé 60 películas que mi padre tenía grabadas en super 8 de los años 70 y 80. En alrededor de 3 horas de grabación mi abuela aparecía en apenas 2 minutos, ¿qué podía hacer con ese material? Lo seleccioné y lo monté. Pensé que una opción, no sólo estética sino acorde con el propio material fílmico era proyectarlo. Así logré poner en un mismo plano, sin jerarquías, pasado y presente. Más que, ¿qué recordar? se trataba de ¿quién se apropiaba del recuerdo?. Por esto, en la proyección, lo que mi abuela veía, era a ella misma de joven pero también, a cada uno de nosotros, sus descendientes que iban corriendo o se mostraban ante la cámara, ahora en la proyección, ante mi abuela. Por eso también me coloqué a su lado para ver el visionado con ella.

Antes de esta asignatura y de realizar el máster tenía ciertos reparos, como antes he comentado, a la hora de grabar a mi abuela, ponerle la cámara delante, usarla como objeto de estudio y como objeto visual. Por un lado, era un recelo que surgía del convencimiento de saber que si mi abuela no hubiera estado enferma *jamás* la hubiera grabado y que quizá ella me hubiese dicho que esto era una cosa privada y no era *asunto de nadie*⁶⁰. Ahora, no podía

⁵⁹ RICOEUR, P. *op. cit.*

⁶⁰ Haciendo un guiño a la película *Nobody's business* de Alain Berliner de 1996. Esta película está construida con la entrevista que le hace a su padre sobre su pasado, compilación de archivos privados y entrevistas a sus familiares. A parte de por ser una interesante muestra de película hecha con relatos domésticos y en primera persona, la señalo por la interesante confrontación que se establece entre su padre y él; hijo y director de la película. Esta lucha de poder se representa a lo largo del film con la metáfora visual y sonora de unas imágenes de una pelea sobre un ring de boxeo. La postura del padre comienza con “a nadie le interesa nuestra vida privada, no es relevante”, ya que está escéptico frente a todo el trabajo e interés de su hijo de *reconstruir* su



Figura 22. *Casimira*, 2014. Fotogramas

contárselo, no podía decirle que la estaba retratando, ni con que fin, casi no lo sabía ni yo. No podía tener un diálogo con ella donde defender mi postura, o convencerla, si es que ella en algún momento se hubiese negado. No podía porque ella ya había perdido esas facultades para la comunicación. Quizá estos temores tengan que ver con lo tratado en el apartado *Enfermedad como espacio de reflexión* sobre el tabú o tapujo que hay en torno a la representación de un cuerpo enfermo o de la muerte y a los pocos espacios que tenemos para tratar esos temas. No poder explicarle a mi abuela que la estaba grabando se convertía en un hándicap para desarrollar el proyecto del TFM. Necesitaba darme cuenta que no estaba usando a mi abuela y que no estaba hiriendo o molestando a nadie de mi familia. Iba a evidenciar su deterioro, momentos cotidianos del día a día, de su aseo personal que de otro modo se hubiesen quedado en el entorno íntimo de nuestra casa. La diferencia crucial para mí con otros proyectos, es que en este trabajo no me exhibía sólo a mí, sino que mostraba a otra persona y que ésta persona ni siquiera lo iba a saber ya que no tenía las capacidades necesarias para ello. “Lo impúdico no está nada más que en ver lo que no está pensado para ser mostrado”⁶¹ expresa Rosa Olivares haciendo referencia a que quizá seamos nosotros los espectadores los que miramos, en donde resida lo impúdico, no en el hecho en sí.

Desarrollando el story board y editando el material grabado me vi forzada a tomar decisiones al respecto de que la imagen de mi abuela en la actualidad apareciese o no. Por un lado, por mucho que me sedujese dejar la figura de mi abuela fuera de campo y trabajar a partir de las estancias y objetos, en el montaje entendí que para reforzar la idea de que las proyecciones

historia, y acaba la película sonriendo con una tarta de cumpleaños delante de la cámara. Esa confrontación, ese diálogo es el que yo necesitaba tener con mi abuela.

⁶¹ OLIVARES, R. Sobre el vicio de mirar. En: *Mirades Impúdiques*. [catálogo], p. 20.

que se estaban viendo, grabadas en súper 8, pertenecían a la misma mujer que estaba viéndolas, era necesario introducirlas o contraponerlas con un plano de mi abuela mirándolas. Por el peso que una imagen de una persona enferma puede tener, no queriendo caer en estereotipos ni estigmas, escogí con cuidado la escena en que ella, con su siempre boca abierta interactúa con la proyección moviendo los rasgos de la cara, acción que en ese momento era la única movilidad que tenía, mostrándose receptora pero de algún modo, sujeto activa de esa situación.

Otro eje sobre el que iba a pivotar la narración era sobre el cuidado. Acción, la del aseo diario, que correspondía al presente de ella y al de su familia. Por esa temporalidad de presente está grabado en HD, tecnología actual frente al super8 analógico del pasado. Una de las primeras imágenes aparece el rostro de mi abuela que sirve de introducción o presentación del personaje principal. Después, hay otra escena en la que se retrata el cuidado, para ello se sitúa la acción dentro del baño, junto al lavabo. Se graba la acción de peinarla y no su imagen directamente sino que se hace a través de su reflejo en el espejo. Esta escena se complementa con una voz *over* que cuenta en que consiste la rutina diaria de cuidarla para complementar o reforzar su significado.

Como el audio en un vídeo es una parte tan importante como la imagen. Creía necesitar un sonido, un relato, una voz que diese cuenta de algún modo o que apoyara lo que visualmente ocurría en la escena. Grabé la respiración ronca de mi abuela, sus quejidos inconexos y sus gritos pero daba al vídeo un sentido de agonía que no deseaba incorporar. No quería música, de eso estaba segura, quería contar con el sonido real de ambiente pero también, con una narración. Para el apartado en el que aparecen las imágenes de super 8, el sonido iba a ser el del proyector, pero para las escenas en HD que representaba el presente. ¿Qué hacer?. Podría haber escrito mi propia narrativa, o la historia de mi abuela, pero estaba en un momento tan inicial e intenso del trabajo fin de máster que necesitaba de alguna manera, esconderme o apoyarme en algo externo para poder concretar el proyecto video gráfico. En un primer borrador pensé, ayudarme a construir esta narrativa audiovisual con imágenes, escenas de otras películas. Realizar un found footage, usando imágenes realizadas por otras películas para construir el relato que yo quería contar. Finalmente esto se descartó, pero la idea de encontrar material ajeno que sirviese para mi audiovisual se usó en el audio. Fue un intento de tomar cierta distancia de algo tan personal y autobiográfico como era el vídeo que estaba realizando.

Exhibir a mi abuela, su enfermedad, mis inquietudes, pero que pudiesen ser las de cualquiera. Por todo esto, decidí usar un trozo de texto o de guión de la película de Haneke, *Amour*⁶² para el audio de este video. Es el texto que aparece en la película cuando el protagonista, marido y padre, se defiende explicándole a su hija en que consiste la rutina diaria del aseo de su madre.

Cada día hacemos los ejercicios con palabras o sino cantamos juntos. Suelo despertarme a las cinco y aún no se ha dormido. Le cambio el pañal y le pongo crema para evitar las llagas. Alrededor de las siete intento convencerla para que coma o beba algo. En ocasiones lo consigo y en otras no. A veces cuenta cosas de su infancia o se pone a pedir socorro durante horas y de golpe, empieza a reír o a llorar.

Es una explicación, que aunque no real, puede ser fidedigna de los cuidados que recibe cualquier enfermo, es este caso, mi abuela. Como la propia voz de la película era demasiado imponente y quedaba ajena al vídeo de carácter amateur y casero que estaba realizando, es mi madre, como cuidadora, la que se apropia de ese texto y lo relata. De ella es también, la mano que la esta peinando.

Me gustaría añadir algunas reflexiones sobre este vídeo. Como siempre que miramos un trabajo ya realizada después de un tiempo, probaría a cambiar cosas, quizá añadir una tercera parte, atreverme a incorporar mi voz subjetiva en el relato, salir yo de la escena y presentar sólo a mi abuela. O podría también, quitar las escenas en las que sale en el baño para centrarme sólo en el concepto de memoria y no en el del cuidado. Pese a que no estoy totalmente satisfecha con el trabajo y que hay muchas cosas que se deben mejorar, considero que la imagen obtenida es atractiva y que puede ser un buen punto de partida para construir una nueva narrativa más experimental donde el audio esté mejor resuelto.

2.3.3 Memoria

Dentro de todo el proceso de deterioro de una persona, el cuidado de ésta, su aseo y limpieza forman parte de una exigencia higiénica pero se convierte en el último vehículo de comunicación y de relación posible. Cuidar como acción de asistir, como diligencia, atención a

⁶² Me detendré más adelante en realizar un comentario más extenso sobre esta película en el último apartado de este capítulo.

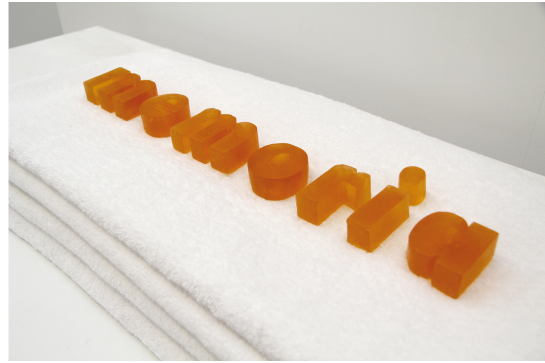


Figura 23. *Memoria*, 2015. Instalación

una persona. Asear y limpiar a una persona como medio de mantenerla viva, hacerla presente en el día a día.

Al trabajar sobre la noción de asistencia a una persona, el foco no está tanto en la persona que padece la enfermedad sino en los cuidadores. Estas personas pueden ser profesionales que estén remunerados o familiares que dedican su tiempo. En todo caso, quiénes acompañan a los pacientes de alzhéimer suelen padecer agotamiento, estrés y cansancio debido al gran esfuerzo que supone asistir a una persona totalmente dependiente y que en ocasiones puede padecer ciertos trastornos de locura. Al profundo desgaste físico se le une un desgaste emocional provocado por el vínculo afectivo con esa persona.

Susan Sontag dice que “paciente significa aquel que padece, y etimológicamente viene de sufrimiento. No es el sufrimiento en sí lo que en el fondo más se teme, sino el sufrimiento que degrada”⁶³. Cuando hablamos de ese sufrimiento motivado por una enfermedad, no sólo lo padece el paciente, sino que en muchos casos lo soporta también el cuidador. Por el cansancio que conlleva pero además, por la consternación que produce ver a la otra persona, deteriorarse, envejecer irremediabilmente e ir olvidándose de todo.⁶⁴

⁶³ Sontag, S. *op. cit.*, p. 123.

⁶⁴ Inquietud que se puede ver también en la cita que acompaña el trabajo que realiza Heta Kuchka.

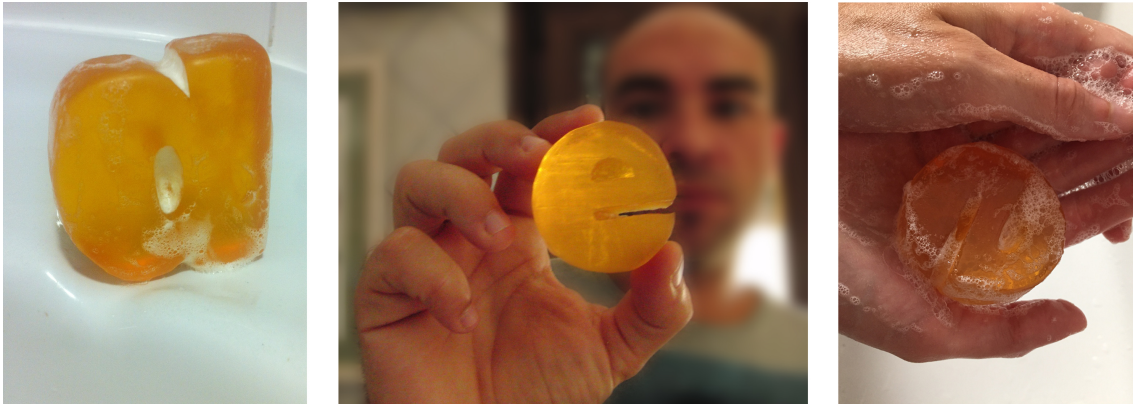


Figura 24. *Memoria*, 2015. Fotografías del proceso de uso.

Mientras la persona que sufre de alzhéimer deja de recordar su nombre y él de las personas de su entorno más próximo, sus allegados y familiares comienzan a no reconocer tampoco a esa persona que tienen a su lado. Casi nada de lo que un día fue, queda en ese presente. Pero frente a ese desconocimiento casi mutuo, la enfermedad posibilita también nuevos caminos de relación que pasan, no tanto por la comunicación consciente y hablada, si no por el cuidado, el tacto y la piel.

Toallas para secar, refugiar, acariciar y también en este trabajo como pedestal. Al tratar la temática del cuidado buscaba evidenciar el concepto a través de los materiales, reflejar la fragilidad de la memoria y también de un cuerpo. Probé con materiales blandos como gasas, pañales o telas hasta quedarme con las toallas y el jabón una vez que decidí que iba a incluir el concepto de memoria. El jabón de glicerina podía reflejar tanto la fragilidad como el deterioro de un cuerpo y del propio recuerdo.

Hice una primera prueba en la que tallé las letras en jabón de glicerina y las apoyé sobre varias toallas blancas. Me interesó el contraste entre ellos, el jabón y la toalla de rizo, el naranja y el blanco y la ductilidad de dicho elemento. Este primer ejercicio lo realicé hace un año, después de hacer varias pruebas fotográficas envolví las letras y las guardé junto a las toallas en una caja. En ese momento, no estaba del todo conforme con el resultado del trabajo, me parecía que necesitaba de algo más, que no estaba cerrado. Meses después del fallecimiento de mi abuela, he podido resignificarlo ofreciendo una letra a cada uno de nuestros familiares. Son las



Figura 25. *Memoria*, 2015. Fotografías del proceso de uso.

mismas personas que salen en el vídeo *Casimira*, sus descendientes; sus hijos y nietos. Y como en esa narrativa audiovisual pretendo poner en relación pasado y presente, concibiendo la memoria no como algo estanco o cerrado, sino que se constituye en la propia acción de poner en contacto esas dos temporalidades. “La memoria representa un particular mecanismo de activación y actualización del pasado. Una forma, si se quiere, de luchar contra uno de sus efectos propios, el olvido...”⁶⁵

El proyecto sigue todavía en curso, cada uno eligió una letra para usarla como jabón de mano en sus lavabos. Sólo les di pequeñas pautas de uso, podían decidir utilizarlo o no, de ser que si tienen que fotografiar asiduamente la pieza para tener el registro de ese proceso de deterioro y antes de que se diluya completamente deben guardar los restos de la letra. Ya que la idea es volver a reunir todas las piezas, o los fragmentos que queden de cada una de ellas, ponerlos sobre el mismo pedestal construido por toallas y mostrarlo junto a las fotografías que documenten el proceso de uso.

2.3.4 Cuidado Cotidiano

Esta obra reúne algunas de las inquietudes expuestas en los trabajos anteriores sobre el acto de cuidar. Trabajado el concepto en la anterior pieza escultórica y aunque de manera más de

⁶⁵ CRUZ, M. *op.cit.*, p.20.



Figura 26. Montaje y pruebas de la instalación *Cuidado Cotidiano*



Figura 27. *Cuidado Cotidiano*, 2014. Instalación audiovisual.

soslayo en el vídeo *Casimira*, me propuse por el peso tan contundente que tenía en la enfermedad, centrarme en ese acto y tratarlo frontalmente en una pieza. Quise hacer este proyecto dentro de la asignatura *Instalaciones, Espacio e intervención*, ya que tanto el temario como la propuesta y el espacio de la asignatura lo permitían. Recogiendo la experiencia del vídeo anterior me propuse hacer una instalación audiovisual que diera cuenta de la acción de cuidar.

Como he dicho, cuando ya no quedaron palabras con las que expresarse y la enfermedad desencadenó en una dependencia total, el cuidado fue la única vía que encontró mi familia para seguir haciendo presente a mi abuela. Los días quedaron marcados por la rutina del aseo diario, los paseos por el parque y las comidas. El tiempo se dilató hasta casi paralizarse. El cuidado continuó, el tacto, las caricias, se volvieron el medio de comunicación y la guía para entender la enfermedad. La limpieza sistemática, los silencios y la rutina son los que determinaron el día a día de una casa y de una familia.

Esas rutinas y ese tiempo es el que quise evidenciar en el vídeo, para ello, la narración es lineal y recoge el día a día de una persona enferma desde que se sube la persiana de una habitación, hasta que se baja por la noche. Las escenas se suceden lentamente, una detrás de otra. Como en la película de Haneke o en el reportaje fotográfico de Alejandro Kirchuk las secuencias se encuentran enmarcadas por las cuatro paredes de una habitación. Incorporo al cuidador como la persona que realiza las acciones de asistencia: es la mano que desdobra la ropa, la que le da de comer, la que conduce la silla de ruedas por un parque... Uso algunos encuadres, que veo



Figura 28. *Cuidado Cotidiano*, 2014. Instalación audiovisual.



Figura 29. *Cuidado Cotidiano*, 2014. Instalación audiovisual.

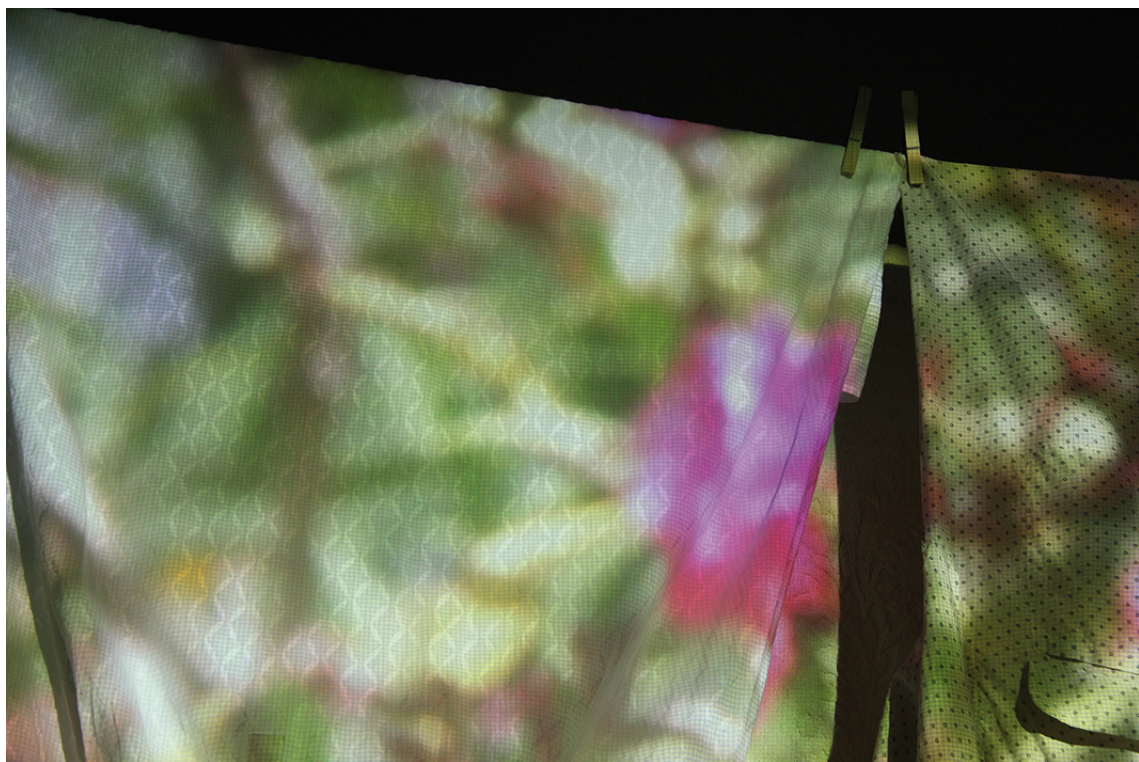


Figura 30. *Cuidado Cotidiano*, 2014. Instalación audiovisual.

en los trabajos de los referentes mencionados, como retratar a un sujeto pero dejar en primer plano, entre la cámara y el personaje, un marco de una puerta o un elemento que marque cierta distancia e intimidad. Evidenciar a través del fragmento que está sucediendo fuera de cámara, como es el caso en el que aparece sólo la ropa y una mano va cogiéndola y desaparece del plano dando a entender que al otro lado del plano están vistiéndose a una persona, etc.



Figura 31. Pipilotti Rist, *Mujer de lluvia*, 1999.
Video Instalación

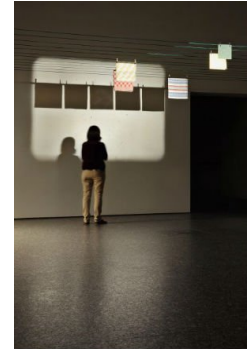


Figura 32. Eulalià Valldosera, *La Cocina*, 1992. Instalación

Sobre el audio de este vídeo decir que esta compuesto por el sonido ambiente propiciado por cada acción sin música ni efectos. El vídeo es en loop, no sólo por tratarse de una instalación, sino porque el elemento que da continuidad es el mismo, la persiana, reforzando la idea de rutina y de repetición diaria. Aunque cobra mayor sentido si lo ves desde principio a fin, al tratarse de una proyección continua el espectador puede comenzar a verlo desde cualquiera de sus seis minutos y entender que es lo que se esta mostrando.

Otra de las características principales de esta pieza es que el audiovisual se proyecta sobre ropa tendida. Una de las particularidades, ya sea en un hospital como en una casa cuando hay un paciente que pasa mucho tiempo en la cama, es que las sábanas, toallas y ropa de su higiene personal están siendo lavadas y tendidas constantemente. Oír el ruido de la lavadora y tender la ropa de la cama era una constante en mi casa. Pensé que contraponer el vídeo sobre un tendedor podía complementar la idea y reforzar el interés de la instalación. No me servía sólo tender la ropa o disponerla en el espacio, ni tenía interés el vídeo por sí mismo, era al unir los dos géneros o técnicas cuando para mí, cobrara sentido.

Este tipo de trabajo audiovisual en el que se proyecta sobre un objeto determinado una luz o imagen se puede ver en la obra de la Eulalià Valldosera y Pipilotti Rist. *Mujer de lluvia (me llaman planta)* de Pipilotti Rist es una clara muestra de cómo se resignifica la imagen o un video proyectado sobre un objeto determinado, en este caso, un mueble de cocina de grandes dimensiones de formica blanca.⁶⁶

⁶⁶ Pude ver este interesante trabajo en su exposición retrospectiva *Partido amistoso – sentimientos electrónicos* en



Figura 33. *Cuidado Cotidiano*, 2014. Instalación audiovisual.

El trabajo de Eulalià Valldosera se enmarca en este tipo de instalaciones donde parte de la luz para normalmente proyectarla sobre un objeto o varios, e incorporar la sombra o la imagen que crea en ese espacio expositivo. Casi toda su obra es un claro ejemplo de ello, pero destaco su obra *La cocina*⁶⁷ por la rotundidad que consigue transmitir a través de una gran simpleza de elementos y por el objeto común, el tendedor, que tiene con mi pieza.

Al ser un tendedor me preocupaba que la visión fuese la misma para el espectador que cuando lo ve en una pantalla, una visión frontal y unidireccional, que aunque no tiene porque ser

la Fundación Miró de Barcelona en el 2010.

⁶⁷ Pieza que formó parte de la exposición *Mínima Resistencia. Entre el tardomodernismo y la globalización: prácticas artísticas durante las décadas de los 80 y 90* en el Reina Sofía que pudimos ver con la visita que hicimos con el máster en el curso 2013-2014.

negativa al tratarse de una instalación quería poder romper un poco con eso. Al estar separado el tendedor medio metro de la pared y distribuida la ropa en tres cuerdas, la imagen no quedaba proyectada sólo en un mismo plano, sino en varios. Esto provocaba unas sombras y fracturas dentro del vídeo que me interesaron. Si yo había tenido problemas para grabar a mi abuela y también para exhibirla, esta fragmentación en el vídeo me servía para de alguna manera tamizar su imagen o rostro. En algunas secuencias sus propias arrugas coinciden con los pliegues de la ropa. Relación o concordancia entre la imagen proyectada y el material dispuesto que quiero seguir trabajando en instalaciones futuras. Para ambientar la sala⁶⁸ donde se montó la instalación dispuse, sin que se vieran, trozos de jabón de glicerina que dotaban a la escena un olor característico y particular haciendo referencia a ese aseo diario.

2.3.5. *Amour, minuto 97. (*Amour. Michael Haneke. 2012)*

Nada de esto merece la pena ser mostrado. En una primera lectura descontextualizada o fuera de este proyecto, esta imagen/texto podría ser entendida como una crítica a la proliferación de las imágenes, a su creación y exhibición, ya sea en el macroarchivo de internet o en una sala de arte. Sin embargo, si nos acercamos un poco más a la obra veremos que está pintada con mercromina y el lienzo no es tal, sino que es una sábana de algodón al uso. Estos dos materiales pretenden remitir a una preocupación, a todo lo que no deseamos ni mirar, ni tampoco exhibir: a algo más íntimo y cotidiano como puede ser el declive de un cuerpo enfermo y su cuidado. El título nos dará una pista sobre ello, *Amour* es la película de la que se extrae la frase pintada. *Nada de esto merece la pena ser mostrado* es una frase que dice el padre a su hija en el minuto 97. Film donde se retrata sin fisuras a través de un matrimonio mayor y su hija, el amor, la enfermedad y la vejez. El final de la película se muestra en los primeros minutos pero no importa, es un final que todos sabemos que estamos abocados a llegar a él. Después, un recorrido pausado y asfixiante que nos cuenta como se ha llegado hasta allí. El esposo o el marido dedica sus horas y sus días a cuidar a su esposa, cada vez más enferma, dependiente e irreconocible. Una dedicación extrema que produce por igual escenas de gran ternura y de una gran dureza. Imágenes precisas, escuetas, pero que casi tocan lo *real*,

⁶⁸ Fue ideado y mostrado en una Project Room de la Facultat de Belles Arts de València - UPV.



Figura 34. *Amour*, minuto 97. (**Amour*. Michael Haneke. 2012), 2015. Mercromina sobre sábana.

y que provocan una sensación turbadora producida por la inquietud e impotencia de saber que podemos ser cualquiera de nosotros. Contención, en un film que trasciende la pantalla por lo humano y lo sobrecogedor del tema y de como esta rodado. Sin adornos ni efectos innecesarios, muestra la crudeza del dolor de una forma sencilla, sin maquillajes, desde lo cotidiano y con unos austeros planos secuencia. Conmociona desde una inmensa quietud y serenidad, desde un rigor y una sobriedad evitando la lágrima fácil o el sentimentalismo pero no la incomodidad a la que apela al espectador ni la emoción.

Dicha frase forma parte de la misma película en la que le explica los ejercicios y la rutina que le hace a su madre, texto que escojo para el vídeo *Casimira*, como ya conté en ese apartado. De alguna manera, me vuelvo apropiador de una frase que no es mía, como si de una cita se tratase, porque condensa la inquietud, la zozobra que a lo largo de este trabajo he intentado explicar que me producía usar a mi abuela como material fílmico, exhibirla y pensar si tenia sentido hacerlo, ¿por qué lo hacia y para quién? Esta frase resumía la duda que siempre me ha acechado sobre que interés podía tener mostrar todo esto, el declive de una persona, su fragilidad y su cuidado. Pero después de los referentes vistos, los conceptos señalados y lo narrado quizá deba cambiar la frase y pintar *Todo esto merece la pena ser mostrado** porque puede que si sea posible que partiendo de algo tan personal y desde un espacio tan reducido y familiar el espectador pueda encontrar sus propios huecos por donde transitar. *O eso espero.*

CONCLUSIONES

Documento de texto, memoria del trabajo fin de máster como relato que da cuenta de un proceso de estudio, de reflexión y de producción. Como en todo proceso ha habido contradicciones, objeciones, superficialidades, pero también alguna que otra convicción. Varias escenas se han quedado fuera de campo, rostros que no han sido fotografiados y anotaciones que tampoco aparecen en los márgenes blancos de este documento. Pero al fin y al cabo, memoria fin de máster como archivo, como cualquier álbum (familiar) donde quedan seleccionados, analizados, dispuestos, excluidos, algunos trabajos -ya sean ajenos o propios-, pensamientos, imágenes, junto a citas, notas, voces diferentes y en ocasiones distantes entre sí, pero que intentan dar cuerpo a todo el proyecto presentado.

Fundamentación teórica o marco teórico que (me) ayuda a situar mi producción dentro de una práctica artística contemporánea. Como cualquier identidad difícil de atrapar en una foto, o concepto en un significante, la noción de autobiografía ha parecido ser escurridiza y difícil de definir como un *género* estanco. "Cada caso específico parece una excepción a la norma. Las obras mismas parecen siempre desdibujarse en géneros vecinos o incompatibles."⁶⁹ Este trabajo no es una autobiografía visual al uso, ni tampoco el texto es una biografía de mi abuela o mía. Más bien es una narrativa que me sirve para reescribirme o construirme en ese hacer. Es un trabajo autorreferencial que parte de mi subjetividad en un punto de mi historia de vida y en la de mi abuela. Más que trabajar la (re)presentación de la enfermedad en mis piezas, aunque considero que debo tenerlo en cuenta, (re)presento nociones y temas que se derivan de esta vivencia. Experiencia entendida casi como conocimiento. Aunque algunos de los conceptos y referentes tratados se encuentran en ámbitos y esferas no siempre cercanos, lo interesante ha sido ponerlos en común intentando no eludir contradicciones ni complejidades.

Lo que comenzó por un intento de atrapar lo que constituía mi abuela, un intento fallido desde el propio planteamiento, como vimos en el marco teórico, ya que por el carácter transitorio y mutante que por definición consideramos la identidad, sumado a los borrosos y parciales que son siempre los recuerdos, se puede considerar como una empresa imposible, una pretensión ingenua de creer en una esencia de las cosas y una objetividad en ser testigo y productor de

⁶⁹ DE MAN. P. *op. cit.*, p. 147.

una narrativa o de una imagen verdadera. Acabó siendo aún más evidente, esta identidad en permanente proceso, con la propia enfermedad degenerativa y la pérdida tanto del lenguaje como de la memoria. Hizo situarme como observadora participante, nieta, productora de significados e imágenes para trabajar sobre conceptos que se derivaban del día a día como enfermedad, cuidado y memoria. Susan Sontag comienza su libro *El sida y las metáforas*, ya citado en este trabajo, con la frase, “el sida es progresivo, una enfermedad del tiempo”⁷⁰ creo que puedo hacer un paralelismo claro con la enfermedad del alzhéimier, que es progresiva, una enfermedad del tiempo y también del olvido.

Los referentes expuestos en los diferentes apartados -más que hacer un catálogo que no disponía ni del espacio ni del bagaje para hacerlo- los usé para seguir trabajando esas nociones, conocer sus recursos y estrategias, afrontar mis inquietudes y sobre todo, para pensar que un trabajo autorreferencial y desde la propia subjetividad y cotidianeidad podía tener interés. Frente a los prejuicios de grabar e exhibir a mi abuela los referentes tratados son un ejemplo, uno desde un sentimiento de pérdida, otros desde un posicionamiento crítico, otros desde el humor, pero todos ellos desde la sinceridad y lo íntimo- de oposición drástica a esa vieja idea de ocultar a los enfermos. Pudiendo además, en ese ejercicio de trabajar con y desde la enfermedad propiciar un lugar para ellas en una sociedad que no sólo no las protege sino que las vulnera.

Uno de los objetivos generales era determinar un campo de investigación plástico-conceptual que pudiera tener continuidad. Por un lado, quiero seguir adentrándome en el marco conceptual tratado, no sólo para seguir produciendo obra, sino para seguir repensando(me). Por otra parte, realizar el máster y este proyecto, me ha ayudado a desarrollar un lenguaje plástico propio donde subordino la elección de la técnica usada a la idea que quiero desarrollar. Adentrarme en el vídeo y la instalación audiovisual a supuesto un paso importante a la hora de afrontar miedos y tener más recursos, que por supuesto, debo seguir practicando e investigando.

Sobre la metodología decir que una de las problemáticas a la hora de reflexionar sobre la metodología usada para la realización del TFM, entendiéndola como investigación, fue tratar de definir qué se concibe o se entiende cómo investigación artística, no sólo el resultado de lo

⁷⁰ SONTAG, S. *op. cit.*, p. 197.

hecho en un taller sino el texto o la narrativa que se ofrece como documento. Considero que sería interesante poder profundizar en una tesis o en otro espacio sobre la noción de metodología, junto a diversos paradigmas ontológicos, para entender las implicaciones y matices que puede conllevar su uso.

Cumpliendo los objetivos marcados como comunicar el valor, la intención y el significado de la producción artística y establecer un diálogo abierto con la investigación teórica el próximo noviembre participaré con una comunicación que versará sobre este proyecto en el seminario *“Autobiografía: narración y construcción de la subjetividad en la creación artística contemporánea”*, en Huesca, organizado por la UIMP y Visiona.

Algunos de los trabajos fueron expuestos en la muestra PAM'14 de la universidad lo que me sirvió para pensar en el espectador, en posibilidades de montaje y de espacios. Todo el proyecto aunque está constituido por varias piezas, está pensado para presentarlo en una exposición, ya que considero que en relación y en conjunto, pueden tener una lectura más amplia. Debido al fallecimiento de mi abuela hace unos meses decidí que era mejor esperar un tiempo para llevar a cabo esta idea, aunque espero en el próximo semestre poderla realizar.

Una de las posibles vías de continuación de éste proyecto que ahora mismo más me ilusiona, a parte de seguir con mi producción artística y lecturas, es elaborar unos talleres para las personas que cuidan y/o que son familiares de pacientes con alzhéimer. Partiendo del concepto de memoria, de identidad y de enfermedad, trabajar desde el álbum familiar, lo fotográfico y lo textual para reelaborar todo ese proceso de duelo. En definitiva, aplicar los conceptos tratados aquí y las herramientas vistas en algunos de los referentes como la fototerapia de Jo Spence, en talleres artísticos entendidos como espacios pedagógicos.

Sé que todo el proyecto, las piezas artísticas tiene que ver con un intento de comprender la enfermedad. De pasar de ese término genérico alzhéimer a dotarlo de significado con la experiencia diaria y cotidiana. Pasé de la pregunta constante de por qué hacia este trabajo y para quién, a comprender -como he ido viendo a lo largo del proyecto-, que ante la amenaza de pérdida me acerqué a la figura de mi abuela, por un intento de aferrarla a su/mi/nuestra vida, por un impulso de intentar atrapar algo que irremediamente ya se estaba perdiendo. De tejer un hilo entre ella y yo. Pasé de concebir todo bajo el paraguas del lenguaje, a intuir,

desde esa experiencia del cuidado, que algo quedaba y queda fuera de él. En ese silencio de la enfermedad que se descubre como un lugar y un tiempo para la piel dar importancia a los deseos, el inconsciente, lo afectivo, lo prediscursivo, puede que sea un camino o una posible vía también válida, desde donde reflexionar sobre este proyecto.

Cuando su enfermedad lo ocupaba todo, cuando nuestros nombres estaban borrados, ni el suyo y ni el mío importaban, el proceso, el trabajo, la búsqueda en su mirada era un intento de tender un puente, de acercar la piel, de seguir reteniéndola de alguna manera, era o ha sido un intento de recorrer un último camino junto a ella. Una acción, como el verbo en infinitivo del título de este trabajo fin de máster *Conversar la memoria*. En definitiva, un intento de hacer conversar dos tiempos: pasado y presente, dos sustantivos: recuerdo y olvido, y de hacer conversar a dos personas: abuela y nieta. Conversar la memoria y como siempre que se habla de memoria, conservar. ¿Por qué no? un intento también, de conservar una memoria, una vida, una mirada, la de ella: Casimira Gracia Casanova. Más allá de las explicaciones que pueda dar(me) en esto momentos y de que más tarde, alejada de este trabajo pueda pensar, en esta última etapa de la enfermedad de mi abuela, donde el olvido pudo con su inseparable pareja, el recuerdo, y donde la muerte ha podido con su inseparable pareja, la vida. Estoy contenta de sentir y de saber que con este proceso y proyecto también he/hemos construido nuevos recuerdos.

ÍNDICE DE IMÁGENES

- Figura 1. Ana Casas Broda, Serie *Álbum*, 1988-2000. Fotografía.
- Figura 2. Ana Casas Broda, Serie *Álbum*, 1988-2000. Fotografía.
- Figura 3. Ana Casas Broda, Serie *Álbum*, 1988-2000. Fotografía.
- Figura 4. Alejandro Kirchuc, Serie *La noche que me quieras*, 2011. Fotografía.
- Figura 5. Alejandro Kirchuc, Serie *La noche que me quieras*, 2011. Fotografía.
- Figura 6. Alejandro Kirchuc, Serie *La noche que me quieras*, 2011. Fotografía.
- Figura 7. Alejandro Kirchuc, Serie *La noche que me quieras*, 2011. Fotografía.
- Figura 8. Alejandro Kirchuc, Serie *La noche que me quieras*, 2011. Fotografía.
- Figura 9. Alejandro Kirchuc, Serie *La noche que me quieras*, 2011. Fotografía.
- Figura 10. Jo Spence, Serie *Beyond the Family Album*, 1978-1979. Fotografía.
- Figura 11. Jo Spence, Serie *Cancer Shock*, 1982. Fotografía.
- Figura 12. Jo Spence, Serie *Phototherapy con Rosy Martin* 1984. Fotografía.
- Figura 13. Jo Spence, Serie *A picture of Health* 1982-1986. Fotografía.
- Figura 14. Javier Codesal, *El bosque respira*, 2001. Fotograma.
- Figura 15. Javier Codesal, *El bosque respira*, 2001. Fotograma.
- Figura 16. Javier Codesal, *Imágenes del padre*, 2001. Dibujo.
- Figura 17. Javier Codesal, *Joropo*, 2010. Fotograma.
- Figura 18. Heta Kuchka, Proyecto Let's Give It One More Try, 2013. Dibujos y vídeo.
- Figura 19. Heta Kuchka, *Present*, 2013. Fotogramas.
- Figura 20. Retrato de la memoria: conversaciones con mi abuela, 2009. Impresión digital
- Figura 21. *(hu)-ecos de un presente*, 2009-2015. Perforaciones sobre papel.
- Figura 22. *Casimira*, 2014. Fotogramas.
- Figura 23. *Memoria*, 2015. Instalación
- Figura 24. *Memoria*, 2015. Fotografías del proceso de uso.
- Figura 25. *Memoria*, 2015. Fotografías del proceso de uso.
- Figura 26. Montaje y pruebas de la instalación *Cuidado Cotidiano*.
- Figura 27. *Cuidado Cotidiano*, 2014. Instalación audiovisual.
- Figura 28. *Cuidado Cotidiano*, 2014. Instalación audiovisual.
- Figura 29. *Cuidado Cotidiano*, 2014. Instalación audiovisual.
- Figura 30. *Cuidado Cotidiano*, 2014. Instalación audiovisual.

Figura 31. Pipilotti Rist, *Mujer de lluvia*, 1999. Video Instalación.

Figura 32. Eulalià Valldosera, *La Cocina*, 1992. Instalación.

Figura 33. *Cuidado Cotidiano*, 2014. Instalación audiovisual.

Figura 34. *Amour, minuto 97. (*Amour. Michael Haneke. 2012)*, 2015. Mercromina sobre sábana.

FUENTES REFERENCIALES

BIBLIOGRAFÍA

ALIAGA, J.V. ; G.CORTÉS, J.M. *De amor y rabia: Acerca del arte y el Sida*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, D.L., 1993.

AUGÉ, M. *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa editorial, 1998.

AUGÉ, M. *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa editorial, 2003.

AZNAR, Y. *Insensatos: Sobre la representación de la locura*. Murcia: Micromegas, 2013.

BARTHES, R. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós, 1978.

BARTHES, R. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1989.

BORGES, J.L. Funes el ceremonioso. En: *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

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

Blumenberg, H. *Naufragio con espectador: Paradigma de una metáfora de la existencia*. Madrid: Visor, 1995.

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

CIXOUS, H. *Deseo de escritura*. Barcelona: Reverso, 2004

COMOLLI, J-L. *Filmar para ver: Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires: Simurg, 2002.

CODESAL, J. *Feliz Humo*. Cáceres: Periférica, 2009.

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

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

FOUCAULT, M. El panoptismo. En *Vigilar y castigar*. México, D.F.: Siglo XXI, 1979.

FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985.

GUASCH, A.M. *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.

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

HERNÁNDEZ-NAVARRO, M.Á. *Materializar el pasado: El artista como historiador*

(benjaminiano). Murcia: Micromegas, 2012.

LARROSA, J. et al. (1995) Déjame que te cuente. Barcelona: Alertes.

LYOTARD, J-F. *La Condición postmoderna : informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1984.

LYOTARD, J-F. *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona: Gedisa, 1992.

MAYAYO, P. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.

DE MAN. P. La autobiografía como desfiguración. En: *La retórica del romanticismo*, Madrid: Akal, 2007.

PROUST, M. *En busca del tiempo perdido*. Editorial Lumen, 2000.

RICOEUR, P. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2010.

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

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

SONTANG, S. *Sobre la Fotografía*. Madrid: Alfaguara, 2006.

SONTANG, S. *La enfermedad y sus metáforas ; El Sida y sus metáforas*. Madrid: Thaurus, 1996.

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

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

CATÁLOGOS

ESPAI D'ART CONTEMPORANI DE CASTELLÓ, *Lugares de la memoria: Espai d'art Contemporani de Castelló*. [catálogo], Valencia : Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, D.L, 2001.

DIPUTACIÓN DE HUESCA, *Otras narrativas domésticas*. [catálogo], Huesca: Diputación de Huesca, 2013.

FUNDACIÓN LA CAIXA, *Mirades Impúdiques* [catálogo], Barcelona: Fundación La Caixa, 2002.

MUSEO DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE, *El mont perdut = el monte perdido* [Exposición], Alicante : Museo de la Universidad de Alicante, D.L. 2005.

MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA, *Jo Spence : más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo* [Exposición]. Barcelona : Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005.

REVISTAS Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS

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

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

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

El mito del artista : Biografía / Autobiografía. Madrid: ExitBook, Rosa Olivares & Asociados S.L., 2009. Num 11, ISSN: 1696-215X

DE MIGUEL, J.M. Auto/biografías. En: *Cuadernos Metodológicos*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1996, num. 67.

MARTÍNEZ OLIVA, J. Mirar-se de cara a l'espill: Jo Spence i Hannah Wilke. En: *Mètode*.

Valencia: Revista de difusió de la investigació de la Universitat de Valencia, 2013, num. 77.

ISSN: 1133-3987 [Consulta 2015-02-27] Disponible en <

<http://metode.cat/Revistes/Monografics/La-linia-roja/Mirar-se-de-cara-a-l-espill>>

PARDO, R. Documentales autorreferenciales con Alzheimer (O cómo la enfermedad del olvido impulsa la recuperación audiovisual de la memoria y la historia). En: *Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión. Congreso Internacional Hispanic Cinemas* [actas]. Madrid: *En Transición*, 2012.

SANTAMARÍA, A. ; MONTOYA, E.M. La memoria autobiográfica: el encuentro entre la memoria, el yo y el lenguaje. En: *Revista de Psicología*, 2008, Vol.29. num. 3. ISSN: 0210-9395. [Consulta 2014-11-22] Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2740987>

PÁGINAS WEB

ABC. *Abc.es*. [consulta: 2018-05-15]. Disponible en:

<http://www.abc.es/cultura/arte/20140218/abci-finlandia-arte-pais-invitado-201402181152.html>

ANACASASBRODA. *Ana Casas Brosa*. [consulta: 2015-06-22]. Disponible en:

<<http://www.anacasasbroda.com/>>

ALEJANDRO KIRCHUK. *Alejandro Kirchuk*. [consulta: 2015-04-07]. Disponible en:

http://alejandrokirchuk.com/project?id=7#photo_number=0

ASOCIACIÓN ARAGONESA DE CRÍTICOS DE ARTE. *Accadigital*. [consulta: 2015-02-20] Disponible en: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=306>

EL PAIS. *Cultura. El país*. [consulta: 2015-02-15]. Disponible en:
http://cultura.elpais.com/cultura/2013/04/17/actualidad/1366197176_467613.html

GELLERIA HEINO, *Galleria heino*. [consulta: 2015-06-15] Disponible en:
www.galleriaheino.fi/exhibition.php?aid=120851&k=20138

JAVIER DIAZ GUARDIOLA. *Siete de un golpe. Textos sobre arte contemporáneo, arquitectura y diseño. Javier Diaz Guardiola*. [consulta: 2015-07-23] Disponible en:
<http://javierdiazguardiola.blogspot.com.es/2015/04/entrevista-javier-codesal-ponte-el.html>

ORAL MEMORIES: ENTREVISTAS A ARTISTAS EMERGENTES Y MEDIA CARRERA. *Oral Memories Javier Codesal*. [consulta: 2015-02-18] Disponible en: < <http://oralmemories.com/javier-codesal/>>

RTVE. *Coordenadas*, [consulta: 2015/08/10] Disponible en: <<http://www.rtve.es/alacarta/audios/coordenadas/coordenadas-pensamientos-verano-10-08-15/3243739/>>

ANTROPOSMODERNO. *Una entrevista con Judith Butler*. [consulta: 2014-05-07] Disponible en:
<http://antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=1272>

RTVE. *Metropolis Eulalia Valldosera* [consulta: 2014/03/23] Disponible en:
<<http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-eulalia-valldosera/521110/>>

FILMOGRAFÍA

BERISTÁIN, N. (dir) *No quiero dormir sola* [película]. México, 2012

BERLINER, A. (dir) *The Family Album* [película]. USA, 1988

BERLINER, A. (dir) *Nobody's business* [película]. USA, 1996

GUERIN, J.L. (dir) *Innisfree* [película]. España, 1990

GUERIN, J.L. (dir) *Tren de sombras* [película]. España, 1997

MEKAS, J. *Reminiscence of a Journey to Lithuania (Reminiscencias de un viaje a Lituania)* [DVD-Vídeo]. Barcelona : Prodimag, D.L. 1972. dvd.2012.

HANEKE, M. *Amor* [DVD-Vídeo]. S.I. : Cameo, D.L. 2012.

USTAOGLU, Y. (dir) *Pandoranin kutusu (La caja de Pandora)* [película]. Turquía, 2008.

VARDA, A. (dir) *Los espigadores y la espigadora* [película]. 2000

VARDA, A. (dir) *Las playas de Agnès* [película]. Francia: Cine Tamaris, 2008

SOLÉ, A. (dir) *Bucarest, la memoria perdida* [película]. Francia: Cine Tamaris, 2008

SUBIRANA, C. (dir) *Nadar* [película]. España: Benecé Prod / Televisió de Catalunya (TV3), 2008

FICHAS TÉCNICAS

Retrato de la memoria: conversaciones con mi abuela

2009

50 x 70 cm

Impresión digital

(hu)-ecos de un presente

2009 – 2005

45 x 57 cm

Papel perforado

Casimira

2014

videocreación

color

4'00

Memoria

2014

70x16x 30 cm

Jabón de glicerina sobre toallas

Cuidado cotidiano

2014

Medidas Variables

Instalación Audiovisual

*Amour, minuto97. (*Amour. Michael Haneke. 2012)*

2015

146 x 100 cm

Mercromina sobre sábana de algodón

