

La memoria como soporte de huellas y registros de tiempo.



**Presentado por: Alejandro Martínez Esteban.
Dirigida por: Dr. D. José Luís Cueto Lominchar.**



**UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA**



FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS

INDICE:

1.INTRODUCCIÓN.....	1
2. DESCRIPCIÓN CONCEPTUAL.....	6
2.1 PRESENTACIÓN DEL PROYECTO.....	6
2.2 DESARROLLO DE LA IDEA.....	7
2.3 CONTEXTUALIZACIÓN DEL PROYECTO.....	13
2.4 LA FOTOGRAFÍA COMO COMPONENTE ESCÉNICO, REFERENTES.....	17
2.5 OBJETIVOS.....	44
2.6 DESARROLLO DE CONCEPTOS.....	45
2.6.1 TIPOS DE MEMORIA, HERENCIA CULTURAL.....	45
2.6.2 RELACIÓN MEMORIA – IMAGEN.....	49
2.6.3 CONSTRUCCIÓN DE ICONOS.....	52
2.6.4 IMAGEN COMO OBJETO MÁGICO.....	55
2.6.5 IMAGEN FOTOGRÁFICA.....	59
2.6.5.1 FOTOGRAFÍA COMO SOPORTE, HUELLA O RASTRO DEL TIEMPO.....	63
2.6.5.2 FOTOGRAFIA COMO RECUERDO.....	65
2.6.6 CONTRUCCIÓN DEL OBJETO FETICHE.....	67
2.6.7 LITURGIA DEL FETICHE.....	74
3. DESARROLLO TÉCNICO.....	77
4. PROCESO DE TRABAJO.....	83
5. DIBUJOS CONSTRUCTIVOS.....	86
6. VISUALIZACIONES PREVIAS.....	95
7. IMÁGENES DE LA INSTALACIÓN.....	102
8. CATÁLOGO DE PIEZAS.....	140
9. CONCLUSIONES.....	186
10. BIBLIOGRAFÍA.....	189

*A mis padres y amigos,
todos los que contribuyen día a día a que este soñador
pueda seguir creyendo que los sueños se pueden cumplir.*

1. INTRODUCCIÓN:

Como introducción del trabajo, debemos decir que se trata de un proyecto final de Master, enmarcado en las enseñanzas de Bellas Artes.

Se trata de un proyecto, con una investigación teórica básica, que ha producido como resultado final una instalación artística.

Desde el primer momento, la motivación principal es trabajar en torno al tema de la memoria, ya que personalmente, es un tema que nos produce muchas preguntas, enigmas y dudas.

Este interés por el tema, no es reciente, pues, tras un análisis detenido por la obra realizada hasta el momento, hemos detectado pequeños elementos independientes, que al ser observados en su conjunto, apuntaban cierta curiosidad e intriga por reflexionar sobre el funcionamiento y la construcción de la memoria.

El objetivo principal, ha sido estudiar el tema, a un nivel, en principio superficial, pero como veremos, a lo largo de un año, se ha visto incrementado en algunos de los puntos, debido al grato interés suscitado por la materia.

Por medio de este estudio, el fin, es la realización de obra artística personal, sentando de este modo las bases de un hacer concreto. Abriendo las puertas, hacia un proyecto mucho más amplio, con una estética muy marcada.

Este estudio, además de ser teórico, comprende un recorrido amplio por los diferentes referentes que podemos encontrar a lo largo de la historia del arte. Desde las instalaciones de Boltanski, el teatro de la muerte de Kantor, las obras de Carmen Calvo, a las vanguardias rusas, Bárbara

Kruger, o artistas más contemporáneos como Andrés Serrano o Eulàlia Valldosera.

Todo este estudio, acotado por una planificación conceptual que acotará en la medida de lo posible los caminos a desarrollar.

En cuanto a la metodología aplicada para el trabajo, hemos de decir que se ha seguido un modelo proyectual. Del concepto, a la práctica artística. De lo teórico a la materialización formal.

Primero, definiremos un mapa conceptual, que nos marcará los puntos a desarrollar y las relaciones que podemos establecer entre ellos.

Después, comenzaremos a materializar la idea, por medio de bocetos tradicionales y en formato digital.

Una vez terminado el diseño de la instalación y todas sus piezas, comenzaremos con la producción física, material de la misma, aplicando, en cada caso, la técnica que más se ajuste al resultado deseado.

Por último, realizaremos una planificación de montaje, la llevaremos a cabo de manera real y procederemos a la post-producción por medio de fotografiado y grabación en video.

En cuanto al desarrollo de este trabajo, plantearemos , en primer lugar, una pequeña presentación del proyecto, señalado, la localización e instalación del mismo, así como una breve descripción de las distintas partes que lo conforman.

Para continuar, realizaremos una descripción de la idea, más en profundidad, que nos servirá para establecer unas acotaciones a un tema tan general como es la memoria.

En un siguiente paso, estableceremos una contextualización del proyecto, analizando y fijando el por qué de nuestra forma de trabajar. Cómo nos acercamos a la obra de arte y cuales son nuestros principios de actuación.

El paso siguiente será buscar referentes que nos muestren como ha sido estudiado este tema a lo largo de la historia del arte por otros artistas. Lo haremos como punto de partida, utilizando como excusa, la utilización de la fotografía como elemento escénico.

Después de esta búsqueda de referentes, y ya con una idea aproximada de los aspectos que nos interesaría abordar, desarrollaremos y marcaremos unos primeros objetivos para enfocar el proyecto.

Inmediatamente después, comenzaremos a analizar uno por uno todos los conceptos seleccionados, y las relaciones que establecemos entre ellos.

En este proyecto estudiaremos, los distintos tipos de memoria, revisando las propuestas de Freud, Jung o Proust. Estableciendo las relaciones con el imaginario colectivo, los arquetipos sociales y la herencia cultural.

En otro punto, veremos cuál es la relación que se establece entre memoria e imagen, cómo la imagen forma parte del lenguaje de masas y cómo algunos arquetipos funcionan como aglutinante social.

La siguiente relación, será la imagen como icono. Cuál es el proceso que sigue para adquirir esta nueva nominación, cómo se transforma en imagen de verdad, de poder.

Al hablar de poder, es inevitable, revisar uno de de los valores más importantes de la imagen: la imagen como objeto mágico. Este es otro de

nuestros puntos. Desarrollaremos el significado del objeto mágico y del ritual, así como revisaremos el valor de los objetos de poder en las diferentes culturas. En nuestra cultura cristiana, revisaremos y dedicaremos una reflexión a comprender el valor de la imagen votiva.

El siguiente paso, será abordar la memoria desde la imagen fotográfica. Analizaremos, cómo surge, que nuevas dudas plantea el uso de la fotografía, y cómo esta puede llegar a convertirse en la representación de lo que fue y lo que ya nunca será. La representación de la propia memoria. La sustitución del original.

Dentro de este punto, diferenciaremos entre la imagen fotográfica como huella o registro y la fotografía como constructora potencial del recuerdo y en consecuencia de la memoria. Todo esto, siempre desde el punto de vista melancólico de la fotografía como salvación frente al olvido, frente a la muerte.

En la última parte de la investigación, intentaremos generar una reflexión en torno a la idea de objeto fetiche, cómo se conforma, qué es en sí, un objeto fetiche. Atendiendo a su relación con el erotismo y la muerte y sobre todo, analizando, detenidamente, la relación que se establece con a mirada del espectador, que es quien en realidad, por medio de su contemplación, fetichiza el objeto, lo posee, lo hace suyo.

En cuanto a los distintos tipos de objeto fetiche, remarcaremos el significado de la reliquia en nuestra cultura de fe cristiana y estudiaremos la comprensión del mundo, por medio de una parte del todo.

Por último, revisando esa relación entre el espectador y el objeto fetiche analizaremos el concepto de liturgia del fetiche. Cómo a la hora de dar culto a un objeto, repetimos la misma ceremonia una y otra vez, de un

modo cíclico generando casi como una escenografía de la muerte, en la cual participan los diferentes objetos fetichizados.

Una vez desarrollados todos los conceptos, pasaremos a desarrollar la planificación técnica del trabajo. Por medio de qué materiales y técnicas, vamos a desarrollar la intervención en el espacio.

Definiremos mediante bocetos todas las piezas y procederemos a su construcción.

En el proceso de trabajo, dejaremos entrever, la metodología seguida para desarrollar el trabajo, desde el desarrollo del concepto hasta la materialización de mismo, pasando por el proceso de diseño, bocetaje, previsualizaciones digitales, etc.

Los últimos puntos del trabajo conformarán, la memoria visual del proyecto. Toda la post-producción del mismo.

Trataremos de acercarnos al proceso constructor de la memoria, siempre desde el respeto que supone, el no ser expertos en dicha materia. De ahí que nuestro proceso de análisis, comporte más que una inmersión en profundidad, una revisión y presentación de información que nos sirva para mantener una visión general y aproximada del concepto tratado.

2. DESCRIPCIÓN CONCEPTUAL:

2.1 PRESENTACIÓN DEL PROYECTO:

La memoria es una de las partes que conforman la personalidad del ser humano, y que, por tanto, conforman su identidad, su descripción más interna. El pasado construye nuestro presente y enfoca nuestro futuro.

Las vivencias de un pasado desarrollan las actitudes que nos rigen en nuestro comportamiento cotidiano, nuestra forma de relacionarnos socialmente, e incluso en nuestros propios argumentos ideológicos.

Se trata de, quizás, la parte más melancólica del ser, o esa parte en la que el ser humano, vuelca mayor parte de sus sentimientos. De ahí nuestro interés desde el punto de vista expresivo y plástico.

La idea de esta instalación, deviene de una motivación interna, en un principio, involuntaria, pero que tras varias revisiones del trabajo realizado hasta los inicios de este master, convergen, en este claro interés por el tema. Muchas obras anteriores, mostraban ya elementos que se enfocaban a desarrollar temas relacionados con la memoria, siempre en estos primeros momentos, individual y personal.

Trabajando siempre con la imagen fotográfica y por medio de una técnica como la transferencia, se llevan acabo pequeñas obras, en principio sin conexión, que más tarde servirán de pie de arranque para este gran proyecto.

El proyecto, se plantea como una instalación para un lugar concreto, la Sala de Exposiciones Josep Renau de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, pero debido a un fuerte estudio del diseño de los diferentes elementos que la conforman, posee una

versatilidad mayor que permite su adaptación a diferentes espacios, siempre, claro está, con un debido estudio de las posibilidades de los mismos.

La instalación ocupará por tanto las dos salas de la exposición, quedando conformada por medio de diferentes elementos conectados entre si por un ambiente general y un desarrollo plástico común.

En la instalación, se unificarán elementos como el video, la pintura, la escultura, la fotografía y la escenografía, configurando un espacio interdisciplinar y generando un abanico de desarrollos plásticos.

Este proyecto, se desarrolla para esta sala de exposiciones, pero se completa por medio de una preinstalación en la Sala de Exposiciones del Balneario de Chulilla (Valencia) y una post-instalación, en el mismo lugar. Teniendo como tema el ya citado sobre la memoria.

2.2 DESARROLLO DE LA IDEA:

Para focalizar nuestra atención sobre el tema en un modo de visión concreto, me gustaría presentar una pequeña cita y las diferentes acepciones que nos proporciona el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española sobre el concepto memoria:

(RE)MEMORAR, (RE)TOMAR

Volver a la memoria, volver a tomar los elementos olvidados, rescatar y presentar un espacio estanco que invite a un viaje al espacio localizado entre la memoria y el abismo del olvido, el vacío o la nada, entendida como materia alterior de una

oscuridad dolorosa, puede resultar la clave para entender mi proyecto.¹

Memoria.

(Del lat. memoria).

- 1. f. Facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado.*
- 2. f. En la filosofía escolástica, una de las potencias del alma.*
- 3. f. Recuerdo que se hace o aviso que se da de algo pasado.*
- 4. f. Exposición de hechos, datos o motivos referentes a determinado asunto.*
- 5. f. Estudio, o disertación escrita, sobre alguna materia.*
- 6. f. Relación de gastos hechos en una dependencia o negociado, o apuntamiento de otras cosas, como una especie de inventario sin formalidad.*
- 7. f. Monumento para recuerdo o gloria de algo.*
- 8. f. Obra pía o aniversario que instituye o funda alguien y en que se conserva su **memoria**.*
- 9. f. Fís. Dispositivo físico, generalmente electrónico, en el que se almacenan datos e instrucciones para recuperarlos y utilizarlos posteriormente.*
- 10. f. pl. Libro o relación escrita en que el autor narra su propia vida o acontecimientos de ella.*
- 11. f. Relación de algunos acaecimientos particulares, que se escriben para ilustrar la historia.*
- 12. f. Libro, cuaderno o papel en que se apunta algo para tenerlo presente.*
- 13. f. Saludo o recado cortés o afectuoso a un ausente, por escrito o por medio de tercera persona.*

¹ Cita extraída de un ensayo previo a este trabajo, realizado y expuesto en una de las distintas asignaturas de este master. Compone una de las primeras divagaciones sobre la memoria.

14. f. Dos o más anillos que se traen y ponen de recuerdo y aviso para la ejecución de algo, soltando uno de ellos para que cuelgue del dedo.²

Para nuestro estudio, entendemos interesantes, las acepciones 1, 3, 4 y 7. A lo largo del siguiente discurso, intentaremos explicar por qué.

La memoria se contempla como hemos mencionado con anterioridad, como una de las partes más íntimas del ser humano. En una primera aproximación al tema, el punto de vista se sitúa en una mirada individual, hacia adentro, hacia la propia persona, hacia mi propia persona.

Reflexiones sobre mi propia memoria, mi propio devenir como persona, las claves de mi identidad y mi construcción lógica en este espacio-tiempo.

La memoria, por medio de los recuerdos, influye en mi actitud frente a la sociedad y plantea mi comportamiento cotidiano de manera involuntaria, por medio del subconsciente.

Cuando hablamos de la memoria, debemos distinguir entre dos tipos de memoria. La memoria a corto plazo, que es la memoria de lo cotidiano, propiamente dicho. Y la memoria a largo plazo, que es la que colecciona y retiene nuestros recuerdos vivenciales. Para Proust, entre otros tipos de memoria, recoge y diferencia entre memoria voluntaria e involuntaria. La involuntaria, será de una comprensión inmediata y seguirá un proceso cognoscitivo diferente. En la memoria involuntaria, el recuerdo, no se activa con una imagen, sino que puede estar relacionado con algo más inmediato, como un olor, un sabor o un sonido.

Tanto una como otra construyen nuestra identidad. La memoria a corto plazo, es quizás la memoria más instantánea y que depende más de un

² Diccionario Oficial Real Academia de la Lengua. 22ª Edición.

estímulo físico que sentimental. Es por así decirlo, la más racional o animal. Es la que retiene, por ejemplo, actos reflejos, como que el fuego quema, o que configura nuestro comportamiento diario a la hora de preparar el alimento que vamos a ingerir o cómo debemos vestirnos. Se trata, quizás, de actitudes más motrices, involuntarias, que se relacionan más con nuestra parte animal.

Por otro lado, la memoria a largo plazo, es la más personal, es la que tiene que ver con nuestros recuerdos, con nuestras vivencias desde que nacemos hasta que morimos. Todo aquello que desde el punto de vista de los sentimientos, nos afecta, tanto para bien, como para mal, queda retenido e esta parte de nuestra memoria. Es donde se archiva, por así decirlo, nuestra microhistoria, nuestra historia personal, es casi como nuestro expediente personal.

Aquí se albergan en una compleja amalgama de contenidos, todo lo que aprendemos, no sólo de manera personal, por medio de nuestra vivencia particular, sino también de modo colectivo, por medio de las enseñanzas recibidas, la educación, los modales, comportamientos y normas sociales, creencias religiosas, etc.

Por todo esto, la memoria a largo plazo, será nuestro punto de estudio y reflexión a lo largo de este trabajo.

Para la instalación, se desarrolla una aproximación conceptual que gira en torno a la idea de memoria y teniendo como referente plástico y de estudio, la imagen fotográfica.

Esta aproximación conceptual nos hará recorrer e indagar sobre las relaciones que se pueden establecer entre la memoria y la imagen fotográfica, la imagen fotográfica como objeto fetiche, como objeto mágico, como presentación o representación de la realidad, como icono, y

en definitiva como recuerdo. La imagen convertida en recuerdo, en fetiche, y todo el ritual de conservación y contemplación desplegado alrededor de esa impresión en papel de unos haluros de plata, que nos llevará a la última reflexión, entorno a una *liturgia del fetiche*.

Más adelante, a lo largo del presente trabajo, procederemos a desarrollar cada una de estas relaciones, y no con ello realizar tesis o conclusiones universales, sino pequeñas meditaciones o presentaciones que induzcan al lector a realizar sus propias conclusiones sobre las mismas.

Otro aspecto, o premisa de partida fundamental planteada desde el arranque del proyecto, era la realización de pequeñas piezas que tuviesen gran valor por sí mismas, independientemente del conjunto. Con esto, quiero resaltar la importancia de cada una de las piezas de este rompecabezas, que no por ser pequeñas dejan de ser importantes. De hecho cada pieza de la instalación, representa en sí misma un pequeño tesoro o fetiche que posee por sí solo un significado, que se potencia por medio del conjunto, pero que, en sí, le es innato.

La instalación se compone por medio de cinco partes independientes pero dependientes entre sí. Cada parte del proyecto, posee sus propias piezas y puede funcionar como obra independiente, pero se presentan mediante una meditada distribución en el espacio que las acoge.

Resaltamos el valor individual de cada pieza porque el valor de este proyecto, y lo que lo enriquece en sí, son los pequeños detalles. Según un dicho popular, los mejores regalos se guardan en cajas pequeñas. En este proyecto, lo pequeño, los objetos, las fotografías antiguas, los móviles, todo, se convierte en un pequeño tesoro, en un fetiche. Un ejemplo de estos pequeños tesoros, pueden ser los daguerrotipos, imágenes anteriores a la fotografía clásica, de una única reproducción que se conservaban en pequeñas cajitas de recuerdo, casi como si de

una imagen religiosa o mágica se tratase. Para los propietarios de estas pequeñas impresiones, en ellas había algo más que tinta y papel, había una parte de ellos mismos. Eran representaciones de personas que, incluso, ya habían muerto, pero que mantenían viva su presencia por medio de la representación.

A todos estos elementos, hay que añadir, o sumar, un elemento no menos importante, que sirve de aglutinante a toda la instalación, que es la luz. Por medio de un estudio escenográfico del espacio, que se determina una precisa iluminación, que nos aportará un ambiente.

Cuando uno trata el tema de la memoria, desde el punto de vista desde el que se trata en este proyecto, desde el lugar íntimo, desde el interior, desde la melancolía, el ambiente que debe introducir al espectador, debe ser crucial, de ahí la importancia de la iluminación del espacio.

Una luz tenue, construye ese espacio de la memoria, en el que nos encontramos con nuestros recuerdos y el abismo del olvido. En definitiva, un espacio íntimo en el que encontrarnos con nuestro propio pasado.

A modo de recopilación, recordamos que el tema a tratar es la memoria, utilizando como medio de análisis y expresión plástica la fotografía y todas las relaciones que a partir de ella podemos establecer con el tema principal. Como medio de construcción plástica del proyecto, la instalación, atendiendo, a sus posibilidades interdisciplinarias, que abarcan desde la pintura, la escultura, el video, la fotografía o la escenografía.

2.3 CONTEXTUALIZACIÓN DEL PROYECTO:

En este apartado, pretendemos ubicar o contextualizar un poco más la intervención artística que plantea este trabajo. Pero más que la obra en sí, me gustaría posicionar la forma en la que se concibe, el terreno en el que se desarrolla, las intenciones o las pretensiones con las que nace.

Cuando nos interesamos por estudiar o tratar el tema de la memoria, nos damos cuenta que se trata de una difícil causa, puesto que hablamos de un gran ente, un complejo mecanismo que se convierte, por su enormidad en una gran bestia difícil de dominar.

Hablamos de un término lo suficientemente amplio como para perdernos y derramar ríos de tinta sin descanso durante años. Para, un poco acotar un terreno, me apropiaré de unas palabras que Boltanski dirige durante una entrevista a las personas que analizan su obra:

[...] Lo que me ha interesado –y de eso he intentado hablar- es lo que yo llamo la pequeña memoria. Es lo que nos diferencia a unos de otros. La gran memoria se encuentra en los libros de historia, pero la acumulación de pequeños saberes que todos tenemos dentro constituye lo que somos. Sé que en esta lucha no hay esperanza. Alguien dijo: “Hoy morimos dos veces: una primera vez en el momento del fallecimiento, y la segunda, cuando nadie te reconoce en una fotografía. [...]”³

Este proyecto pretenderá hablar de esa pequeña memoria, de esa microhistoria, de las pequeñas cosas que nos atañen en el día a día.

³ Christian Boltanski. Entrevista realizada por Gloria Moure para la exposición de Santiago de Compostela 1995-96.

Durante el siglo XX, la noción de vanguardia en arte estaba a menudo ligada a la idea de utopía política. Los artistas pensaban tener la posibilidad de cambiar el mundo, de establecer leyes universales. Ahora esto parece imposible. Vivimos cada vez más en un mundo poshumano, virtual, donde la idea de moral, del bien y del mal, de camino hacia un mundo perfecto ya no existe. Felizmente, nos queda lo que yo llamo utopías de proximidad: “no podemos cambiar el mundo” pero sí podemos hablarle a nuestro vecino, hacerle una pregunta, ofrecerle un caramelo, una imagen. Procurar reaccionar a nuestro alrededor, ahí sin ir más lejos.⁴

Hoy en día, la figura del artista, vive tiempos difíciles. La situación se ha vuelto complicada puesto que, por un momento se ha perdido el norte. El arte de vanguardia que se exhibe en nuestros museos, carece en algunos casos de significado relevante para el espectador, puesto que se sumerge demasiado en una vivencia íntima, y casi siempre resulta indescifrable para la sociedad de a pie.

Con estas chirriantes palabras, no quiero crear ninguna apología sobre el arte del momento en el que me ha tocado vivir, porque por suerte, aún podemos ver cosas que resultan interesantes, porque además de una estética pura y directa, contienen un significado interesante, o que atañe a preocupaciones directas de la sociedad que rodea a los artistas fuera de su micro mundo, en el que muchos han decidido vivir.

Estas palabras, quiero que sirvan para contextualizar mi obra en este nuevo e inestable mundo del arte. Mi discurso, no se dirige a grandes exposiciones, ni a galerías, ni ferias, ni tampoco pretende mantenerse al margen como una obra anti-todo, sólo pretende mostrar una pequeña

⁴ Ibidem.

reflexión que el artista a ejercido sobre algo. Presentar una serie de información, más que concluir nada.

Se trata de un trabajo que proviene del campo íntimo e invita a ser descubierto por el espectador que se sienta atraído a descubrirlo, más que como una relación de saber, como una experiencia física y emocional, donde dejar volar la imaginación y dejarse absorber por el ambiente nostálgico o melancólico del recuerdo de las pequeñas cosas de nuestro interior.

Como último apunte para intentar posicionar mis principios y mis intereses como artista, me gustaría mostrar cuál es mi perfil de obra de arte perfecta, así como muchos artistas hablaron en sus correspondientes momentos de la ansiada obra de arte total.

Para mí, para que una obra de arte funcione, debe poseer, por supuesto, una cualidad plástica óptima, y por otro lado, y quizás, lo más importante, debe transmitir algo a dos niveles. En uno, para todos los espectadores, normalmente, externos a una cultura de conocimiento del arte, debe transmitir, sino un significado directo, al menos una sensación, ese “algo” que hace que surja en tu interior al menos una curiosidad o un interés, o un sentimiento directo. Y en otro nivel, debe satisfacer la curiosidad de los espectadores que si pertenecen a ese ámbito más interno de la cultura del arte, por medio del desarrollo de un trasfondo conceptual y de conexiones con referentes u otros contenidos de interés.

Pienso que en mi caso, existe siempre el deseo de hacer preguntas y de conmocionar. Mi arte no es intelectual, y para emplear una palabra difícil, mi deseo es hacer un arte “sentimental”. Evidentemente, soy un pintor de la segunda mitad del siglo XX que utiliza un vocabulario de su tiempo. En mi trabajo, hay una parte de ambigüedad, los signos que

empleo tienen a menudo diversos sentidos, y descubro yo mismo las significaciones que no veía antes. A menudo me sirvo de un simbolismo ligado al terreno de la religión: las lámparas débiles o las velas evocan, por ejemplo, la vulnerabilidad de la existencia. Procuro concebir mis exposiciones como una globalidad, el espectador no está invitado a mirar una imagen y luego otra, sino más bien a dejarse absorber y trazar un camino. Mi arte se sitúa quizá entre el teatro y la pintura, el espectador se convierte en actor y la noción del tiempo entra en juego.⁵

Quería terminar este punto de contextualización con esta cita, porque viene a resumir muy bien los contenidos desarrollados en la instalación, y que poco a poco analizaremos en este trabajo.

⁵ Christian Boltanski. Entrevista realizada por Gloria Moure para la exposición de Santiago de Compostela 1995-96.

2.4 LA FOTOGRAFÍA COMO COMPONENTE ESCÉNICO,

REFERENTES:

Como ya hemos comentado en la presentación del proyecto, centraremos nuestro estudio, a lo largo de este trabajo, en la imagen fotográfica, como elemento constructivo de la memoria.

A lo largo de los siguientes apartados, desarrollaremos un acercamiento al significado de la imagen, el valor de la fotografía, así como los valores que se le atribuyen.

Pero, a lo largo de este punto, trataremos de reflexionar a cerca de la intrusión de la fotografía en el arte.

En sus orígenes, la fotografía surgió como algo casi mágico, devenido de un proceso totalmente científico, pero que fascinó a la sociedad del momento debido al carácter mimético que poseía inserto en sí misma.

Hasta el momento, la pintura, había ostentado ese privilegio en cuanto a la representación, pero vio amenazado su estatus con este nuevo artefacto. Durante muchos años, se mantuvo una separación entre la pintura y la fotografía, excluyendo a ésta última de la categoría artística.

Pero, esta separación, se vería difuminada con la pronta apropiación por parte de los artistas de dicha técnica y la aplicación a la misma, de las leyes de la práctica artística.

Greengberg defendió que la pintura no debe integrar nada que provenga de otros medios artísticos, debiéndose alejar de la tridimensionalidad, sus parámetros de una pintura plana y pura han sido sobrepasados en la práctica de la hibridación en la plástica contemporánea.

En 2003 la fotografía de Chema Madoz que muestra una paleta mezclada con un bocadillo de comic parece burlarse de la opinión del crítico.

Nunca existió un arte puro, la relación existente entre los dos medios, pintura y fotografía se remonta a la aparición de la cámara oscura, invento que servía como útil al pintor y que se inscribía dentro del modelo de representación de la pintura.

Esta correlación resulta evidente desde antes de la aparición de la fotografía en sí, el mito de la aparición de la plástica nos habla ya de la combinación de medios como génesis de la imagen, el mito de Butades recogido por Plinio en su Historia Natural, describe como un alfarero siguiendo los deseos de su hija "fija" la imagen del amante de esta, sobre una pared a la luz de la vela. Para hacer esto el alfarero Butades se valió de la sombra dibujando el contorno del joven, aplicando arcilla sobre el dibujo, dotándolo de relieve y cociéndolo después. Según la leyenda griegos y egipcios concibieron la pintura a través de la sombra, por tanto la primera pintura sería sólo una copia de una copia, una representación de una sombra. Ambos géneros, pintura y fotografía nacieron del deseo de ser recordado, inmortalizado, "fijado" a través del tiempo.

La fotografía desde su creación siempre fue un medio mirado con recelo siempre estuvo encaminada en dos direcciones, una la ciencia y la "verdad objetiva", otra el arte y el culto a la experiencia subjetiva.

Una vez alcanzados los niveles de perfección técnica que proporcionara el suficiente grado de realismo y verosimilitud, fue aceptada socialmente.

El primer movimiento que elevó la fotografía a la categoría de arte, el pictorialismo se basaba en la premisa de que el aumento de producción de las imágenes mermaba la calidad de estas; dicho de otro modo intentó controlar la producción de imágenes con las convicciones establecidas por la pintura.

Podríamos designar tres estadios decisivos en la elaboración de la imagen pictorialista: la manipulación del referente, o escenificación de la

escena antes de la toma, con los que se lograba un control libre del objeto a fotografiar; la manipulación del significante uso de cualquier efecto que confiriera a la imagen un aspecto cercano al dibujo manual; el uso de pigmentos para dar a la imagen un aspecto pictórico.

Las cámaras fotográficas son y fueron indispensables como herramientas para los pintores, gran parte del arte a partir del impresionismo se ejecutó gracias a la ayuda de fotografías.

Por todo esto, hacemos evidente, una relación de la fotografía con la actividad plástica, con la práctica artística.

Para muchos artistas contemporáneos, la fotografía se constituirá como una herramienta más y formará parte de todo tipo de proyectos artísticos. Para nuestro trabajo nos centraremos en la relación de la fotografía con la instalación.

La instalación, es un conjunto de elementos que interactúan con el espacio donde se colocan, interviniéndolo y dotándolo de un nuevo significado.

La fotografía, debido a su poder de mimesis, de verdad, de representación de la realidad, como representación directa de lo que vemos, es muy utilizada en la instalación, puesto que en sí, la instalación pretende generar un espacio que envuelva al espectador, casi como un espacio escénico, teatral, y la fotografía, ya comporta en sí dicha cualidad. Dentro de la foto, se genera un espacio tridimensional, aunque físicamente bidimensional, que proporciona significados directos.

Nuestra instalación, se desarrolla entorno a la memoria, a la cual, nos acercaremos como si de un teatro de imágenes se tratase, casi como esa caja de fotogramas que el niño de Cinema Paradiso guarda celosamente

bajo su cama. Una escena del recuerdo, donde las fotografías se guardan y se muestran a su vez como pequeños tesoros, como pequeños fetiches salvados de la muerte que comporta el olvido. Estableciendo como base del discurso, la fotografía como salvación del recuerdo y la celebración de la liturgia de la memoria a través del encuentro íntimo con la contemplación fetichista del pasado.

Esta idea, ha sido trabajada, a lo largo de la historia del arte por muchos artistas, siempre atendiendo a distintos entornos y situaciones, pero en base con un punto de encuentro común.

Brevemente, realizaremos un acercamiento a algunos de los referentes más directos de nuestro estudio.

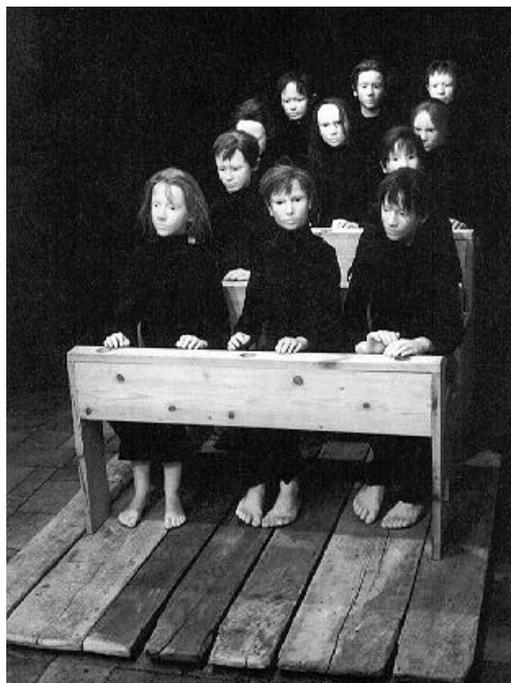
Unos de los referentes que más hemos consultado para la realización de esta instalación, por supuesto, han sido Tadeusz Kantor y Christian Boltanski.

El eje central de las obras de Kantor y Boltanski gira en torno a la relación que se establece entre la memoria, el olvido y la muerte. Podemos relacionarlos, no sólo desde el tema sino también a través de los recursos expresivos que utilizan. La idea de memoria les lleva a construir sus trabajos desde el punto de vista de la repetición, la acumulación, el fragmento y la obsesión por el orden o la clasificación como medio para no olvidar.

En sus propuestas no podemos distinguir entre forma y contenido porque estos recursos nos señalan que la vida está hecha de repetición, que el paso del tiempo es la acumulación de pequeñas muertes, que la reconstrucción o clasificación del recuerdo puede ayudarnos a reafirmar nuestra existencia.

Tanto Kantor como Boltanski desarrollan un interés por definir la dimensión espacial del recuerdo y, en este sentido, ambos comparten una misma idea en cuanto al espacio porque se busca generar una atmósfera que provoque sensaciones dirigidas, más que al intelecto, a una experiencia corporal; quieren provocar impresiones que recorran todo el cuerpo y se instalen en lo más íntimo de nuestra experiencia.

En *La clase muerta*, Kantor nos presenta a muertos que reviven en escena para reencontrarse en escena con los compañeros de la infancia, cargan con el niño que fueron (representados por maniqués) y repiten de manera confusa y obsesiva aquello que aprendieron. Kantor está presente en la escena, dando indicaciones y marcando el ritmo de los acontecimientos (casi a modo de director de orquesta), digamos que se (re)presenta a sí mismo en el papel de director. No obstante, él no es un “personaje” más; su presencia se sitúa entre el espacio de la ficción (lugar de la memoria y la representación) y el espacio de lo real (el lugar que ocupan los espectadores). Es el mediador entre la imaginación y la realidad, entre el presente y la atmósfera del recuerdo pasado.



Kantor, nos cuenta que el origen del montaje le sobrevino a través de una experiencia casi “proustiana” que vivió durante el verano de 1971 en una aldea de la costa:

Tenía pequeñas casitas y un colegio con el aspecto más pobre de todos los colegios posibles –estaba abandonado y vacío y sólo contaba con una clase-. Podía mirar a través de los cristales sucios de las dos ventanas, ventanas miserables. Pegué la cara a la ventana y miré dentro de ki propia mente. En mi memoria trastornada era un niño pequeño otra vez sentado en una pobre clase de pueblo [...] Hoy sé que hice un descubrimiento importante junto a esa ventana: me di cuenta de la existencia de la memoria.⁶

La memoria involuntaria surge inesperadamente y se presenta de forma más intensa, reproduciendo el recuerdo vívidamente. No obstante, esta experiencia de lo que fue y ya no es, rápidamente pasa a conectarse con la idea de muerte. Esta doble sensación de presencia y ausencia es lo que dio lugar a la idea principal de La clase muerta.

Una escuela a la que asisten ancianos muertos que cargan con los niños que fueron, cargan con los fantasmas de su infancia. Son personas que ya no existen, de las que sólo queda una sombra de lo que fueron, su recuerdo.⁷

Para Kantor, la memoria es un depósito de objetos, imágenes y personas que puede volverse a activar por medio de la imaginación.

⁶ Citado por Isabel Tejeda en “La clase muerta” En Tejeda, I. [et al] Tadeusz Kantor. La clase muerta. Com. Autónoma de Murcia, Murcia, 2002. Pág. 41.

⁷ M. Botella, “Influencias y confluencias entre la escultura y el teatro”, apartado III “La escena de la memoria en Kantor y Boltanski”, pág.390 tesis doctoral, Valencia: UPV, 2006. Pág. 390.

Nuestro pasado termina de transformarse en un stock olvidado donde, junto a sentimientos clisés y retratos de los que alguna vez amamos, se mezclan sin ningún orden acontecimientos, objetos, ropas, personas. Su muerte sólo es aparente: basta con tocarlos para que comiencen a hacer vibrar nuestra memoria y a rimar con el presente. Esta imagen no es el producto de la nostalgia senil, sino que traduce la aspiración a una vida plena y total que abarque el presente, el pasado y el futuro.⁸

Boltanski, en sus primeros trabajos, también presenta esta postura frente a la noción de memoria. El artista reconstruye su historia mecánicamente acumulando objetos, imágenes y datos de su infancia.

Aproximadamente, en 1970, comienza a trabajar en una de sus preocupaciones esenciales: la necesidad de dejar huella, una prueba de existencia.

En estas obras, el abandono de la infancia se presenta como una pequeña muerte, y al igual que Kantor, tratará de reconstruir ese niño muerto que arrastra a su espalda.

Comencé a trabajar como un artista cuando empecé a ser adulto, cuando comprendí que mi infancia se había terminado, y yo estaba muerto. Pienso que todos tenemos alguien que se ha muerto dentro de nosotros. Un niño muerto. Recuerdo el pequeño Christian que está muerto dentro de mí.⁹

En estas primeras piezas, encontramos un carácter marcadamente auto referencial. Un ejemplo de ello es el libro *Búsqueda y representación de*

⁸ Kantor, T. *El Teatro de la Muerte*. Buenos Aires, 2003. Pág. 265.

⁹ Boltanski, C. [comentarios sobre su obra] En TATE magazine N° 2, <http://www.tate.org.uk/magazine/issue2/boltanski.htm>

todo lo que queda de mi infancia o vitrina II, donde agrupa objetos y fotos de su infancia y pequeñas piezas donde reflexiona sobre lo efímero y el paso del tiempo.

Boltanski reconstruye su vida como si fuese un arqueólogo, clasifica y ordena en vitrinas o cajones los objetos e imágenes que conserva de su propia vida. Estos objetos se nos presentan casi como reliquias, tal y como se exhiben en los museos antropológicos.

Durante la década de los ochenta realiza la serie *Composition théâtrale, Théâtre d'Œmbre o Leçons de Ténébrès*. Se trata de una serie de grandes fotografías en las que se confiere un carácter monumental a objetos muy pequeños, minúsculos títeres de cartón que Boltanski fabrica con alambre y remaches.

Esta serie, es la que más le acerca a la teatralidad de Kantor, tal y como el afirma:

*Kantor ha sido uno de los artistas que mas me ha influenciado [...] Todo su trabajo se basa en la memoria, que es a su vez mi memoria, la de la Europa Central, relacionada con la guerra. Esta es también mi historia, mi mitología, combinación de tragedia y burla, sufrimiento, música popular, payasadas y horror, en un universo expresionista.*¹⁰

Posteriormente, esta serie será desarrollada en el Teatro de Sombras, donde la atmósfera del recuerdo se presenta como una mezcla entre el horror, el juego infantil y la muerte, estrechando, aún más, los vínculos con el teatro de Kantor.

¹⁰ Eccher, D. Christian Boltanski. Charta. Milán, 1997. Pág. 81.

A partir de los noventa, recupera el interés por la creación de archivos, pero deja de centrarse en la memoria individual para desarrollar la ingente tarea de la reconstrucción de la memoria colectiva.

No obstante, para Boltanski son dos momentos de una misma investigación, ya que la memoria individual siempre lleva implícita la colectiva y a la inversa.

Creo que uno de los elementos que aparece en mis series es el deseo de situarme en el interior de nuestra propia historia, definir un fondo y una memoria común y pasar constantemente de lo particular a lo general (cuando hablo de mí estoy aludiendo a los otros, y viceversa).¹¹

Boltanski sigue utilizando la fotografía para reflexionar sobre la memoria. Sin embargo, la transforma en un medio de denuncia contra la violencia y su olvido.

En la instalación Reserva de Suizos Muertos, utiliza la fotografía como elemento que descubre parte de la esencia del individuo, como huellas que dibujan el paisaje de la ausencia producido por la violencia.

La instalación consiste en la acumulación de 2580 cajas metálicas de galletas, que dan soporte a retratos de víctimas del nazismo. Las cajas están acumuladas ordenadamente en estanterías que definen unos pasillos estrechos iluminados tenuemente.

El espacio de esta instalación nos remite a un archivo; pero también se puede interpretar como el espacio interior y laberíntico del recuerdo, ya que los cables de las luces que cuelgan por delante de las cajas y rostros, parecen establecer “conexiones” entre los distintos elementos, igual que

¹¹ Citado en Guashc, A. M^a. El arte último del siglo XX.: Del Posminimalismo a lo multicultural. Alianza, Madrid, 2000. Pág. 425.

hace la memoria con los recuerdos. Boltanski evoca con sus instalaciones una atmósfera similar a la de los cementerios, que son otra de las grandes escenografías de la muerte en el mundo real, pero también nos remite al espacio interior de la mente, al lugar donde se pierden los recuerdos.

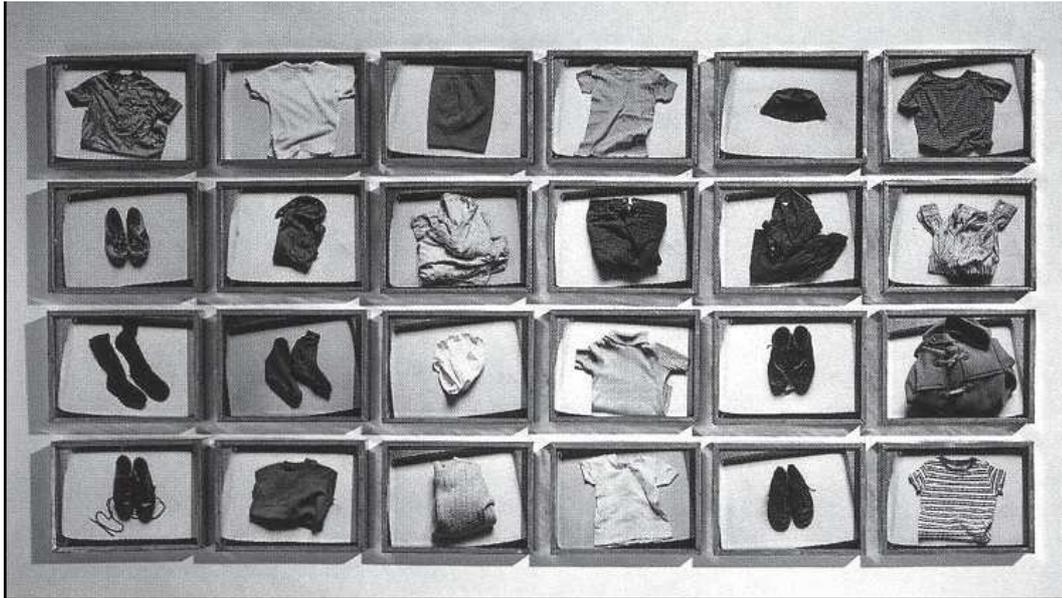
Las obras de Kantor y Boltanski recrean un ambiente que surge de entre las sombras como una canción infantil y provoca una atmósfera que roza el sueño y que nos permite revivir en el presente nuestra memoria del pasado. Sus propuestas nos advierten que para vivir hay que ser conscientes de la muerte, de lo que fuimos y lo que seremos.¹²

Martina Botella, concluía con estas palabras, la comparación entre la obra de los dos artistas a nivel teatral y de representación del espacio de la memoria.

Antes de pasar a comentar otros autores, queremos recuperar otra de las obras realizadas por Boltanski, que destacamos, por la introducción de la ropa como objeto representativo de la ausencia presente y que nos servirá para enlazar con la obra de Annette Messager, en la que además del uso de la fotografía, encontramos un recurrir al peluche como símbolo de la infancia.

En 1972, recoge piezas de ropa usada de bebé y las coloca en cajas: camisetas, pantalones, zapatos, abrigos que al ser ordenados e individualizados adquieren la condición de registro de la memoria. Después realiza con ello una fotografía titulada *Les habits de François C.* [Las ropas de François C.].

¹² M. Botella, “Influencias y confluencias entre la escultura y el teatro”, apartado III “La escena de la memoria en Kantor y Boltanski”, pág.390 tesis doctoral, Valencia: UPV, 2006. Pág. 400.



Estos objetos asumen metonímicamente la presencia evocada de un ser ausente: François C. no sabemos si está muerto o no, y en principio la fotografía no debería por qué tener connotaciones negativas, melancólicas o trágicas. Sin embargo, Boltanski suele utilizar las fotografías ampliadas de rostros anónimos o restos de cosas (ropas con frecuencia) para evocar a seres que se convirtieron en víctimas, buscando una reflexión sobre la historia y la historicidad.

Esa condición de *memento mori* de muchas de sus obras hace que su mundo esté siempre a medio camino entre el archivo, la memoria, y la creación de una especie de altar o relicario. Si en otras obras la presencia física de las ropas o las caras de los niños establecen situaciones perceptivas mucho más directas –como en la coetánea *Le Club Mickey*, fotos de rostros infantiles enmarcados formando varias filas – aquí el efecto se atenúa a través de la distancia que imprime la fotografía de los trajecitos.

Sin embargo, el artista advierte de un nexo común entre la fisicidad de la pieza hecha con fotos y ropas amontonadas y la representación fotográfica:

*Los vestidos y las fotografías tienen en común que son simultáneamente una presencia y una ausencia. Son a la vez objeto y recuerdo, exactamente como un cadáver es al mismo tiempo un objeto y el recuerdo de un sujeto.*¹³

La fotografía de estas cajas con los trajes infantiles evoca la misma idea de *reliquia* que expone Tisseron:

*La fotografía ya no es elegida como una representación del desaparecido, sino como un verdadero sustituto de su ausencia. Se convierte literalmente en una «reliquia». Es como si una parte de la sustancia del desaparecido se hubiera conservado por arte de magia en su imagen, como en un mechón de su pelo o en un fragmento de sus uñas.*¹⁴

Como comentamos anteriormente, también son ropas reales, encajadas en pequeños cuadros, las que forman uno de los dos elementos de la instalación de la francesa Annette Messager.

El otro elemento es un desordenado montón de muñecos de peluche unidos por cuerdas y con pequeñas fotografías enmarcadas: se trata de *Histoires des Petites Effi - gies* [Historia de las pequeñas efi gies], de 1990.

¹³ Boltanski, C., *Adviento y otros tiempos*, Santiago, CGAC, 1996, p. 56.

¹⁴ Tisseron, S., *El misterio de la cámara lúcida*, Ed. de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, p. 60.



Las ropas son de muñeca, no de niño, pero conservan idéntica fuerza evocadora. La ropa encerrada en estos pequeños cuadros reinventa la idea de relicario, trofeo o pieza de colección; en cualquier caso, congela e inutiliza el vestido y lo aleja de su destinataria, la niña.

La instalación transmite confusión y abandono y los peluches desgastados constituyen restos de una identidad y una memoria de infancia.

Annette Messenger trabaja con frecuencia con este tipo de materiales y objetos familiares con los que describe una parcela de domesticidad y de identidad de lo pequeño, no los grandes relatos, sino pequeñas historias que parecen negar aquello a lo que primero aluden: la posibilidad de jugar. Si hay protagonistas posibles de este juego, no están presentes y quedan de alguna manera expulsados; porque la instalación describe el

silencio, una cierta ausencia de afectividad primaria, y describe también un juego imposible al encapsular los trajecitos.

De igual modo encontramos una utilización de los peluches como despojos del cuerpo:

Con mis Petites Effigies cuelgo alrededor del cuello de peluches completamente corrientes fotos de trozos de cuerpos sobre un zócalo de palabras. Estos ridículos muñecos se vuelven inquietantes como algunos muñecos de vudú.¹⁵

Este factor inquietante de los peluches viejos se acrecienta en otras instalaciones de la artista francesa en las que corta la tela del peluche y lo vacía, trabajando entonces con la funda como contenedor inútil y metáfora aún más cruel del cuerpo.

El componente siniestro de estos juguetes rotos procede de la estrategia de desplazamiento que realiza con ellos: los aísla, apartándolos del territorio cálido de la habitación infantil y congelándolos junto a unos fragmentos de imágenes inquietantes.

Es otro de los factores constitutivos de lo siniestro según Freud:

Lo antes familiar – entrañable, doméstico, puede devenir siniestro.¹⁶

Trabaja Messenger con materiales de un entorno próximo y familiar, desactivando precisamente su familiaridad y su presencia amistosa y lúdica:

¹⁵ Messenger, A., MNCARS, Madrid, 1999, p. 114.

¹⁶ Freud, S., «Lo ominoso», en *Obras Completas*, XVII, Amorrortu, Buenos Aires, 1999

*Trabajo con los restos de mis restos [...] sugiriendo como una regresión o más bien una ausencia de progresión [...]. Son restos, pequeños cadáveres de la infancia a los cuales una sigue ligada.*¹⁷

Obras como *Histories des Petites Effigies* suponen una forma de trasgresión, porque manejan iconos propios de la infancia como los objetos del juego, pero también porque implican la observación de un aspecto de la infancia que parece contradecir la idea de indefensión: el niño también dirige su agresividad hacia el juguete, lo desviste, rompe y golpea. Messenger, al atar los cuellos de los peluches con una cuerda o quitarles el relleno, está reproduciendo con su acción este factor agresivo del niño pequeño, por otra parte – y hasta un cierto punto – normal en su desarrollo.

Otra artista muy importante en cuanto al trabajo con objetos y fotografías, en torno a la memoria, es Carmen Calvo.

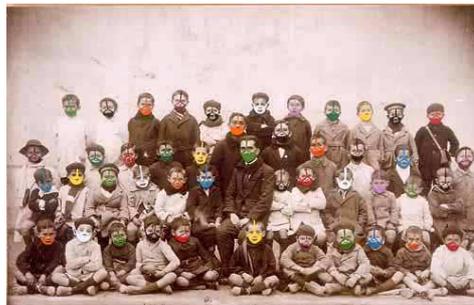
Carmen Calvo (Valencia, 1950) inició su carrera artística en los años 60, en un momento en que el pop art ejercía una fuerte influencia a través de las obras de Equipo Crónica. Sus pinturas, con relieve y ciertas influencias postminimalistas, su trabajo con cerámica y esa mirada melancólica que dirige a todo cuanto está destinado a desaparecer y ella trata de salvar, dan ciertas pautas sobre las que se puede rastrear el universo de la artista

Es muy importante en sus composiciones plásticas el uso del barro cocido, elemento que se ha convertido, con el paso del tiempo, en un icono de su trabajo.

¹⁷ Messenger, A., *Pudique, publique*, Palazzo delle Papesse, Siena, 2002-2003, pp. 13 y 82.

Carmen Calvo se interesó desde los comienzos de su trayectoria profesional por la pintura, en su vertiente tridimensional, creando un universo plástico con el cual sentó las bases de una renovación constante, hasta redondear un compromiso inequívocamente experimental que ha servido para configurar una de las propuestas más representativas del arte español de hoy.

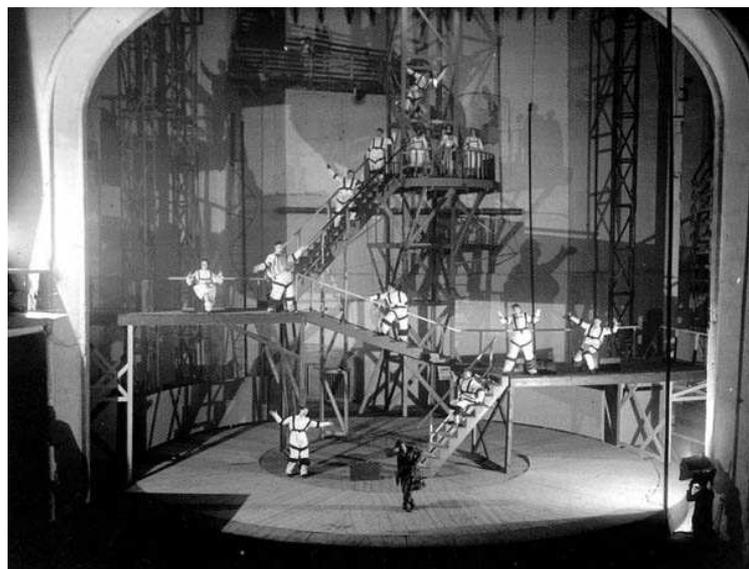
Sin embargo, su obra sufre un viraje radical a finales de la década de los noventa cuando empieza a introducir la imagen fotográfica en sus composiciones: fotografías ampliadas, manipuladas, pintadas, recuperadas y anónimas donde la figura humana siempre tiene un papel predominante.



En cuanto a la intrusión de la imagen en el campo de la escena, de la instalación, debemos dirigir nuestro repaso hacia la vanguardia rusa, precedida ya por los *salones dada* en Berlín, donde artistas como Popova, Rodchenko o El Lissitzky, desarrollaron un uso de la fotografía como elemento constructivo de sus instalaciones.



En ellas, la imagen fotográfica se erige como símbolo de la industrialización y del futuro. La pasión por el maquinismo y la industria, se hacen presentes en todas las obras. Y muy especialmente, podemos referirnos a las escenografías desarrolladas para el teatro durante estos años.



La imagen fotográfica, comienza a nutrirse y ha aceptar el lenguaje publicitario y reivindicativo de la sociedad de masas.

A lo largo de las últimas décadas, la fotografía adquiere un nuevo significado, y debido a su cualidad de realismo, se comienza a revelar como un elemento de denuncia y de claro poder reivindicativo.

En este punto es inevitable nombrar a Bárbara Kruguer y sus instalaciones fotográficas, en las que la imagen es llevada a su despliegue máximo, ocupando la total superficie del espacio.

La artista se hace con un estereotipo que seduce la mirada del espectador para añadirle un texto cuyo mensaje invierte el significado que habíamos otorgado a la imagen en un primer momento. la sociedad patriarcal permite que la mirada ejerza un papel controlador que objetualiza a la mujer.

En 1981, Bárbara desarrolla su estilo particular, ese por el que todo el mundo hoy la reconoce a primera vista: fotografías en blanco y negro a las que añade textos lapidarios. Trabaja en torno al género, lo político y lo social. ¿Por qué? influenciada por Foucault, para ella un sujeto está construido por las fuerzas sociales, la relación de una individuo con otra(s). Este poder, según Barthes se ejerce a través del lenguaje. Según Kruger se impone a través de la imagen, estudia las relaciones sociales mediante imágenes.

Su obra parte de los estereotipos, puesto que la sociedad está controlada por los códigos de los medios de comunicación, que reducen nuestra memoria a la simple imitación. Para implicar al observador y así despertarlo, comienza por hacernos conscientes de ese “molde” que hemos aceptado en nuestro cerebro a raíz de de la visión dominante que ejerce nuestra cultura. De este modo, nos reclama una reacción.

Es en estas instalaciones, donde la fotografía muestra su carácter totalmente escénico, generando un ambiente particular y envolvente hacia el espectador.



Por otro lado, debemos recuperar ese componente que relaciona la imagen fotográfica con la muerte. Esa liturgia de la preservación, en la que la fotografía, plasma la representación de lo que fue y ya no es. Es la escena de la muerte, del recuerdo y de la memoria.



En algunos casos podemos hallar atributos artísticos en las obras que tanto rechazo e incompreensión provocan. Es el caso del fotógrafo estadounidense Andrés Serrano, combatido por Jesse Helms igual que la particular «bestia negra» de este senador, el también fotógrafo Robert Mappelthorpe.¹⁸

Serrano realizó en 1992 una serie de fotografías de muertos llamada *La Morgue* en las cuales explicitaba en cada caso la causa de la muerte.

Algunas de esas tomas representan cadáveres de bebés: imágenes terribles pero a la vez de una inusitada plasticidad, como *Meningitis fatal II*.



No son nuevas las fotografías de niños difuntos, y el siglo XIX nos proporciona muchos ejemplos de una práctica que fue común: retratar al cadáver para conservar su memoria, interviniendo a veces en el proceso de revelado para «abrirle» los ojos, o añadiendo algún toque sonrosado en sus exangües mejillas.

¹⁸ Ver, en el número 0 de esta revista el artículo de Richard Meyer, «La teoría del arte de Jesse Helms», *Cultura Moderna*, primavera-verano 2004, pp. 51-68.



La fotografía de niños muertos se hizo costumbre muy popular, aunque personalizaba lo que Andrés Serrano se limita a dejar en el anonimato.

La fotografía se lleva muy mal con la metáfora, excepto en estos retratos de cadáveres. Es en ellos donde cobra un carácter contradictorio y espeluznante, al mostrar al propio difunto como algo que todavía late en el torrente de la vida, convirtiéndolo –como pensaba Barthes– en la imagen viviente de una cosa muerta.¹⁹

Es interesante analizar los niveles, matices y razones que establece un actual rechazo muy generalizado hacia el arte posmoderno cuando se aproxima a estos temas del mal, la agresión, la violencia, la locura, etc. La incompreensión hacia muchas formas de arte reciente se incrementa en estos ámbitos, y lo hace sobre todo cuando la representación abandona los medios y materiales tradicionales; cuando sustituye el óleo o el mármol, la litografía o el aguafuerte por nuevos materiales extraídos de la vida cotidiana. También cuando rechaza de lleno la literalidad mimética o

¹⁹ López Mondéjar, P., *Historia de la fotografía en España*, Lunwerg, Barcelona y Madrid, 1997, pp. 71-72.

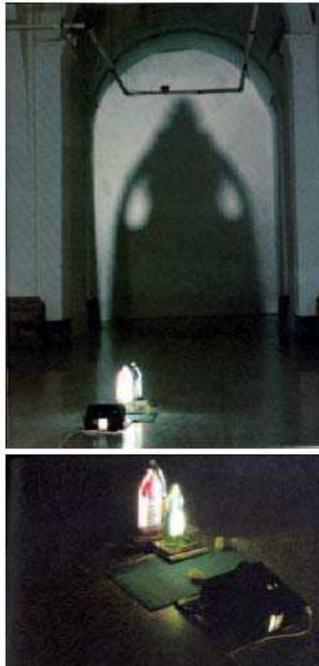
cuando, asumiéndola –haciendo figuras humanas reconocibles como tales en todos sus detalles, hasta el punto de engañar al ojo – emplea procedimientos que burlan las expectativas de muchos observadores, que no quieren encontrarse sorpresas desagradables de ese tipo.

Así sucede con algunas esculturas realistas hechas desde los años setenta con materiales sintéticos (resinas de poliéster, fibra de vidrio, látex, etc.) a tamaño natural, desnudas o vestidas con trajes confeccionados en tela, enteras o en fragmentos (John Davies, Robert Gober, Kiki Smith, John de Andrea, Cattelan, etc.).

El extremo realismo de estas obras puede provocar una fuerte repulsión y una intensa experiencia de lo siniestro. Como las fotos de Serrano, muestran uno de los factores que provocan lo siniestro tal como lo entiende Freud: cuando algo nos provoca la duda de si es animado o inerte, cuando *la semejanza de lo inerte con lo vivo llegue demasiado lejos*²⁰.

Un referente más, cuando hablamos de puesta en escena de imágenes fotográficas y de videos, en cuanto a la reconstrucción de la memoria, debe ser la obra de Eulàlia Valldosera, que se enmarca en una actividad artística, generalizada durante los años noventa, de rechazo de la sobreproducción característica de las sociedades capitalistas en beneficio de una actitud "ecológica", que valora los materiales pobres, la experiencia de lo cotidiano, el estudio de los conceptos de tiempo y proceso y el uso de la performance y la instalación.

²⁰ Freud, S., «Lo ominoso», en *Obras Completas*, XVII, Amorrortu, Buenos Aires, 1999, pp. 217-251.



Sus trabajos adoptan el cuerpo como medida y receptáculo de la realidad exterior, para desarrollar una reflexión sobre la identidad de la mujer como sujeto intelectual, y se centran en las nociones de identidad sexual, amor, enfermedad y maternidad. En este sentido, los arquetipos femeninos, los conceptos de hogar y familia; la búsqueda de una mirada propia no condicionada por la mirada masculina; la reivindicación de la enfermedad como vía de curación; la necesaria fragmentación de las relaciones amorosas; y sobre todo, la imbricación de la experiencia en el pensamiento constituyen algunos de los ejes fundamentales de su obra.

A partir de fotografías, vídeos, esculturas y proyecciones de luz, Eulàlia Valldosera recrea unas escenificaciones dramatizadas que reflejan simultáneamente la presencia y la ausencia, la memoria y el deseo. En ellas, la sombra y más recientemente el espejo evocan una búsqueda interior hacia el mundo del subconsciente, no sólo como espectro de un pasado no resuelto, sino también como forma de aprehensión de la realidad. Con estas piezas, la artista desplaza el mundo material y genera un espacio "animado" donde se sitúa el sujeto, en definitiva, el único protagonista de la experiencia.

En realidad, sus acciones e instalaciones, sus fotografías y sus vídeos, sitúan su primera referencia en un plano personal, incluso íntimo: la artista se funde y, a la vez, se desdobra en sus piezas, en sus propuestas.

Los elementos que constituyen su especial gramática de formas son, al mismo tiempo, reducidos y esenciales.

El cuerpo, vestido o desnudo, mostrado de forma distorsionada o fragmentaria. La casa, vivida como un cuerpo. Los objetos, en el eco o resonancia que transmiten, en su anclaje en la memoria. Las sombras y proyecciones, físicas y mentales, que nos conducen por el curso del tiempo y la experiencia humana de la pérdida, de la deriva.

El ombligo del mundo, una instalación germinal realizada entre 1990 y 1991, y presentada también en vídeo y con una serie fotográfica, muestra a la artista empuñando una escoba con la que dibuja con colillas de cigarrillo la forma de un vestido femenino sobre un suelo de algodón. El punto central del dibujo actúa como un equivalente del centro del mundo, del "ombligo de la tierra". El hilo de la obra es una experiencia personal: después de veintiocho días intentando dejar de fumar, con el reinicio del hábito decide recoger día a día los residuos resultantes, entendiendo esa acumulación "como un ejercicio de consciencia".

El resultado es una recuperación de huellas remotas de prácticas rituales a través de un deslizamiento de sentido en un gesto cotidiano, habitualmente banal. En las palabras de la propia Eulàlia:

Fumar es dar el acento al movimiento ascendente, estimulante, trascendente. Observamos cómo se eleva el humo sinuoso. Meditamos. Nostalgia: repetición continua de un número limitado de gestos y comportamientos. Con el cigarro encendido

conservamos el fuego ancestral convertido en metáfora del consumo.

Junto a la fuerza sugestiva y paradójica de esa trama formal construida con residuos, con materiales destinados a la basura, al poner el acento en el proceso y no en el objeto, la obra se convierte en una metáfora de la fugacidad de la vida, del paso del tiempo: Sólo lo fugitivo permanece en el jardín de los desechos.

Eulàlia Valldosera alcanza así un registro plástico de lo intangible, de esas presencias inmateriales que resultan tan decisivas en el curso de la vida humana.

La obra de Luís González Palma se ubica en el centro de un enfrentamiento doble. En primer lugar, la disputa entre la fotografía y las artes plásticas. Entre el registro, el documento, la captación "objetiva" de lo real, la presentación seca, gráfica, del objeto, por un lado, y la reinención de lo real, la plasticidad jugosa de la forma, por otro.

En segundo lugar, el antagonismo entre lo propio lo ajeno, la tradición y la innovación, la identidad particular y el concurso global. Quizá la riqueza mayor de su obra derive de esta ubicación en un cuadrivio orientado a destinos contrarios.

Construida en las fronteras de la fotografía y las llamadas "artes plásticas", crecida a medio camino entre el repertorio de la memoria y las formas de la sensibilidad más contemporánea, estas imágenes oscilan, entran y salen de territorios distintos, los cruzan, mezclan sus signos en lenguajes híbridos, en figuras impuras capaces de remitir con naturalidad a uno y otro sentido.

La propia experiencia del artista corresponde a una historia mezclada; Luis González Palma ha trabajado los códigos del cine y la arquitectura, de la danza y la música, de los ritos oscuros que turban y avivan la mirada de los pueblos de Guatemala. Son los códigos de la máscara y el artificio, el maquillaje y el disfraz; la representación, la escena. Las luces y el espacio, el silencio, el gesto exacto. Puede pues, mezclar sin escándalo técnicas diversas y vincular procedimientos, incompatibles tal vez. Manipula las fotografías, las rodea y las asedia para que suelten otras versiones de lo real objetivado.

Trabaja sobre bases espurias: maderas pintadas y desconchadas que permiten incisiones y ralladuras, plásticos transparentes que promueven superposiciones, papeles y telas que posibilitan rasgaduras y dobleces, escrituras, pinturas. Las mezclas permiten inversiones, reflejos, sustituciones. El soporte deviene figura; la imagen se vuelve fondo de texturas y de colores que la fotografía no admite. En un mundo sepia, la silenciosa pausa del blanco se llena de gritos y movimientos, asume el lugar del color sustraído. Usurpa todos los tonos, absorbe todas las luces.

Esta primera cuestión, (la que enfrenta fotografía y plástica) desemboca, pues, en un enredo intrincado; un montaje fecundo, que remite a la otra cuestión (que tampoco será resuelta y cerrada): la que opone la diferencia particular y la experiencia global, la continuidad de la tradición y la ruptura innovadora. Aquí también el artista bebe de fuentes mezcladas: la mezcolanza de ritos cristianos e indígenas, de herencias revueltas, de historias cruzadas. Y aquí también estas mezclas fomentan el uso de imágenes anfibia de rostros indígenas presentados como retratos pre-rafaelistas o íconos bizantinos, de melancólicos martirios, de mujeres anónimas convertidas en reinas, en divas, en diosas o en santas. Imágenes barrocas, globales, posmodernas, arcaicas.

*Documento de cultura de masas redimido por el drama. Material etnográfico convertido en metáfora. Ficha adulterada, símbolo agraviado. Fotografía convertida en gesto y forma plástica, en silencio, en palabra. En pieza de arte de nombre desdoblado.*²¹

Para finalizar este recorrido histórico, no podemos olvidar mencionar a Sigmar Polke.

Partiendo de materiales propios de la cultura popular, Polke interpreta las imágenes de la realidad más que la realidad en sí misma, satiriza las tendencias de la pintura contemporánea, cuestiona el papel del artista como autor y rompe los triviales mundos visuales de los medios fotográficos.

²¹ Ticio Escobar, Asunción, Paraguay 1997

2.5 OBJETIVOS:

Durante todo el proceso de trabajo, y sobre todo, desde sus inicios, antes de ser materializado, el objetivo principal fue:

Profundizar en la memoria tratando de encontrar el poder de las imágenes del olvido, su presencia, su ausencia, en definitiva, la inmanencia que denotan y descubrir las yuxtaposiciones y contraposiciones que signos y fetiches establecen entre si de manera consciente o inconsciente.

Una vez que comenzó el proceso de trabajo e investigación, se fijaron una serie de conceptos a desarrollar. Seguidamente proporcionamos la lista inicial, pero advertimos que en la plasmación del trabajo final, se han introducido algunos cambios producidos por el mismo devenir del estudio realizado.

PRIMER ESQUEMA DE LOS CONTENIDOS A DESARROLLAR:

Análisis de modelos análogos como fuentes sobre la práctica artística de la temática desarrollada en mi trabajo.

Relación imagen-fetiché.

Memoria como soporte, huellas y registros.

Imagen como signo simbólico y arquetipo social.

Imagen como icono religioso y como aglutinante colectivo.

Evaluación del efecto del tiempo a través de sus huellas.

Paradoja: fotografía como representación de la desaparición de lo visible.

Modelos de poesía visual y articulación de soportes portátiles como contenedores de imágenes, huellas y reliquias.

Fotografía como objeto mágico.

Fotografía como reflejo de la íntima evocación del pasado como espacio común.

2.6 DESARROLLO DE CONCEPTOS:

2.6.1 TIPOS DE MEMORIA, HERENCIA CULTURAL:

Como hemos comentado, la memoria a largo plazo, se puede dividir de muchos modos diferentes, pero quizás el que más nos puede interesar, sea el siguiente: memoria colectiva y memoria individual.

En cualquier caso, se debe apuntar, que las barreras que dividen un conjunto del otro, son difusas y que se pueden mezclar entre sí en muchas situaciones, pero utilizaremos esta distinción, básicamente, por sencillez, para desarrollar nuestro comentario, puesto que no somos decanos en la materia y sólo podremos realizar una ingenua aproximación.

La memoria colectiva, concentra todas aquellas enseñanzas que son externas a nuestra propia curiosidad, a nuestra propia intención.

Todo aquello que nos llega del exterior, como la educación, los modales, los comportamientos sociales, las creencias religiosas, etc... Todo esto conforma lo que podemos denominar como *herencia cultural* y que es una de las partes más importantes de nuestra vida social. Esta herencia cultural, nos configura como piezas del puzzle social. Es nuestra marca identitaria que nos muestra nuestra relación con el entorno. Por ella, se nos puede situar en un determinado lugar espacio-temporal.

En esta herencia cultural, se plantea un debate en cuanto a su propia naturaleza, devenida en imposición o no de la misma. ¿Somos dueños, realmente, de nuestra herencia cultural?, ¿Elegimos nuestro comportamiento, nuestra educación, nuestras creencias? ¿Somos, al cien por cien, dueños de nuestra conducta?

Este es un debate, que sobre todo, en los años de la liberación social, ha estado muy presente en la sociedad, y que hoy en día vuelve a dejarse ver. En este trabajo sólo podemos exponer las diversas cuestiones, pues nuestras posibles respuestas, atenderían de manera pueril a inquietudes meramente personales.

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

Decimos que se trata de un principio de universalidad, puesto que los iconos, que para nuestro entorno social, nuestro linaje, son definidos como verdaderos, para otros componentes de otras culturas, pueden no significar nada, o ser del mismo modo indescifrables.

Por esto, podemos afirmar, que la herencia cultural, recae en esta paradoja infinita, de construirse así misma al ritmo del crecimiento social y configurarse como su propia llave para descifrarse o descodificarse así misma. Por tanto, nos situamos ante una herencia o una base cultural hermética.

Debido a este hermetismo cultural, las diferencias entre las distintas sociedades pueden llegar a ser tan abismales. De aquí, también parten las tendencias sociales actuales que intentan desarrollar e infundir una educación multicultural, que ayude a difuminar las barreras entre las diferentes culturas mundiales, y en definitiva sociales.

El proyecto se sitúa dentro de este hermetismo, pues el acercamiento al tema de la memoria, como ya citamos anteriormente, es de modo individual, desde mi propia herencia cultural, por lo que no podríamos hablar de un proyecto universal sobre la memoria, sino que debemos reducirlo a su mínima expresión. Debemos concentrarlo en la intimidad del entorno social, sin hablar de vendavales, sino de susurros.

Por otro lado, es inevitable mencionar la memoria individual, puesto que es donde se centrará el trabajo de gran parte del proyecto. Como acabamos de mencionar, no hablamos de una memoria universal, sino de una memoria individual, que por medio de una herencia cultural, se puede hacer extensiva a una memoria colectiva, pero siempre dentro de un mismo entorno cultural.

La memoria individual, es la que nos acerca, más, al plano afectivo, melancólico, que nos interesa tratar y analizar. En esta memoria, almacenamos todos los recuerdos, esas imágenes difusas, confusas, que adquieren el carácter de verdaderas, por tratarse de representaciones construidas por nuestra mente para representar un acontecimiento vivencial.

Cuando nos referimos a los recuerdos, debemos hablar siempre de representaciones, de plasmaciones, huellas o rastros de la realidad, que por medio de un proceso mimético sustituyen en nuestro álbum de recuerdos a la realidad. La memoria individual, construye un gran imaginario de recuerdos, casi perfectamente ordenados, pero siempre muy ligados a los sentimientos, a las reacciones sensitivas del cuerpo, al sentido positivo o negativo.

La mayoría de la veces que intentamos revivir en nuestra mente y en nuestra retina un recuerdo de algo bello, lo que obtenemos, aunque para nosotros parece tan real como cuando

transcurrió, realmente, es una imagen que se ajusta a las sensaciones que tuvimos cuando lo vivimos. Si las sensaciones fueron buenas, el recuerdo será exageradamente placentero, por el contrario, si la sensación fue negativa, la imagen proyectada podrá llegar a ser terrible, sucia, horrorosa. Por lo tanto, podemos decir que la imagen que proyecta nuestra mente, cual viejo cinematógrafo, viene a ser el “rastros” o la “huella” de la verdadera realidad.²²

Por tanto, deducimos la conexión potente entre sentimiento y recuerdo. La construcción de la memoria y de sus elementos unitarios, denominados recuerdos, viene dada no sólo por el proceso físico de retención de imágenes a través de la retina²³, sino que también implica de un filtro sentimental que en parámetros mínimos o máximos, afectan a la configuración final de la imagen representada y proyectada en nuestra memoria.

A lo largo del proyecto, la estrategia de aproximación al campo de la memoria, seguirá este planteamiento, de lo particular a lo colectivo. Partiendo de una memoria individual y aprovechando las imágenes simbólicas que nos introducen en esos imaginarios colectivos, intentaremos aproximarnos a la memoria colectiva y tratar temas relacionados con la herencia cultural.

²² Fragmento de un proyecto realizado para la asignatura Proyectos 2 de Pintura cursada en la Licenciatura de Bellas Artes.

²³ Muchos autores señalan, que la propia retina, al igual que las lentes de una cámara fotográfica, ya implica un filtro impuesto, que modificará la imagen fijada. Además del propio ojo humano que actúa como recorte, encuadrando, focalizando y seleccionando las imágenes a preservar.

2.6.2 RELACIÓN MEMORIA – IMAGEN:

Iniciamos nuestro análisis del concepto, asomándonos al diccionario de la Real Academia Española y enumerando las diferentes entradas que posee la palabra imagen.

Imagen.

(Del lat. imāgo, -inis).

- 1. f. Figura, representación, semejanza y apariencia de algo.*
- 2. f. Estatua, efigie o pintura de una divinidad o de un personaje sagrado.*
- 3. f. Ópt. Reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz que proceden de él.*
- 4. f. Ret. Representación viva y eficaz de una intuición o visión poética por medio del lenguaje.²⁴*

Como hemos mencionado en el apartado anterior, la memoria se compone en imágenes, en recuerdos y esas imágenes se archivan en un gran álbum personal.

Este gran álbum personal, se nutre también de imágenes que provienen de nuestro entorno, de nuestra cultura. Con estas imágenes, el álbum crece y se completa a sí mismo, conformando lo que podemos denominar *imaginario colectivo*. Este imaginario colectivo, tiene sus raíces en un proceso de comprensión inconsciente. Las imágenes se asumen de manera inconsciente.

Para Jung, lo inconsciente per sé, es por definición, incognoscible. *Lo inconsciente es necesariamente inconsciente* – ironizaba. De acuerdo con esto, sólo podría ser aprehendido por medio de sus manifestaciones.

²⁴ Ibidem, Pág. 3

Tales manifestaciones remiten, según su hipótesis, a determinados patrones, a los que llamó *arquetipos*. Jung llegó a comparar los arquetipos con lo que en etología se denomina patrón de comportamiento (o pauta de comportamiento), extrapolarlo desde el campo de los instintos a la complejidad de la conducta humana.

Los arquetipos, modelarían la forma en que la consciencia humana puede experimentar Edmundo y auto percibirse; además, llevarían implícitos la matriz de respuestas posibles que es dable observar, en un momento determinado, en la conducta de un sujeto.

En este sentido, Jung sostenía que los arquetipos actúan en todos los hombres, lo que permitió postular la existencia de un *inconsciente colectivo*.

Este inconsciente colectivo, llevado al terreno de la imagen, se conforma como el imaginario colectivo, del que anteriormente hablamos.

Dentro de ese imaginario colectivo, podemos encontrar imágenes simbólicas, representaciones, que pueden traducirse en arquetipos sociales. Imágenes que por pertenecer a actos comunes o costumbrismos sociales de nuestro entorno cultural, se pueden hacer extensibles a todos los individuos del espacio donde desarrollamos nuestra vivencia personal.

En este punto, y para ejemplificar este comentario, recurriré a las fotografías. Todos, en nuestra sociedad, debemos tener, fotos de carné. Una insignificante fotografía de apenas unos centímetros, pero que todos tenemos en nuestra mente. Misma pose, misma iluminación, mismo fondo, mismo color, diferentes fisonomías, por supuesto, pero idéntica construcción. Éste sería un claro ejemplo de imagen simbólica introducida

en el imaginario personal pero que se hace extensible al imaginario colectivo y por tanto se convierte en un arquetipo social.

Al abordar este punto, debo posicionar mi propio marco social y acotar unas premisas de mi propio marco cultural, puesto que el proyecto desarrollado parte de mi memoria individual, y por supuesto, mi herencia cultural, no será extensible a todas las personas que me rodean en mi entorno.

Mi cultura se desarrolla en un marco típico español. Familia clásica patronada y de gran envergadura. Educación clásica y de fe cristiana. Por lo que en mi memoria individual, la familia, el costumbrismo, la tradición, los rituales, el linaje y las creencias religiosas ocupan un lugar bastante amplio.

En este sentido, debemos añadir todos los patrones típicos de nuestra sociedad de raíz, hoy día, mucho más difuminadas en las grandes ciudades, pero aún vigentes en los pueblos de menor población.

En mi imaginario colectivo, por tanto, confluyen los arquetipos sociales de la herencia cultural y un posterior desarrollo por medio de imágenes propias de la inevitable relación con la cultura de masas y del acceso a una educación superior.

Uno de los arquetipos, que más desarrollaré en este proyecto, provendrá del ámbito de la creencia religiosa. Unas creencias que por imposición pasan a formar parte de este imaginario personal.

Arquetipos como éste de las creencias, sirven como aglutinante social, como modelos que unen, que nos hacen formar parte de un todo. Otro ejemplo puede ser el arquetipo familia. Y son muy importantes porque son

los que construyen y marcan los pilares fundamentales de nuestra cultura y por tanto, una parte fundamental de nuestra construcción identitaria.

2.6.3 CONSTRUCCIÓN DE ICONOS:

Como también hemos deducido, la imagen, se convierte en un icono, en un signo simbólico, una llave para descifrar esa herencia cultural.

La palabra icono, encuentra en nuestro diccionario de la lengua española, las siguientes acepciones:

Icono o ícono.

(Del fr. icône, este del ruso ikona, y este del gr. bizant. εἰκών, -όνοϛ).

- 1. m. Representación religiosa de pincel o relieve, usada en las iglesias cristianas orientales.*
- 2. m. Tabla pintada con técnica bizantina.*
- 3. m. Signo que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado; p. ej., las señales de cruce, badén o curva en las carreteras.*
- 4. m. Inform. Representación gráfica esquemática utilizada para identificar funciones o programas.²⁵*

Las imágenes, cuando pasan a formar parte de ese imaginario colectivo, se recodifican en sí mismas, adaptándose a unas normas más generales que hacen que una representación, por su carácter mimético, sea aceptada como verdad, como igual, como sustitutivo de la realidad. En este momento, la imagen se transcribe en símbolo. Y este símbolo, si además recibe una repercusión que lo sitúe en un plano de

²⁵ Ibidem, Pág. 3

reconocimiento social que le proporcione cierto carácter como objeto de culto, podemos pasar a denominarlo como icono.

Hoy en día, nuestra sociedad, se genera una cantidad enorme de iconos visuales. Por supuesto podemos encontrar todo tipo de iconos y de muy diferentes naturalezas, pero para nuestro proyecto, nos centraremos en desarrollar los iconos de procedencia religiosa.

Los iconos religiosos, son incontables en nuestra cultura cristiana, puesto que se trata de una cultura, basada en la adoración de imágenes, en el culto a la representación, al icono.

Los iconos religiosos abarcan desde imágenes pictóricas y representaciones escultóricas hasta el culto al objeto mágico, a la reliquia.

En el icono religioso encontramos, quizás, uno de los ejemplos más directos y obvios de nuestra cultura en cuanto a la aceptación de una representación como sustitutivo del original.

Sólo la pintura religiosa muestra todo el poder ontológico del cuadro. Porque realmente es verdad que, en lo que atañe a la apariencia de lo divino, sólo adquiere su cualidad pictórica por medio de la palabra y el cuadro. Por consiguiente, el significado de cuadro religioso es ejemplar. En él podemos ver sin duda que un cuadro no es una copia del ser copiado, pero está en comunión ontológica con lo que se ha copiado.²⁶

La representación de Jesucristo o de la Virgen María, es uno de los iconos más universales de nuestra historia. Es una imagen reconocida por toda la sociedad. Y en esto, reside quizás, el carácter más fascinante e interesante. Cómo la sociedad acepta por verdad absoluta una

²⁶ Hans-Georg Gadamer, Verdad y Método, Paidós, Barcelona, 1975, pág. 126.

representación totalmente subjetiva. Y cómo se establece un patrón a seguir en cuanto a una representación: figura estilizada, faz madura, rostro idealizado, barba, y aureola. La sociedad establece si saberlo una imagen colectiva por mutuo acuerdo y se le atribuye un poder.

Del mismo modo, se trabaja con los objetos mágicos, que describiremos en el siguiente apartado, que por su cualidad de recuerdo, de resto o huella del original, se traducen en verdad, en parte física del mismo. Hablamos de las reliquias sagradas. Objetos fetiche que se conservan, preservan y se convierten en objeto de culto.

A lo largo del proyecto, la recurrencia a este tipo de imágenes religiosas será constante. Podremos ver utilizadas imágenes de comuniones, bodas, bautismos, así como representaciones sagradas.

Siempre recurriendo a imágenes que provienen del imaginario colectivo personal pero que por tratarse de arquetipos, se hacen extensivos a la memoria colectiva.

El espectador, establece una conexión referencial identificando la imagen y comparándola con una perteneciente a su propio imaginario personal.

De éste modo, conseguimos una identificación con el espectador, se genera un estado de retroalimentación que intenta introducirle en un ambiente íntimo y personal.

2.6.4 IMAGEN COMO OBJETO MÁGICO:

Anticipábamos ya en el apartado anterior una leve descripción de la imagen como objeto mágico. Pasamos pues a desarrollar este apartado.

A lo largo de toda nuestra historia, a muchas representaciones se les ha atribuido poderes mágicos. Poderes que tenían que ver con rituales para evocar o conectar con el ente superior que dirigía el devenir de las cosas.

Todo aquello que escapa a las leyes de la física, lo irracional, se convierte en objetivo de culto por parte del ser humano. Todas las culturas poseen creencias en seres superiores que, de distinto modo, dirigen sus vidas.

También en otros casos el culto viene justificado por una necesidad de salvación ante el final inevitable, la muerte. Es la procuración de la salvación del alma en el más allá.

En cuanto a esto, Gombrich parafrasea a Edwin Bevan en su libro *Holy Images*:

Hoy nos damos cuenta, mejor que antes, de que la mente del hombre funciona en varios niveles, y que por debajo de una teoría intelectual articulada, puede subsistir una creencia incompatible con aquella teoría, estrechamente conexas con inconfesados sentimientos y deseos.²⁷

Estas representaciones divinas se han sucedido a lo largo de todas las grandes culturas. Desde Egipto, Grecia, Roma, la cultura cristiana, Budismo, Hinduismo, etc....

Pero también encontramos objetos mágicos, o representaciones de poder que no tienen que ver con la representación directa de los dioses, sino

²⁷ Gombrich, Arte e Ilusión, pág. 96.

que se relacionan más con los rituales de protección o de gratificación por algo.

En la prehistoria, los hombres primitivos, cubrían las paredes de sus cuevas con los animales que iban a cazar. Fijaban las imágenes al muro, como concentración, preparación y respeto al animal cazado, e incluso como modo de protección para la batalla.

En las culturas tribales africanas, se utilizan esculturas que son concebidas específicamente para el ritual, y que curiosamente, sólo poseen valor en el momento del rito, puesto que es ahí cuando la deidad, posee y se identifica con el objeto, con la representación, después, el objeto, pierde todo su valor.

Es importante, pues, reflejar y tratar la imagen del *chamán*, del brujo o el mago. La persona encargada de mediar con los dioses, el puente entre el mundo terrenal y el de los espíritus, ya sean estos, de bien o de mal.

Es el encargado de manipular los objetos mágicos, es quien da sentido por medio del uso en el ritual a los mismos.

En muchos momentos de la historia del arte, se ha comparado el papel del artista con el del chamán. Se trata de una alienación de los poderes creadores del artista con los de la divinidad. Al igual que el dios otorga la vida y la belleza al mundo, el artista insufla la vida a las obras de arte que realiza.

Esta comparación artista-dios deviene de esa cualidad del artista de hacer algo bello. La belleza junto con la mimesis o imitación de la realidad, hacen que los seres humanos identifiquen estas dos formas tan dispares.

Hablamos de un poder de manipulación de la realidad, de un don mágico que nos sitúa en el terreno de los rituales ocultos. Y el uso de la calificación *oculto* no es fortuito, porque bien es sabido por todos, que cuando admiramos una obra de arte, el resultado, nos deslumbra, por medio del despliegue de armas visuales placenteras que transmiten esa belleza y restan importancia al proceso, a ese acto creador, que quedará oculto como parte única y esencial de la obra, hasta el final de los días de la misma, y que por supuesto, no formará parte de esa memoria colectiva, puesto que la imagen o representación de la misma, no resultará narrativa en estos aspectos. Se genera, pues, una pérdida de información crucial para la memoria de la misma imagen.

Por todo esto, artistas como el ya estudiado en apartados anteriores, Christian Boltanski , adoptan el *roll* de ese artista-creador a la hora de enfrentarse a su propia memoria. Con esa actitud, ese despliegue, casi comparable al trabajo de un arqueólogo, recolectando, almacenando y conectando objetos de su propia memoria. Se siente hacedor de sus recuerdos y como tal, los ordena, clasifica y por medio de una puesta en escena, casi mágica, o con un ambiente misterioso e íntimo, trata de preservarlos del olvido convirtiéndolos en obras de arte, en imágenes, en iconos.

Otro punto a tratar y desarrollar, puesto que resulta implícito en el presente proyecto, es el concepto de *exvoto*, o imagen votiva.

Exvoto.

(Del lat. ex voto, por voto).

1. m. Don u ofrenda, como una muleta, una mortaja, una figura de cera, cabellos, tablillas, cuadros, etc., que los fieles dedican a Dios, a la Virgen o a los santos en señal y recuerdo de un beneficio recibido, y que se cuelgan en los muros o en la techumbre de los templos.

2. m. Ofrenda parecida que los gentiles hacían a sus dioses.

La costumbre de hacer exvotos es antigua y muy difundida. Abarca desde los *tam-mata* y *anathemata* de la Grecia antigua hasta los milagros de España, los *alminhas* de Portugal y los *wotums* de Polonia.

Surgen como vehículo físico por medio del cual agradecer a la divinidad la salvación o curación de un mal o enfermedad física.

Los exvotos adoptan de este modo todo tipo de formas humanas, representando en cera o madera cualquier parte del cuerpo: cabeza, ojos, brazos, piernas, corazón, etc.

Especialmente, el uso de este tipo de imágenes simbólicas, se concentra en emplazamientos tales como santuarios o iglesias donde reside una imagen sagrada que resulta popular por su poder milagroso o de mágico.

Este tipo de imágenes conllevan la marcación como punto de peregrinaje popular y la consecuente activación de todo tipo de rituales de ofrenda y veneración.

Los exvotos, no sólo implican una relación de representación de la realidad, sino que implican un desarrollo de identificación del donante con la deidad. Una conexión natural y directa con el sentimiento de agradecimiento hacia el ente superior.

Este tema no necesita una larga explicación; es un sentimiento espontáneo que se expresa mediante objetos diversos. También los paganos mostraban su agradecimiento a la divinidad de esta ingenua forma, y es muy probable que los fieles simplemente transfiriesen al objeto de su fe prácticas no

*muy distintas de las que conservaban antes de su iniciación. No es posible imaginar ni establecer categorías de exvotos.*²⁸

Destacamos el significado de la imagen convertida en exvoto, por la presencia en el proyecto instalativo, de este tipo de objetos.

2.6.5 IMAGEN FOTOGRÁFICA:

Cuando buscamos el significado del término fotografía, encontramos las siguientes acepciones disponibles:

Fotografía.

(De foto- y -grafía).

- 1. f. Arte de fijar y reproducir por medio de reacciones químicas, en superficies convenientemente preparadas, las imágenes recogidas en el fondo de una cámara oscura.*
- 2. f. Estampa obtenida por medio de este arte.*
- 3. f. Taller en que se ejerce este arte.*
- 4. f. Representación o descripción que por su exactitud se asemeja a la **fotografía**.*²⁹

A la hora de abordar el tema de la memoria, es inevitable hablar de imágenes, y en el entorno representacional, la fotografía adquiere el valor mimético más elevado.

Sartre escribe en relación a una fotografía en el libro *El imaginario*³⁰:

"Mi intención está aquí ahora; yo digo: "Esto es un retrato de Pedro", o más brevemente: Éste es Pedro". Entonces la foto ya

²⁸ H. Leclercq, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie.

²⁹ Ibidem, Pág. 3

³⁰ Victor Burguin, Ensayos, 2004, pág. 63

no es un objeto, sino que funciona como material para una imagen (...) Todo lo que percibo entra en una síntesis proyectiva dirigida hacia el verdadero Pedro, un ser vivo que no está presente".

La memoria de nuestra Historia, se construye, en un primer momento con pinturas, dibujos o esculturas, pero a partir de 1816, momento en el cual, *Nicéphore Niepce* lograrse las primeras reproducciones fotográficas sobre papel, la nueva historia se reproduce en imágenes fotográficas.

¿Qué hacía las veces de la fotografía antes de la invención de la cámara fotográfica? La respuesta que uno espera es: el grabado, el dibujo, la pintura. Pero la respuesta más reveladora sería: la memoria. Lo que hacen las fotografías, se realizaba anteriormente en la interioridad del pensamiento.³¹

De este modo el imaginario colectivo, se ve incrementado con todo tipo de reproducciones e imágenes de nuevo orden, que suponen una nueva concepción de la representación de lo visible. La invención de la fotografía, aporta e incrementa la cualidad de fidelidad de la representación de lo visible. Desaparece pues, en parte, el componente plástico que aportaba una visión subjetiva a la representación.

Mientras que en la fotografía este vestigio mortuorio oficia como resto de un mínimo suceso y empaña la autoría del fotógrafo hasta el extremo de hacer casi inaudible su presencia, aturdida por el peso y la fuerza de la huella certera y real de la toma, en una pintura el hecho que significa y determina nuestra observación es la actividad del propio interventor de la imagen. Desde esta diferencia, la imagen pictórica transmite una versión de lo real, que impone la necesidad de una revelación ajena,

³¹ John Berger, *Mirar*, Gustavo Pili, Barcelona, 2001, pág. 56.

*mientras que la fotografía sucede casi a pesar de nosotros y de su propio autor, como si fuera tomada por la propia cámara, sin manipulación alguna. El prodigio de la máquina es, en este caso, una especie de deidad oculta y misteriosa que simplemente se limita a hacernos partícipes del fenómeno de la vida a través de los reflejos de vidas ajenas, del presente o del pasado pero en sí mismas, desaparecidas indefectiblemente.*³²

La fotografía se configura como una representación objetiva y transparente de la realidad.³³ Recibe por tanto el valor de testigo, de vestigio. La cámara fotográfica se convierte en el testigo mudo que preserva las imágenes o las representaciones de los acontecimientos clave de la historia.

Así como se convierte, por medio de su popularización en la sociedad de masas, debido en gran parte a su fácil manejo y bajo coste, en la máquina congeladora de recuerdos.

Los individuos utilizan este artefacto para preservar sus recuerdos, sus imágenes personales, su memoria.

Con esta disolución social del medio, se genera un cambio de referente en el culto a la representación. Ya no sólo se convierte en objeto de culto, una pintura con una temática concreta, sino que una representación de cualquier elemento se configura, por medio de una fácil reproducción, en un objeto a preservar, en una imagen a archivar, y casi venerar por medio de la contemplación.

³² J. L. Cueto Lominchar, "El hecho pictórico. El acto fotográfico: la mirada y la memoria como material de la práctica artística", pág.264 tesis doctoral, Valencia: UPV, 2001. pág. 310.

³³ Esta cualidad, se verá modificada con la aceptación de los artistas de la fotografía como nueva disciplina o técnica artística. El artista utilizará a fotografía, no sólo como elemento constatacional, sino como elemento expresivo.

La intrusión y el desarrollo de las técnicas fotográficas en la sociedad de masas, por medio de la publicidad y a reproducción masiva, generará un cambio en la mentalidad del individuo, y sobre todo en su modo de ver y entender la realidad.

Para este proyecto, nos interesa analizar el poder y el valor que se confiere a las representaciones fotográficas más íntimas. Las fotografías del entorno familiar, los retratos.

En este caso, la imagen, no sustituye a un objeto o a un paisaje, la imagen sustituye al ser humano. Cuando una persona fallece, su cuerpo físico desaparece, pero su imagen no. Su representación queda plasmada en un papel hasta que desaparezca su soporte.

Ejemplo de esto son las imágenes de los cementerios que recuerdan al fallecido.

De este modo, nuestra memoria entiende como verdad la representación, sustituye el original y aporta a la representación un carácter mágico, casi como si parte de ese alma perdida, residiese en parte en esa fotografía.

La sustitución del original se hace tan patente que a veces, en algunos casos, se sustituye en la propia memoria el recuerdo de la persona por su propia imagen. Del mismo modo, que nuestra mente construye a partir de una imagen un recuerdo.

En algunas culturas externas a la cultura Occidental, la imagen fotográfica fue tachada de demoníaca durante muchos años. Aún hoy existe cierto recelo por parte de algunos individuos a dejarse fotografiar, puesto que, para algunos de ellos supone un miedo a que el alma quede atrapada en la representación.

El obturador de la cámara se convierte, casi en un arma, en un disparador, que acciona la captura de la realidad, encerrándola para siempre en un papel.

2.6.5.1 FOTOGRAFÍA COMO SOPORTE, HUELLA O RASTRO DEL TIEMPO:

La fotografía se basa en un proceso científico, en el cual, una reacción química de los haluros de plata sobre una emulsión fotosensible al contacto con la luz, proporcionan una reproducción de la realidad.

Este sencillo acto, no proporciona un soporte perfecto para generar una reproducción mimética de la realidad. Las imágenes de la memoria, ya no sólo se coleccionan en un álbum virtual imaginario, sino que por medio de su plasmación en soporte físico, se produce un culto, una preservación material de los recuerdos.

Se nos facilita un imaginario físico y detallado de los recuerdos, de nuestra historia, de nuestra memoria.

Esta plasmación física, representa una huella, un rastro, un elemento preservado del paso del tiempo y del avance del olvido.

Una fotografía, no es sólo una imagen (en el sentido en el que lo es una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria.³⁴

³⁴ Susan Sontang, Sobre la Fotografía, Edhasa, Barcelona, 1996, pág. 111.

El tiempo de la imagen fotográfica no es eterno, pues los materiales que la conforman poseen una caducidad propia, pero en cualquier caso nos aportan al menos la seguridad, de una perdurabilidad en el tiempo, de una huella en la historia para generaciones venideras. Un vestigio o testigo de nuestro presente para el futuro.

Las fotografías, superpuestas o veladas, experimentan a su vez la metamorfosis de la imagen más allá de la fijeza de la representación. A pesar de que en vida nos parecen definitivas, el paso del tiempo las torna borrosas y distorsionadas. Como nuestra memoria hundiéndose en el porvenir. En cuyo final espera la muerte.³⁵

Cuando hablamos de huella, de rastro, debemos hablar inevitablemente del paso del tiempo. Una de las obsesiones del ser humano desde el comienzo de su existencia hasta su muerte.

Pero hasta las fotografías de la caja de los recuerdos que cada uno de nosotros guarda en algún cajón de su casa, con sus deficiencias e imperfecciones, con su color turbio como el recuerdo, y con pequeño formato insignificante y anónimo, conservan el extraño mensaje de una representación que nos atañe y tensa nuestro entrecejo. En realidad todas y cada una de ellas son incomprensibles jeroglíficos redactados con el pequeño gesto de su gestación y el testimonio presente de su resistencia, como congelar el eco de un reflejo que seguramente durará el tiempo que tarde en desaparecer el papel que soporta este episodio³⁶

³⁵ José Jiménez, *Teatro de la metamorfosis*. Gloria Moure, "Christian Boltanski. Adviento y otros tiempos", Catálogo de la exposición organizada por el Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1995-96, Ediciones Polígrafa.

³⁶ J. L. Cueto Lominchar, "El hecho pictórico. El acto fotográfico: la mirada y la memoria como material de la práctica artística", pág.264 tesis doctoral, Valencia: UPV, 2001.

La obsesión por la aceptación de la desaparición inevitable, nos lleva a preservar nuestra memoria, a dejar nuestro rastro, a dejar constancia de nuestra existencia. Este acto queda recogido por la fotografía. La captura de nuestra imagen, contribuye en algún modo a su propia salvación.

2.6.5.2 FOTOGRAFIA COMO RECUERDO:

Para arrancar el análisis del término, utilizaremos sus acepciones del diccionario:

Recuerdo.

- 1. m. Memoria que se hace o aviso que se da de algo pasado o de que ya se habló.*
- 2. m. Cosa que se regala en testimonio de buen afecto.*
- 3. m. Objeto que se conserva para recordar a una persona, una circunstancia, un suceso, etc. No he querido desprenderme de los recuerdos de familia.*
- 4. m. pl. **memorias** (□ saludo por escrito o por medio de tercera persona).³⁷*

Según Roland Barthes, *la fotografía es la representación de la desaparición de lo visible. Y la melancolía de lo que ya nunca será.*

Atendiendo a este razonamiento, que Barthes realiza en su ensayo sobre la contemplación de la fotografía de su fallecida madre, recordamos también otras palabras de Boltanski en cuanto a este tema.

Boltanski utiliza fotografías anónimas. Signos, congelados en un tiempo indefinido, del tránsito, de la metamorfosis entre vida

³⁷ Ibidem, Pág. 3

*y muerte. Para él, la fotografía, “captura un momento de la vida, y se convierte en su muerte”.*³⁸

La imagen fotográfica reproduce y sirve como recuerdo de los momentos de nuestra vida, de las horas que consumimos, de etapas físicas y psicológicas de nuestra vida que ya no volverán, como por ejemplo, los recuerdos de nuestra infancia.

Coleccionamos, por tanto, partes de nuestra vida, de nuestro recorrido y desarrollo vital en el entorno. Esta reconstrucción continua, esa mirada hacia el pasado, hacia lo que fue y que ya nunca será, es lo que nos sitúa en el plano de la nostalgia, del sentimiento de angustia y añoranza.

Cuando hablamos de memoria, de recuerdos y del pasado en general, no podemos evitar posicionarnos en un estado sentimental nostálgico. La nostalgia invade nuestro pensamiento, trasladándonos a un plano o a un planteamiento romántico o melancólico de la situación.

Los recuerdos, como ya analizamos en apartados anteriores, están íntimamente ligados a los sentimientos, a las reacciones del instinto físico.

Por ello, cuando intentamos acercarnos al mundo de los recuerdos, nos posicionamos en este estado de melancolía. Pero entendiendo la melancolía, no como una suerte negativa o triste, sino como un estado de alta recepción sensorial, casi de fragilidad o predisposición a la embriaguez de los sentidos.

La imagen, convertida en recuerdo, en verdad, se consolida como un pilar fundamental a la hora de componer nuestra memoria, nuestra identidad.

³⁸ José Jiménez, *Teatro de la metamorfosis*. Gloria Moure, “Christian Boltanski. Adviento y otros tiempos”, Catálogo de la exposición organizada por el Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1995-96, Ediciones Polígrafa.

2.6.6 CONTRUCCIÓN DEL OBJETO FETICHE:

Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua, el término fetiche recoge las siguientes acepciones:

fetiche.

(Del fr. fétiche).

1. m. Ídolo u objeto de culto al que se atribuye poderes sobrenaturales, especialmente entre los pueblos primitivos.³⁹

Según el análisis etimológico del término:

A partir del participio pasivo de hacer, 'hecho', se formó hacia fines del siglo XV en español la palabra hechizo, como "artificio supersticioso de que se valen los hechiceros", según definía el *Diccionario español-latino* (1495), de Antonio de Nebrija.

Hechicero, palabra también formada a partir de 'hacer', ya aparecía registrada en nuestra lengua desde *Calila y Dimna*, un libro de cuentos anónimo traducido del árabe por iniciativa de Alfonso X. Hechicero y hechizo pasaron al portugués como *feiticeiro* y *feitiço*. Esta segunda palabra portuguesa llegó luego al francés como *fetiche*, y más tarde al inglés como *fetish*, para denominar objetos de hechicería africana, tales como amuletos y talismanes, hasta que finalmente reingresó al castellano con este significado bajo la nueva forma fetiche.

Jugando con el carácter mágico de los fetiches, el filósofo alemán Karl Marx adoptó la palabra para referirse al "fetichismo de la mercancía", por el cual, según él, un producto manufacturado oculta las relaciones de trabajo bajo las cuales fue producido.

Más adelante, el padre del psicoanálisis, Sigmund Freud, retomó la palabra fetiche para referirse a ciertos fenómenos observados en su

³⁹ Ibidem, Pág. 3

práctica clínica, en los cuales el interés sexual de algunos pacientes aparecía desplazado hacia objetos vinculados indirectamente a su objeto sexual, tales como prendas de ropa, mechones de cabello, etc.

Una vez desarrollados todos estos componentes que se agregan al significado potencial de la imagen, podemos descifrar también el significado del objeto fetiche, o la transformación de una imagen en fetiche.

Como ya desarrollamos en apartados anteriores, el ser humano vierte, o hace recaer sobre algunos objetos o imágenes, poderes de tipo irracional, mágicos, o sentimentales-emocionales.

Se trata de una metamorfosis, no en el significante, así como en el significado del objeto o de la imagen. El continente, no varía, pues su aspecto físico, se conserva, se preserva. Es el contenido, lo que se modifica, se incrementa, se potencia, pero no variando su significado primitivo, sino que añadiendo circunstancias externas que aumentan el valor del mismo.

Muchas veces, el objeto fetiche, no implica un valor en sí mismo, es el propietario de dicho objeto, quien con su contemplación, reflexión u observación y recreo sobre el mismo, construye un valor ritual externo que deviene en un coleccionismo puro, en el cual, al objeto se le atribuye un aura, un valor irracional, motivado por un placer instintivo e inconsciente.

Por este motivo, cuando nos referimos al objeto fetiche, no sólo debemos tener como objeto de estudio el objeto en sí, sino que debemos estudiar y reflexionar sobre la relación que se establece entre el objeto y el propietario de dicho objeto, o entre el objeto o imagen y el espectador.

Artistas como Boltanski o Carmen Calvo, recurren a la presentación de objetos en sus obras, como testimonio del paso del tiempo, de lo que fue y ya no es, de las presencias ausentes.

Cuando Boltanski dispone sus vestidos en el suelo, y las fotografías en las paredes, se refiere a ellos como segundas pieles, objetos que representan una parte de la persona a la que un día perteneció. A un momento concreto de la memoria, de la microhistoria de esa persona. Por eso se presenta una presencia, que en sí misma, conforma una ausencia. Muchos artistas defienden el poder del objeto en la obra, como testigo directo de la memoria. Si queremos representar un momento de nuestra memoria, el cual, en el momento de su gestación, fue captado y fijado en una fotografía, ¿por qué pintarla?, ¿no es más justo y sincero colocar directamente la fotografía?

¿Qué es, entonces el arte? ¿Quién definirá el arte? ¿Quién dirá dónde comienza y donde termina? ¿Quién dirá: puedes ir hasta aquí, pero no más lejos?

Dirijo estas preguntas a los filósofos que se han ocupado de ellas, y podemos leer con interés lo que han escrito sobre el arte en sus distintas formas.

El arte, dicen ellos, es belleza, y la belleza es verdad en su realidad material.

Si vemos la verdad en la fotografía, y si la verdad en su forma externa, seduce al ojo humano ¿cómo puede, entonces, dejar de ser belleza? Y si encuentran en ella todas las características del arte, ¿cómo puede dejar de ser arte? ¡Francamente!, protesto en nombre de la filosofía.⁴⁰

De este modo, la obra de arte, incrementa su valor significativo, pues no sólo comporta la creación del artista, sino, su propia memoria. Los valores

⁴⁰ Aarón Schart, *Arte y fotografía*, Alianza, Madrid, 1994.

significativos de un objeto fetiche, desbordan nuestro sistema cognoscitivo, pues atienden a procesos íntimos del propietario.

No con ello, pretendo, restringir el significado de este al terreno personal del poseedor del mismo, sino que como en el caso de los recuerdos, el valor de los mismos varía según el espectador que los observe. Es la magia del objeto. Y más que del objeto, de las relaciones que se establecen, a través de los diferentes modos de ver, entre el espectador y el objeto. El significado, se amplía por medio de la parte que el espectador vuelca sobre la obra que observa. Su significado último e interno como ser humano interrelaciona con los significados de la obra, generando reflexiones personales y únicas.

Los objetos fetiches, están muchas veces interrelacionados con el deseo y el placer personal, ya que interactúan con nuestros gustos y emociones íntimos.

Para Roland Barthes :

"La foto mantiene con el sujeto-espectador la misma relación que el objeto fetichizado: debe ser mirado; la mirada da placer; afirma una existencia más allá de sí mismo; niega simultáneamente la presencia de dicha existencia".⁴¹

Cuando pensamos en un objeto fetiche, debemos pensar que hablamos de la parte por el todo. Una parte pequeña, un objeto mínimo, representa o sustituye al total de la imagen.

En este punto, surge el concepto de erotismo del fetiche. Muchos objetos, como por ejemplo, los tacones, las medias, etc., se convierten en fetiches

⁴¹ Victor Burguin, Ensayos, 2004, pág. 38

u objetos fetiche que sustituyen el total al que se refieren, que en definitiva, es la imagen femenina.

Este proceso de erotización de una parte de la imagen, es relacionado, por muchos autores, con un proceso doloroso y cíclico a su vez y es comparado con la muerte.

Para Bataille:

La aprobación de la vida hasta en la muerte es un desafío, tanto en el erotismo de los corazones como en el erotismo de los cuerpos. Es un desafío, a través de la indiferencia, a la muerte. La vida es acceso al ser; y, si bien la vida es mortal, la continuidad del ser no lo es. Acercarse a la continuidad, embriagarse con la continuidad, es algo que domina la consideración de la muerte. En primer lugar, la perturbación erótica inmediata nos da un sentimiento que lo supera todo; es un sentimiento tal que las sombrías perspectivas vinculadas a la situación del ser discontinuo caen en el olvido. Luego, más allá de la embriaguez abierta a la vida juvenil, nos es dado el poder de abordar la muerte cara a cara y de ver en ella por fin la abertura a la continuidad imposible de entender y de conocer, que es el secreto del erotismo y cuyo secreto sólo el erotismo aporta.⁴²

El erotismo por medio del fetiche, supone una constricción del proceso cognoscitivo de la relación con el erotismo en su parte global.

Pierre Moliner, fue un artista muy ligado a esta idea destructiva del erotismo fetichizado. En gran parte de sus obras fotográficas y collage el

⁴² EL EROTISMO, Georges Bataille. Tusquets Editores, Barcelona, 2000.

fetichismo ocupa un lugar privilegiado. Un erotismo macabro que infunde repulsión pero que supone una necesidad interior inmediata para el artista.



Por otro lado, situándonos en otro modo de comprensión o de asimilación del objeto fetiche, debemos hablar de la creación de reliquias.



El objeto fetiche adquiere un valor mágico o de poder, porque sustituye al total que suele ser el elemento divino.

Por ejemplo, la pluma del ala del arcángel San Miguel, que celosamente se guarda en el monasterio de Llíria en Valencia. Esta pluma, es

venerada por su pertenencia al conjunto, que en este caso se trata del ala del santo.

Según el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, encontramos las siguientes acepciones para la palabra reliquia:

reliquia.

(Del lat. *reliquiae*).

1. f. Residuo que queda de un todo. U. m. en pl.
2. f. Parte del cuerpo de un santo.
3. f. Aquello que, por haber tocado ese cuerpo, es digno de veneración.
4. f. Vestigio de cosas pasadas.
5. f. Persona muy vieja o cosa antigua. *Ese coche es una reliquia.*
6. f. Objeto o prenda con valor sentimental, generalmente por haber pertenecido a una persona querida.
7. f. Dolor o achaque habitual que resulta de una enfermedad o accidente.⁴³

En cualquiera de las acepciones, denotamos que el valor de la reliquia viene dado por haber pertenecido a algo o a alguien.

Para el desarrollo de este proyecto nos es especialmente interesante trabajar este modelo de objeto fetiche, ya que trabajaremos sobre la relación de la memoria con el objeto religioso.

Si repasamos la etimología de la palabra religión, propuesta por San Agustín (354-430 d. C.), que vincula *religio* al verbo *religare* (apretar, ajustar, atar), ya que la palabra latina *religio* en muchos casos significa

⁴³ Ibidem, Pág. 3

‘acción de atarse, de vincularse, de asumir una obligación’, podemos establecer que el objeto reliquia, mantiene una vinculación a algo. Se trata de una parte adscrita a un todo.

En nuestro caso particular, ese todo al que nos referimos se basa en la doctrina de la fe cristiana. El todo es Dios, la divinidad en sí. Las partes son las pequeñas reliquias, o los pequeños fetiches atribuidos a él.

En esta relación con la reliquia, hablamos del rito, de la celebración de contemplación y adoración por medio de la parte hacia el todo. Hablamos, pues, de una liturgia del fetiche.

2.6.7 LITURGIA DEL FETICHE:

Al analizar el significado de la palabra liturgia, el diccionario de la Real Academia de la Lengua, nos facilita las siguientes acepciones:

liturgia.

(Del b. lat. liturgiā, y este del gr. λειτουργία, servicio público).

1. f. Orden y forma con que se llevan a cabo las ceremonias de culto en las distintas religiones.

2. f. Ritual de ceremonias o actos solemnes no religiosos.⁴⁴

Por otro lado, encontramos el significado etimológico:

Orden y forma en que se llevan a cabo las ceremonias de culto en las diversas religiones. Ritual de ceremonias o actos solemnes no religiosos.

Del bajo latín *liturgiā* y éste a su vez del griego *leitourgia*, que significaba ‘servicio del culto’ y, por extensión, ‘servicio público’, ‘función pública’. Los funcionarios públicos en la antigua ciudad ateniense eran llamados

⁴⁴ Ibidem, Pág. 3

leiturgós. En aquella civilización, eran funcionarios públicos los encargados del cumplimiento de los rituales litúrgicos.

Entre los católicos occidentales, liturgia abarca todas las funciones del culto, pero en las iglesias ortodoxas griega y rusa se refiere apenas a la misa.

Entre las liturgias orientales se destacan la siria o antioquina, originada a partir del apóstol Santiago y de la cual se derivan los ritos bizantino, armenio y nestoriano, y la liturgia alejandrina o egipcia, basada en San Marcos, que sobrevive entre los coptos y los abisinios.

En las iglesias occidentales de tradición latina se distinguen la liturgia galicana, que incluye la celta y la mozárabe; la ambrosiana de Milán; y la romana, dominante en el mundo católico.

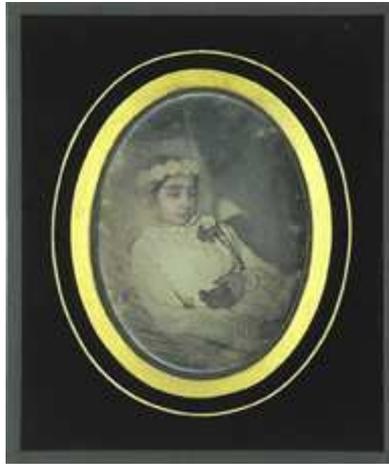
La liturgia romana, surgida entre los siglos III y IV, adoptó durante casi toda su historia la celebración de sus rituales en latín, pero a partir del Concilio Vaticano II se instituyó la celebración de la misa en la lengua de cada país.

Para nuestro estudio, nos quedaremos con la acepción que marca el orden y forma con que se llevan a cabo las ceremonias de culto en las distintas religiones.

Cuando establecemos una relación entre el objeto fetiche y la liturgia, nos referimos a la relación con el ritual, la escenificación de ese acercamiento por medio de la parte al todo.

Cuando, por ejemplo, conservamos y contemplamos los viejos daguerrotipos que nos presentan una representación única de una persona, establecemos un ritual en el cual el fetiche se convierte en representación directa de la persona. Toda una vida se resume en una imagen. Esta adoración del instante como representación del todo

contempla un entendimiento de la memoria por medio de una visión fragmentaria que aglutina o *religa* un todo en una parte.



Otro aspecto a destacar, es que la liturgia, se desenvuelve por medio de un desarrollo cíclico y repetitivo. El rito posee unas pautas definidas que todos deben seguir. Se trata de la construcción de una escenografía del ritual. Una escenografía en la que el espectador se relaciona con los objetos fetiches para acceder a una relación con el todo.

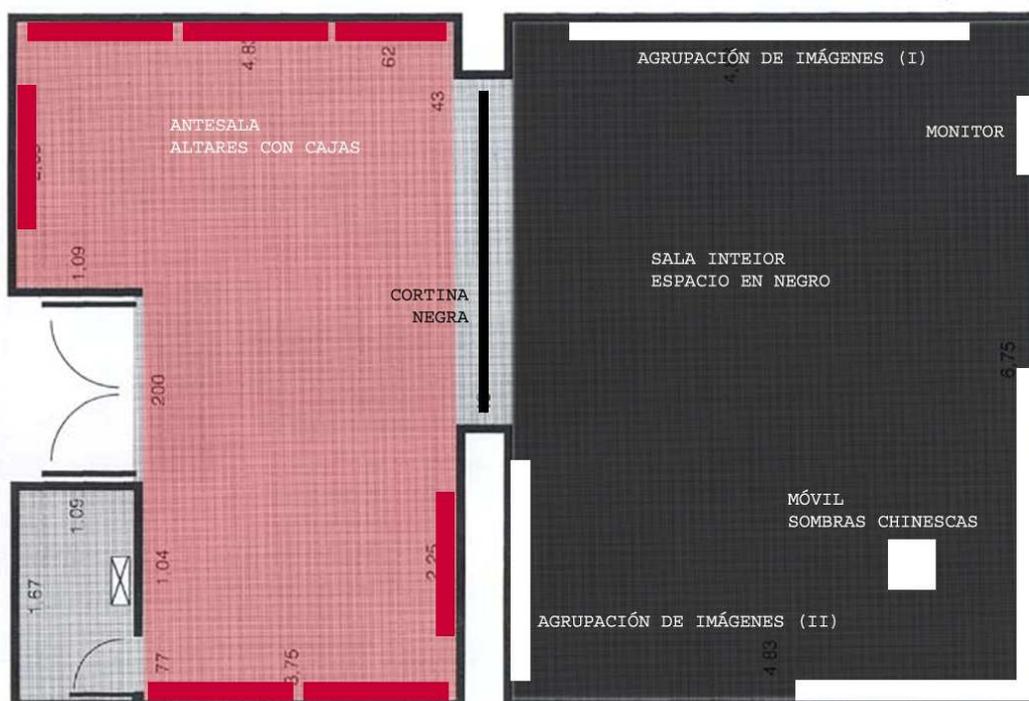
Por medio de las fotografías, de los fetiches, de las reliquias, nos acercamos al recuerdo, a la representación del pasado, a la memoria.

3. DESARROLLO TÉCNICO:

A lo largo de este proyecto, han sido muchas, las diferentes técnicas aplicadas. Técnicas que abarcan desde el ámbito del bricolaje hasta la propia actividad plástica. Del mismo modo, han sido muchos y muy diferentes entre sí, los materiales utilizados durante proceso de trabajo.

Cuando desarrollamos una instalación de esta envergadura, necesitamos planificar muy bien los materiales y las técnicas que vamos a aplicar. Por esto, el diseño técnico de la intervención, fue de gran importancia, al inicio del trabajo.

Como punto de arranque, diseñamos la distribución de los elementos en el espacio, por medio de un mapa.



La intervención, está compuesta por varias instalaciones pequeñas. Cada una de estas instalaciones funciona de manera independiente, pero adquiere un valor añadido cuando se dispone en el conjunto de las demás.

En realidad, podemos hablar de un pequeño puzzle, en el que cada pieza está diseñada para componer un nuevo mensaje. Más completo, más intenso.

Para la materialización del proyecto, se han utilizado técnicas pertenecientes a todas las disciplinas artísticas, pintura, dibujo, escultura, fotografía, video o diseño.

Para analizar a fondo las técnicas utilizadas, pasaremos a desarrollar cada pieza de la instalación por separado.

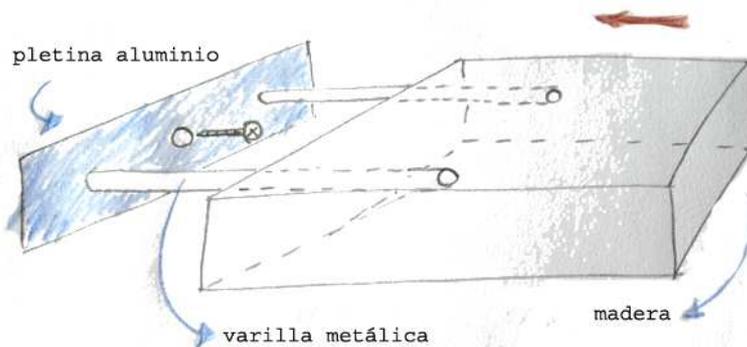
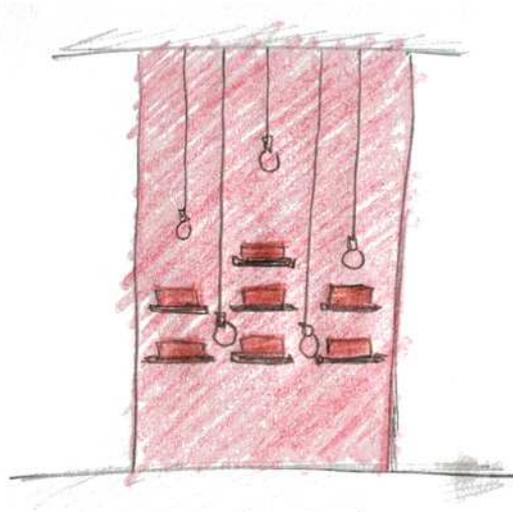
La primera pieza, los altares de la memoria, es la parte de mayor volumen de toda la exposición.

Se trata de una obra compuesta por siete altares, en los cuales se disponen, distribuidas en grupos de siete, 49 cajas pequeñas de madera.

Cada caja es totalmente original y posee un tratamiento diferente, incluyendo objetos, fotografías e incluso sonido.

Para iluminar el conjunto, se aplica un entramado de cables, conectados entre sí, que descienden sobre cada altar, para iluminar una a una cada pequeña caja.

Los altares están hechos con unos paños de tela de algodón rojo, que cubre desde el techo hasta el suelo.



Sobre los paños, se disponen unas tarimas de madera (DM), siete por cada altar, ancladas al muro, en la parte inferior, con unas escuadras. Sobre cada tarima reposan cada una de las pequeñas cajas.

La iluminación que desciende sobre cada altar, es una iluminación muy tenue, que se logra por medio de una pequeña bombilla. El cable utilizado, es un cable negro que termina en un casquillo también negro y que se integra a la perfección en el ambiente tenebroso que genera la pieza.

Las bombillas, además de descender sobre cada altar, descienden desde el techo sobre varios puntos más distribuidos por la sala, generando un entramado de cables que lo conecta todo.

Para el desarrollo de la toda esta instalación, se ha requerido técnicas de corte, confección y electricidad. Además de un arduo trabajo de montaje insitu.

Una vez analizada la parte más constructiva de la pieza, pasaremos a comentar el desarrollo más laborioso, que tiene que ver con la producción de cada una de las cajas.

La construcción de las cajas, se basa en el proceso plástico del collage. Por medio de una combinación de varios elementos, de distinta naturaleza matérica y plástica, se conforma un nuevo objeto totalmente diferente, con un nuevo significante y significado.

En las cajas, podemos encontrar transferencias, en blanco y negro o en color, sobre papel y sobre la misma madera de la caja.

Objetos como flores secas, juguetes, chupetes, probetas de perfumes, trozos de ganchillo, pasamanería tradicional, etc.

Además de fondos aterciopelados que soportan los diferentes elementos o transcripciones de texto realizadas con la técnica del papel de calco.

Las transferencias, se han realizado, con látex. El látex, adhiere la tinta de la fotocopia al soporte y una vez retirado el papel blanco, obtenemos una retención de la capa de la tinta, que nos conforma un rastro o una huella de la fotografía original.

Muchas de estas transferencias son intervenidas a posteriori por medio de la técnica de la acuarela, añadiendo coloración, como a principios del siglo pasado donde se aplicaban unos rosados para resaltar los colorettes

de la mejilla y aportar viveza a la imagen, o simplemente para difuminar, envejecer o rectificar el tono de la imagen.

Para proteger estas fotografías, se ha aplicado una capa de barniz para pinturas mate o brillo.

Todas las cajas están tratadas en su parte externa siguiendo el mismo proceso. Teñidas por medio de nogalinas, betunes de Judea, anilinas (rojas y negras) o tintes caoba y con un acabado aplicando barnices incoloros mate o brillo.

En muchas de las cajas encontramos también entramados, realizados con hilo dorado o lana, que aportan ese punto costumbrista y de labor intimista.

Muchas de las piezas, han requerido de muchas horas de trabajo minucioso e intenso, puesto que debido a su complejidad, no pueden ser tratadas en serie.

Una vez analizadas las técnicas de la primera pieza de la instalación, pasaremos a hablar de las otras obras que compone la intervención.

Por un lado, nos encontramos con el monumento funerario, para el que se ha generado una composición con fotografías antiguas, que mantienen su marco original.

A los pies de las fotografías, se han depositado a modo de altar, unos cirios rojos de adoración, muy frecuentes en cementerios o iglesias.

Sobre estas imágenes y cirios, suspendidas en el aire, encontramos unas rosas frescas, que giran en torno a sí mismas.

Al fondo de la sala, nos encontramos con un móvil que genera unas sombras chinescas en la pared.

Para esta obra, se han realizado seis transferencias en color sobre metraquilato, con látex. Estas pequeñas piezas cuelgan del techo y giran entre si.

Por medio de un foco que apunta directamente al conjunto de imágenes, se proyecta una sombra sobre la pared que se mantiene en una transformación constante, al ritmo que marca la danza de las piezas iluminadas.

Por último, se dispone un monitor, en el cual, se reproduce un video editado por medio del programa de edición digital Première Pro.

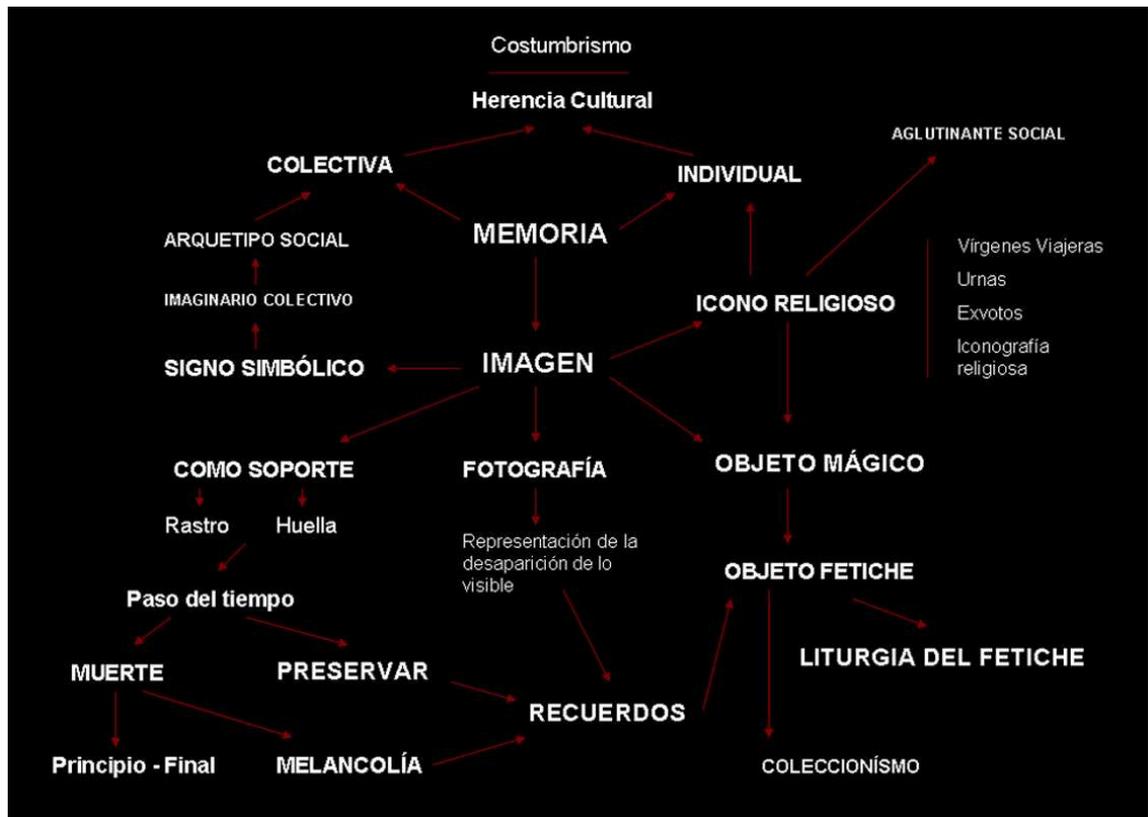
En el video, se utiliza un recurso digital de navegación por la imagen fotográfica.

4. PROCESO DE TRABAJO:

Antes de planificar o realizar bocetos, se plantea el primer acercamiento hacia el trabajo, por medio de la definición y la acotación del tema elegido.

Una vez que se seleccionó en concepto principal, la memoria, se desarrolló un estudio de los distintos caminos a seguir durante la investigación, definiendo los conceptos a estudiar.

Para este desarrollo, se realizó un mapa conceptual que abarcase todos los puntos del proyecto y las relaciones que se establecen entre ellos.



Una vez realizado el mapa conceptual, pasamos a la elaboración de los primeros bocetos.

En este caso, la primera pieza en ser diseñada, fue la instalación de las cajas. A partir de aquí, se fijaron los recursos plásticos que definirán la estética global del conjunto.

Una vez decidido la utilización de fotografías antiguas, comienza una labor, casi arqueológica para conseguir a través de fuentes familiares o de amigos, esas imágenes necesarias para realizar las transferencias.

En un primer paso, se desarrollan los bocetos a lápiz de las cajas, estableciendo los juegos visuales, metáforas y simbologías de cada caja. Definiendo las fotografías, los objetos, los acabados, etc.

En un segundo paso, se realizan previsualizaciones digitales, montando las imágenes fotográficas sobre una caja digital, para simular la pieza terminada.

Una vez planificado el trabajo, se pasa a realizar unas pruebas sobre materiales reales, para terminar de definir, sobre todo, los acabados externos, que simulen un deterioro pero sin rozar un falseado evidente.

Una vez que las cajas estaban siendo desarrolladas, se comienza a plantear la duda, de cómo exponer todo ese volumen de piezas en el espacio.

Comienza el diseño de la instalación propiamente dicha, en un primer momento, por medio de bocetos a lápiz y acuarela y en formato digital con desarrollo de pruebas de iluminación en segundo lugar.

Una vez planificada la primera arte de la intervención, se pasa a analizar el espacio a intervenir, en su totalidad, diseñando el resto de piezas que llenarán la sala de exposiciones.

Es en este momento donde se desarrollan las ideas del móvil y el monumento funerario, así como el video del monitor.

Para concluir el trabajo, una vez terminados todos los elementos por separado, se planifica el montaje del conjunto, disponiendo durante una semana del espacio expositivo.

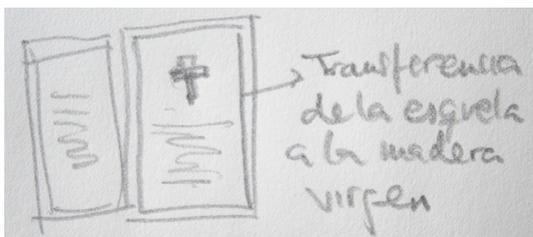
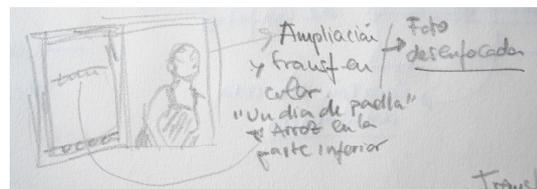
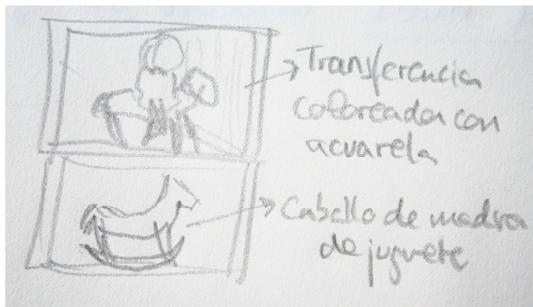
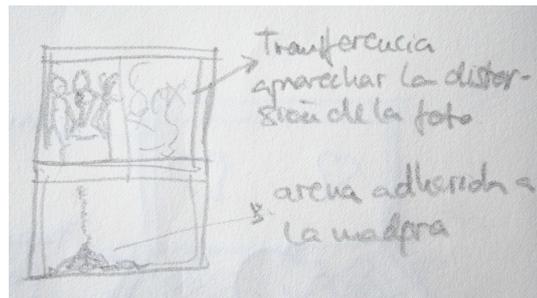
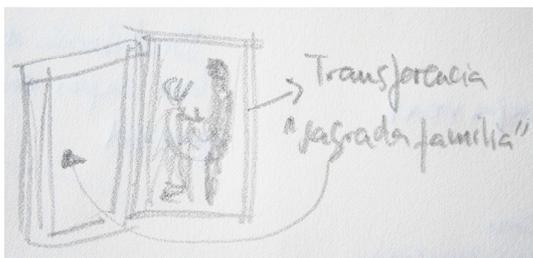
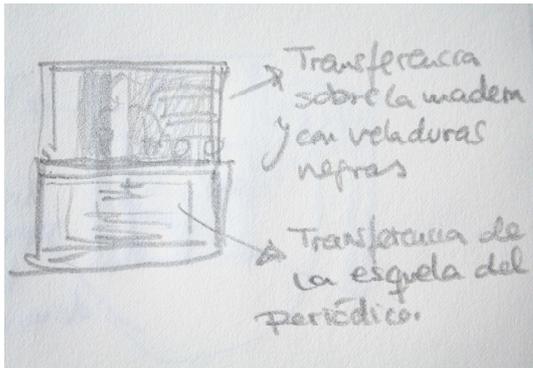
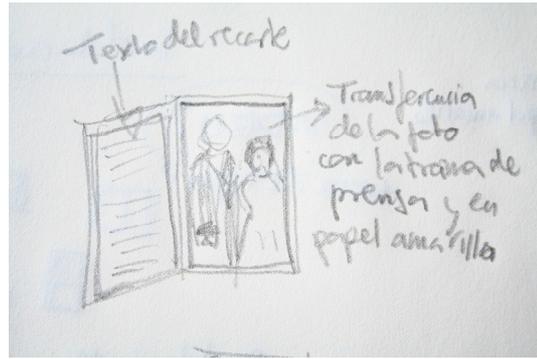
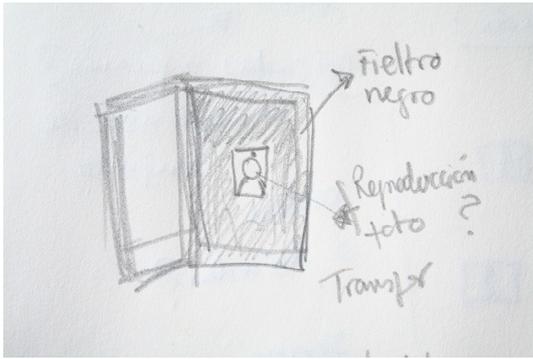
Se comienza por montar todas las estructuras, iluminación, etc. Después, una vez montado todo, se procede a realizar la documentación visual por medio de fotografías y video.

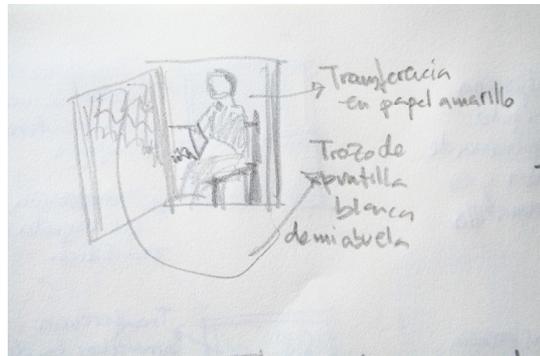
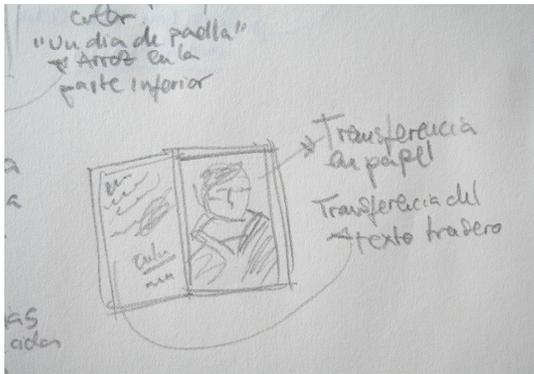
Concluido el proceso práctico, recopilamos toda la información y componemos el presente trabajo.

5. DIBUJOS CONSTRUCTIVOS:

BOCETOS A LÁPIZ:



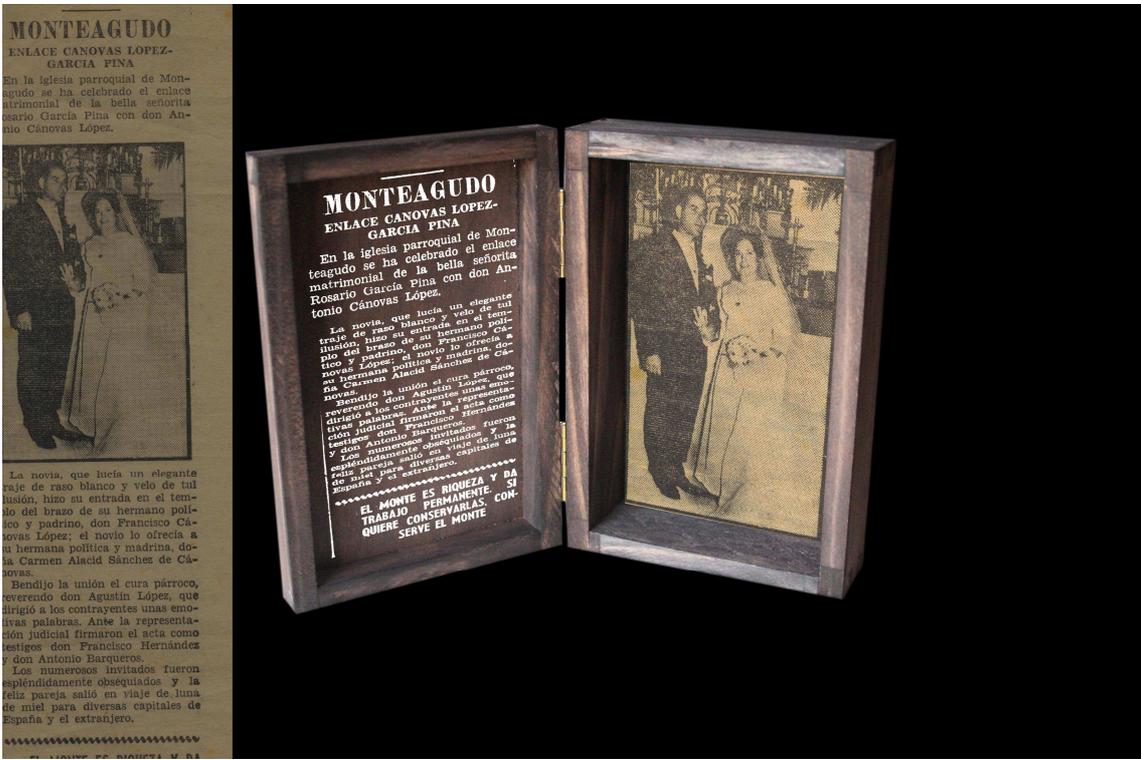




BOCETOS DIGITALES:







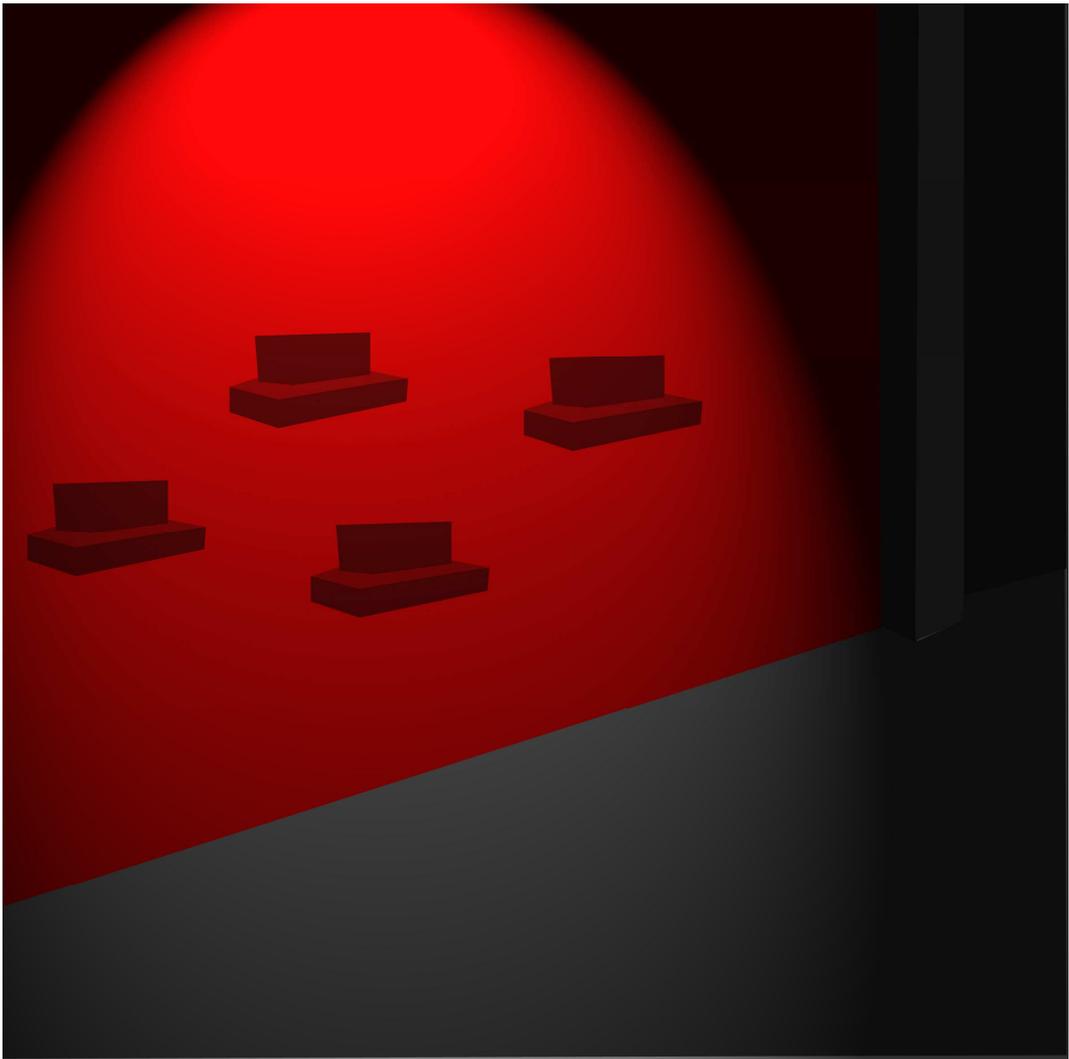
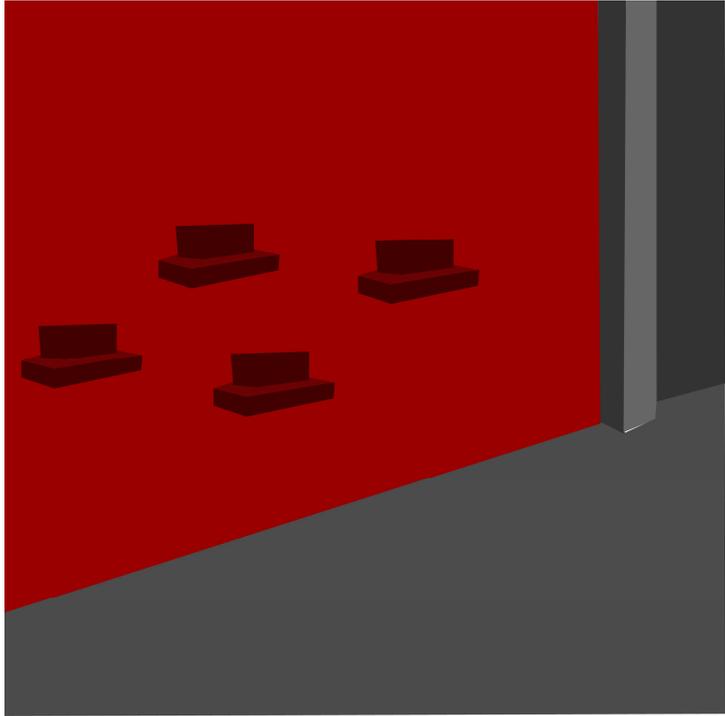
6. VISUALIZACIONES PREVIAS:

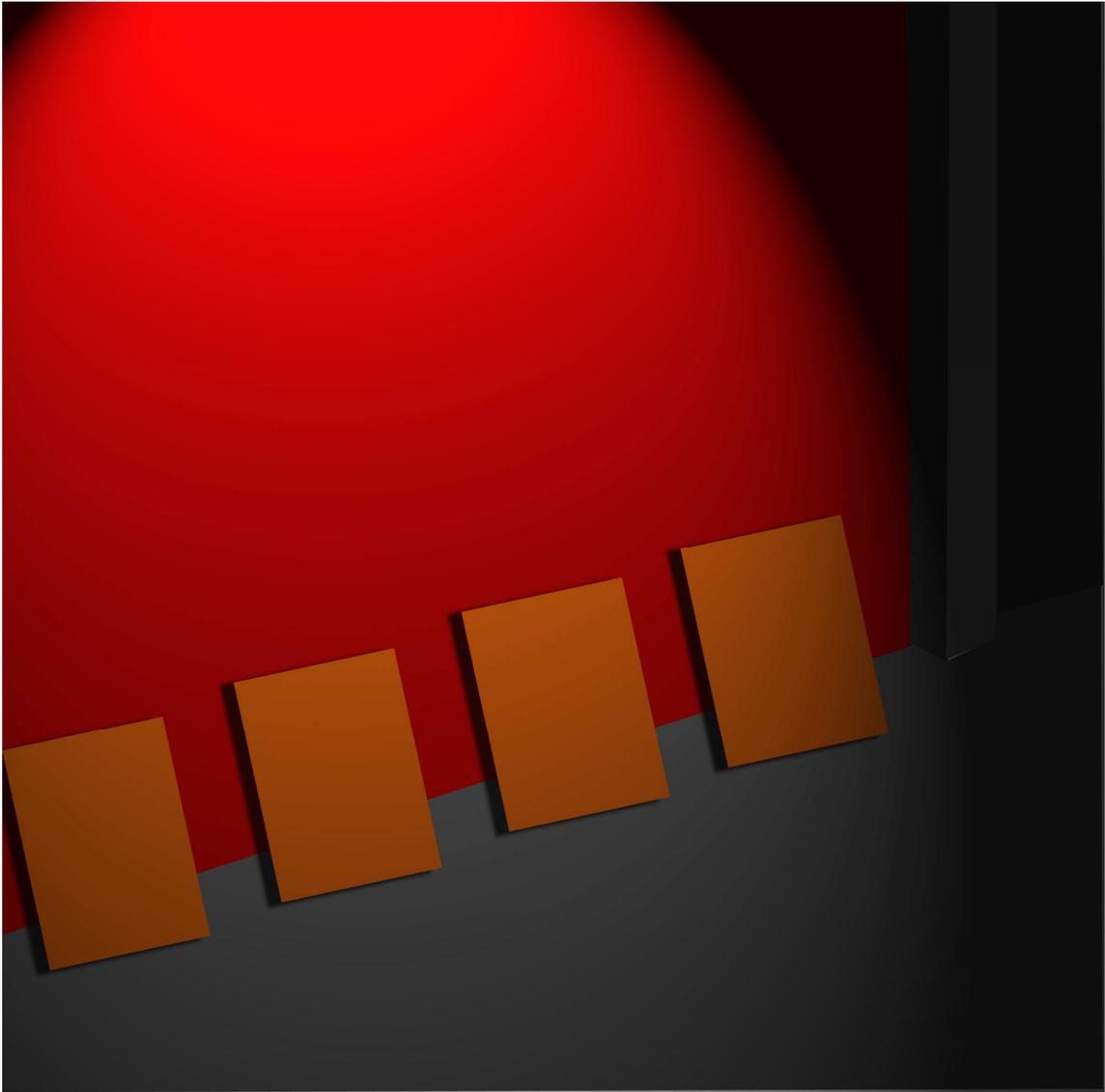
BOCETOS CON ACUARELA:





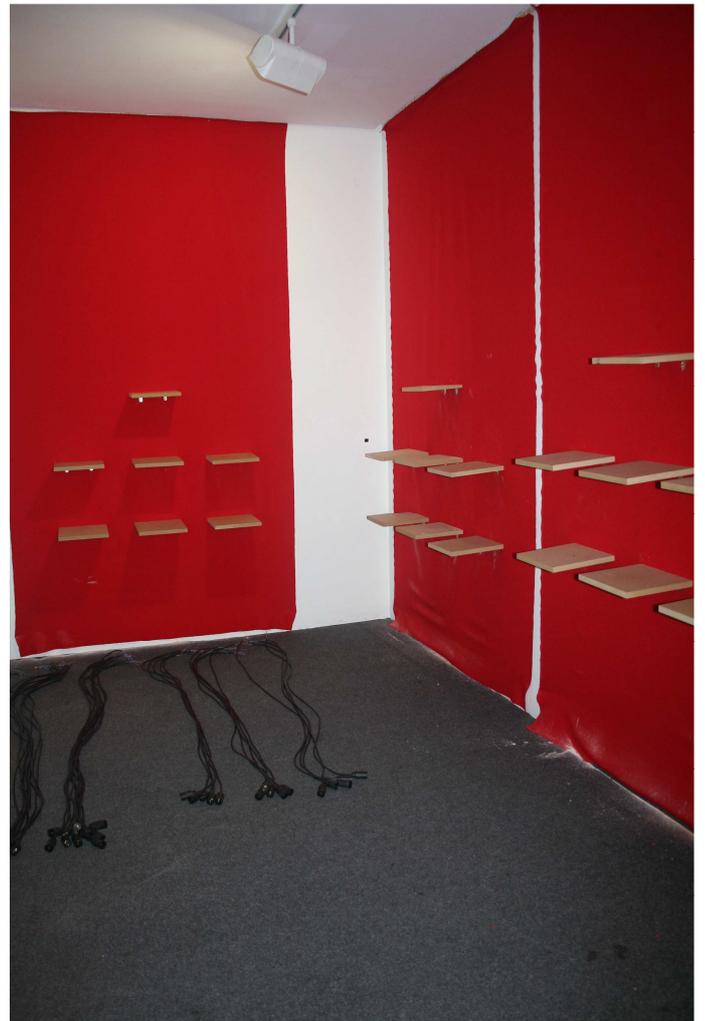
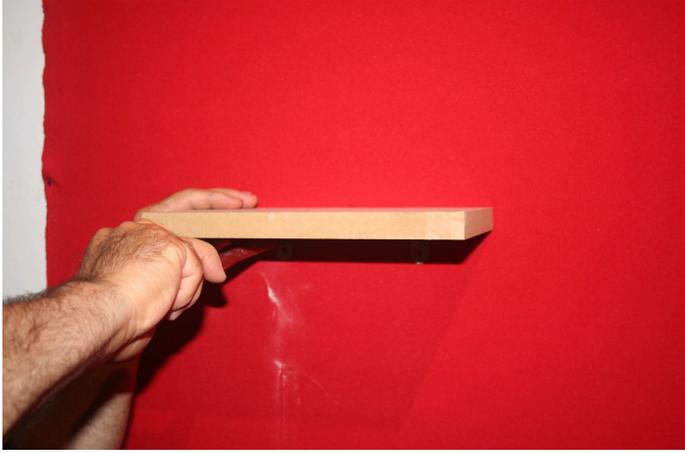
PREVISUALIZACIONES DIGITALES, EFECTOS DE ILUMINACIÓN:

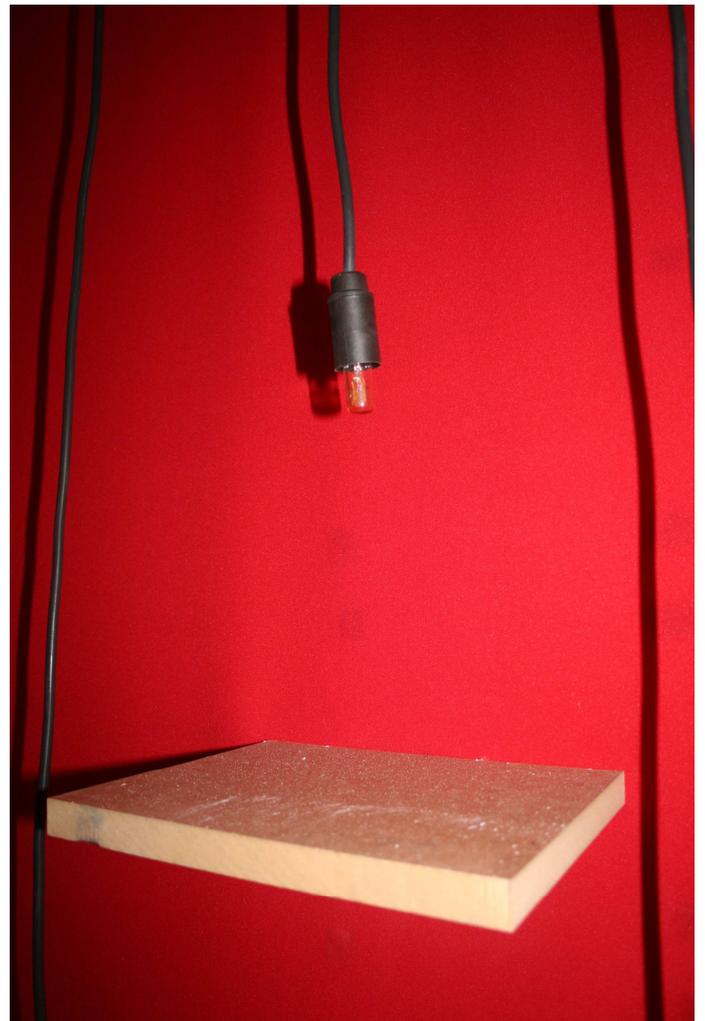
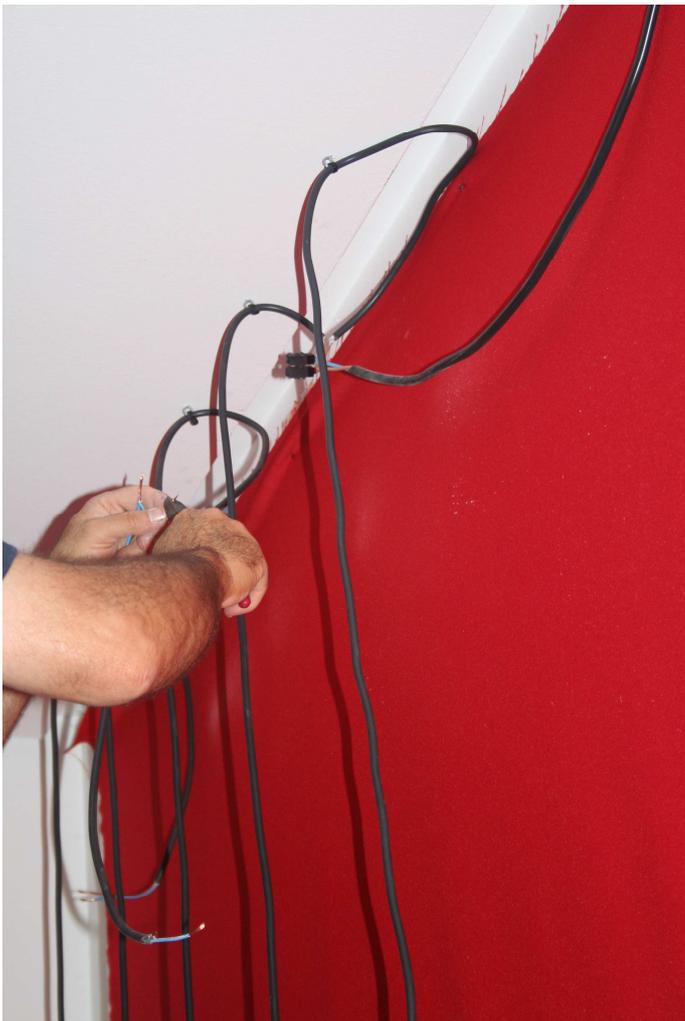


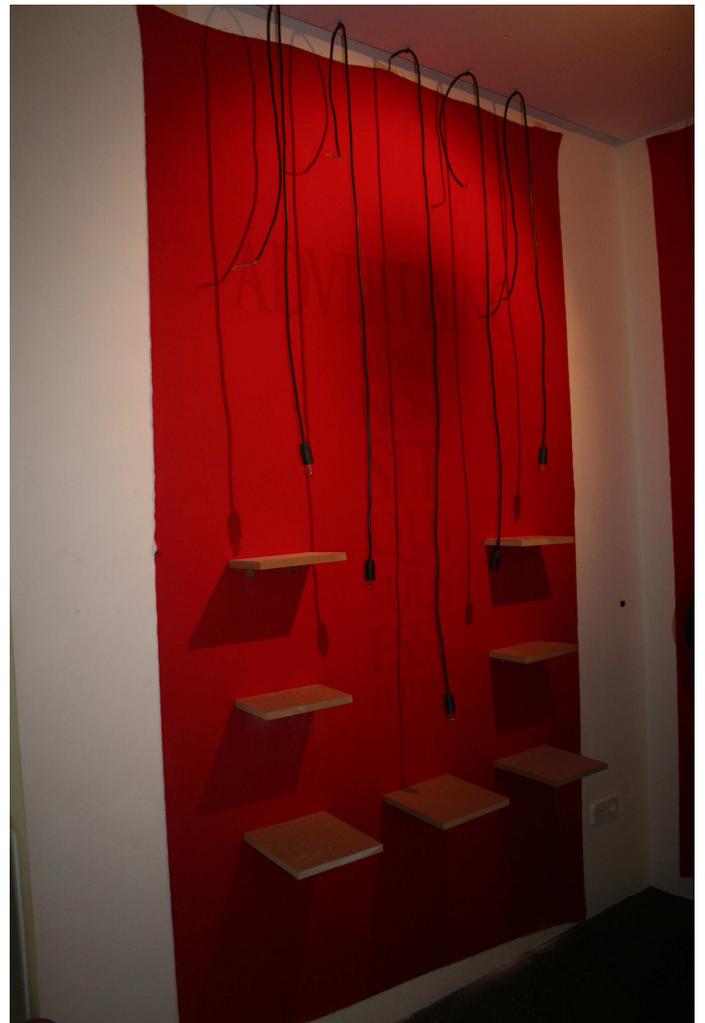
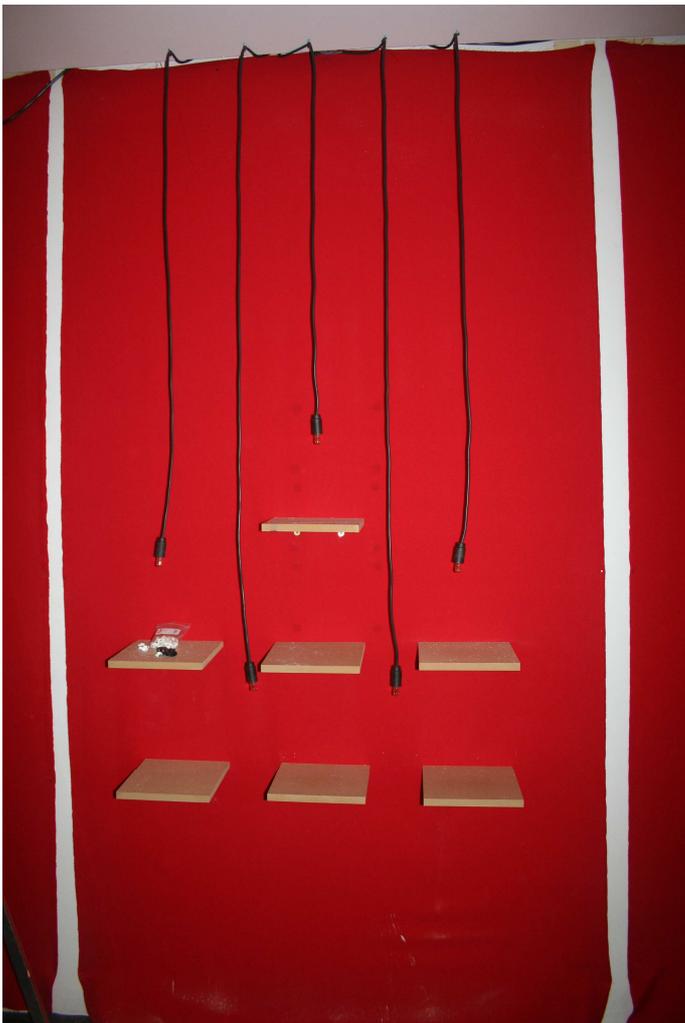


7. IMÁGENES DE LA INSTALACIÓN:

MONTAJE:

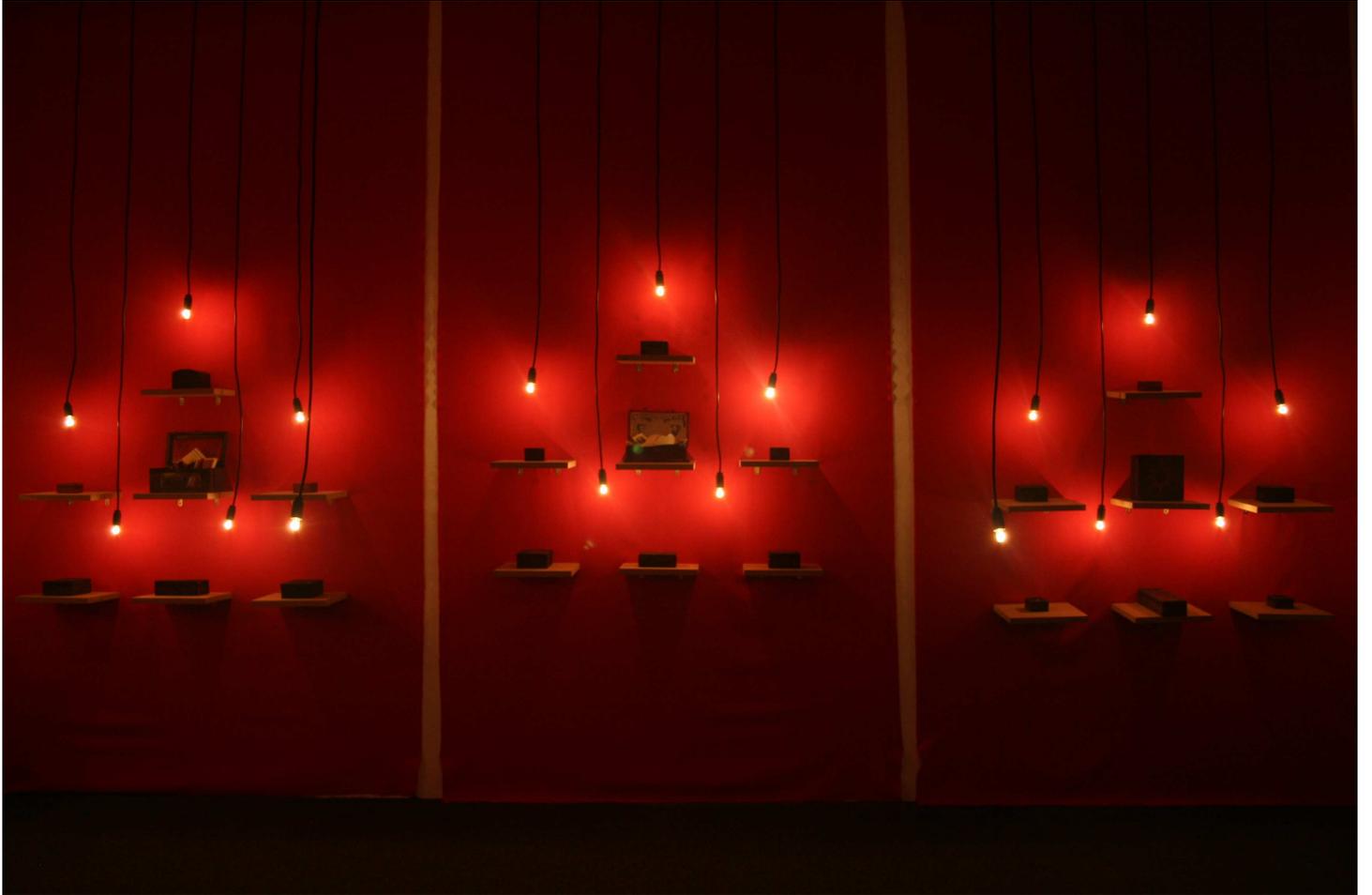


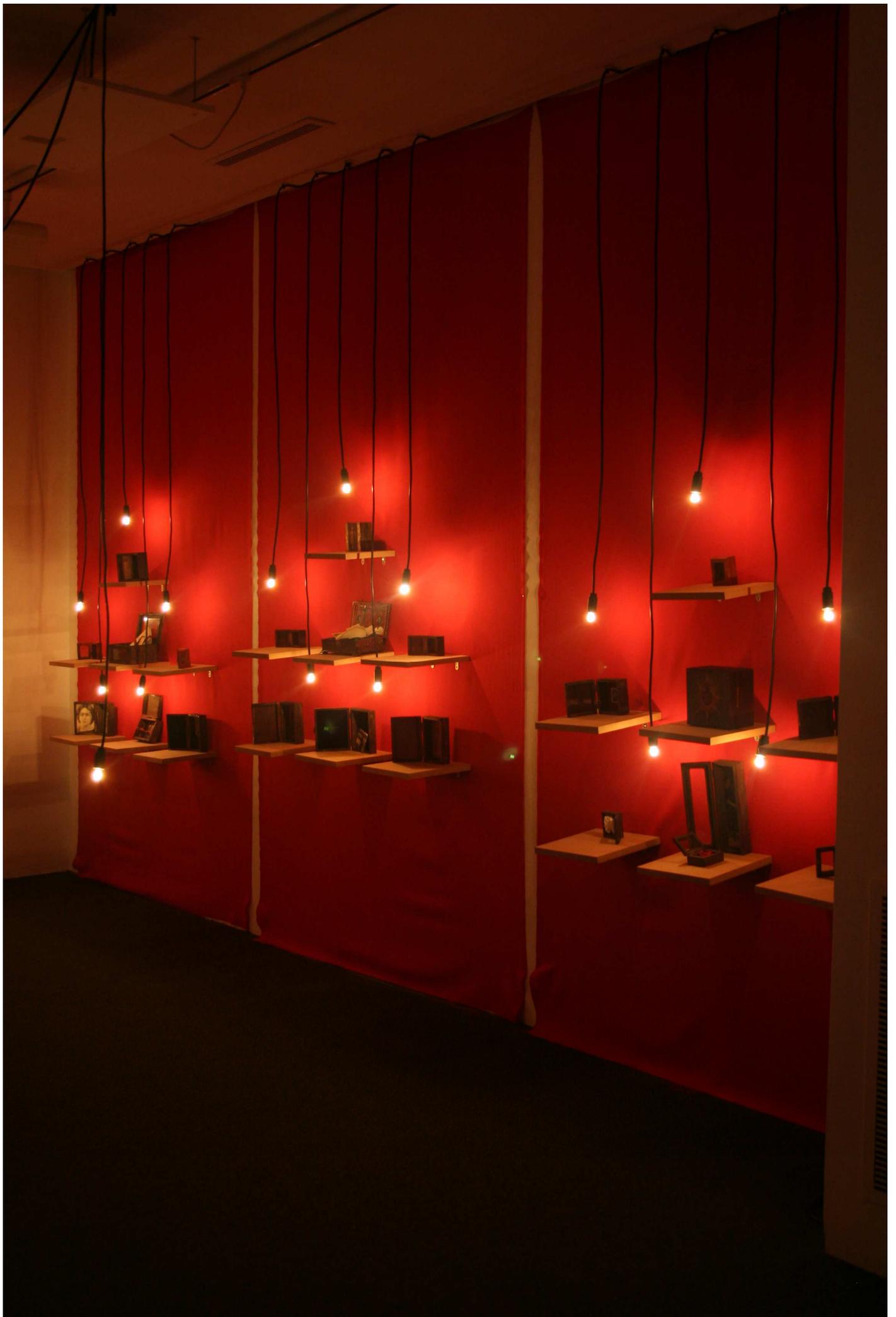




INSTALACIÓN:



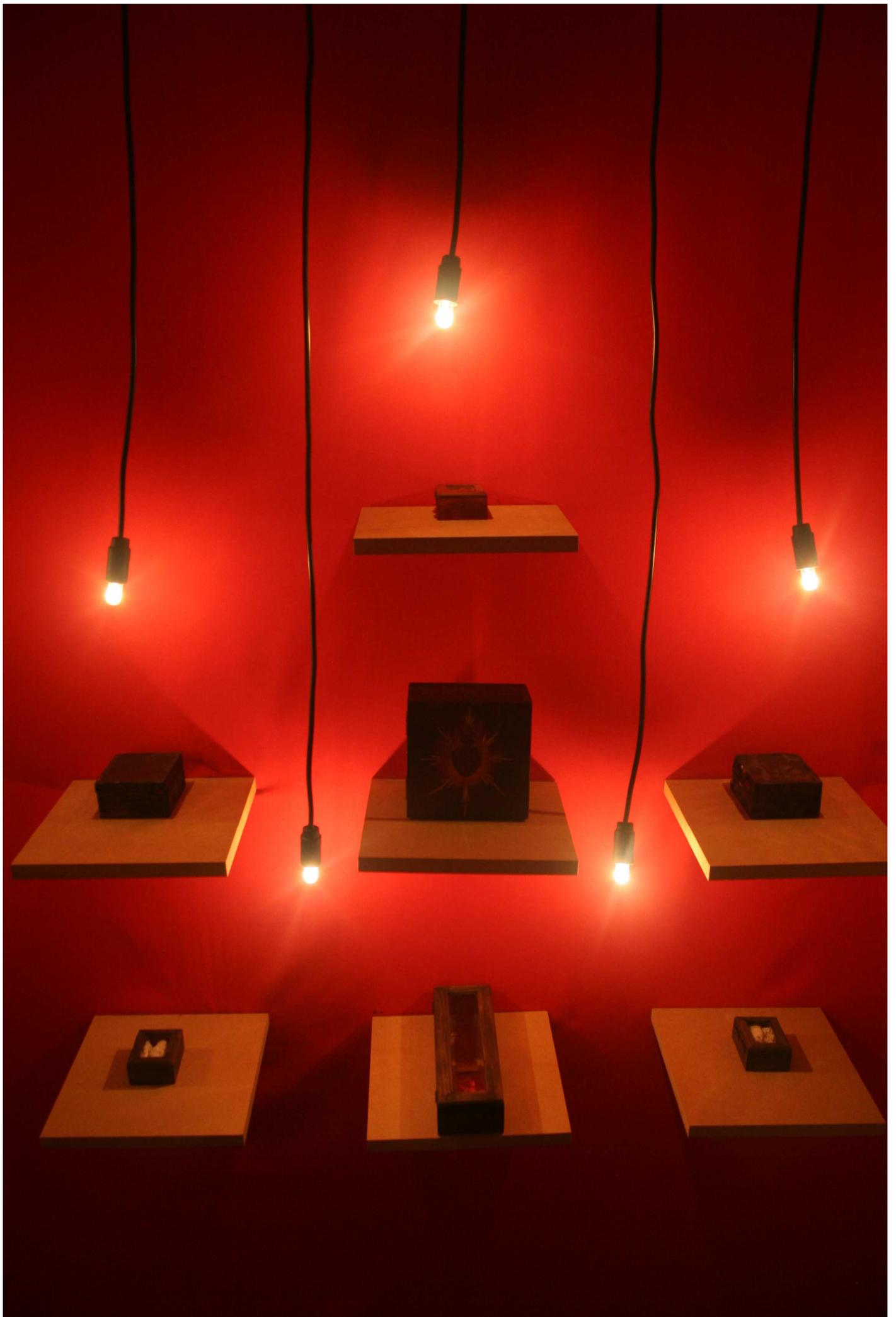














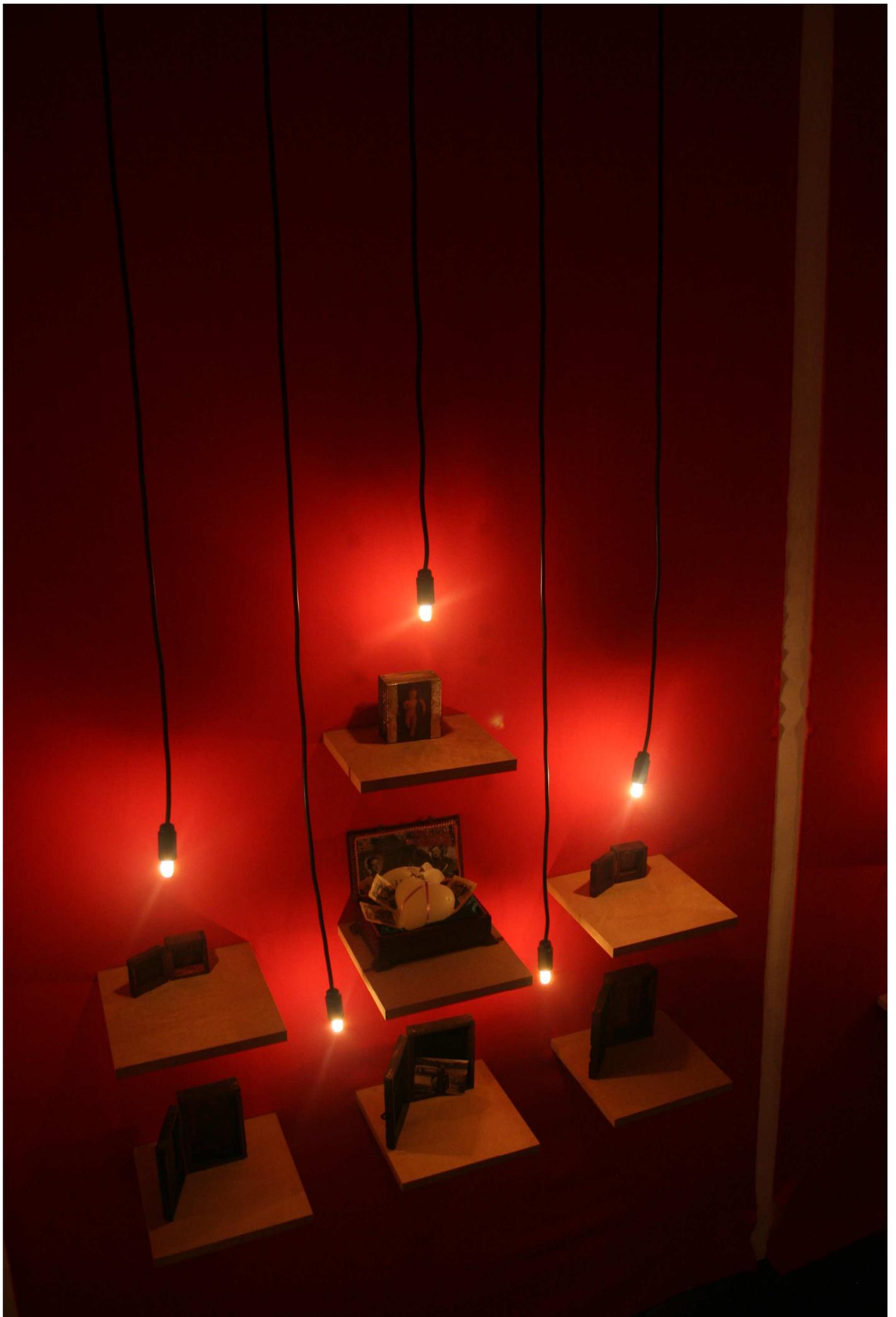








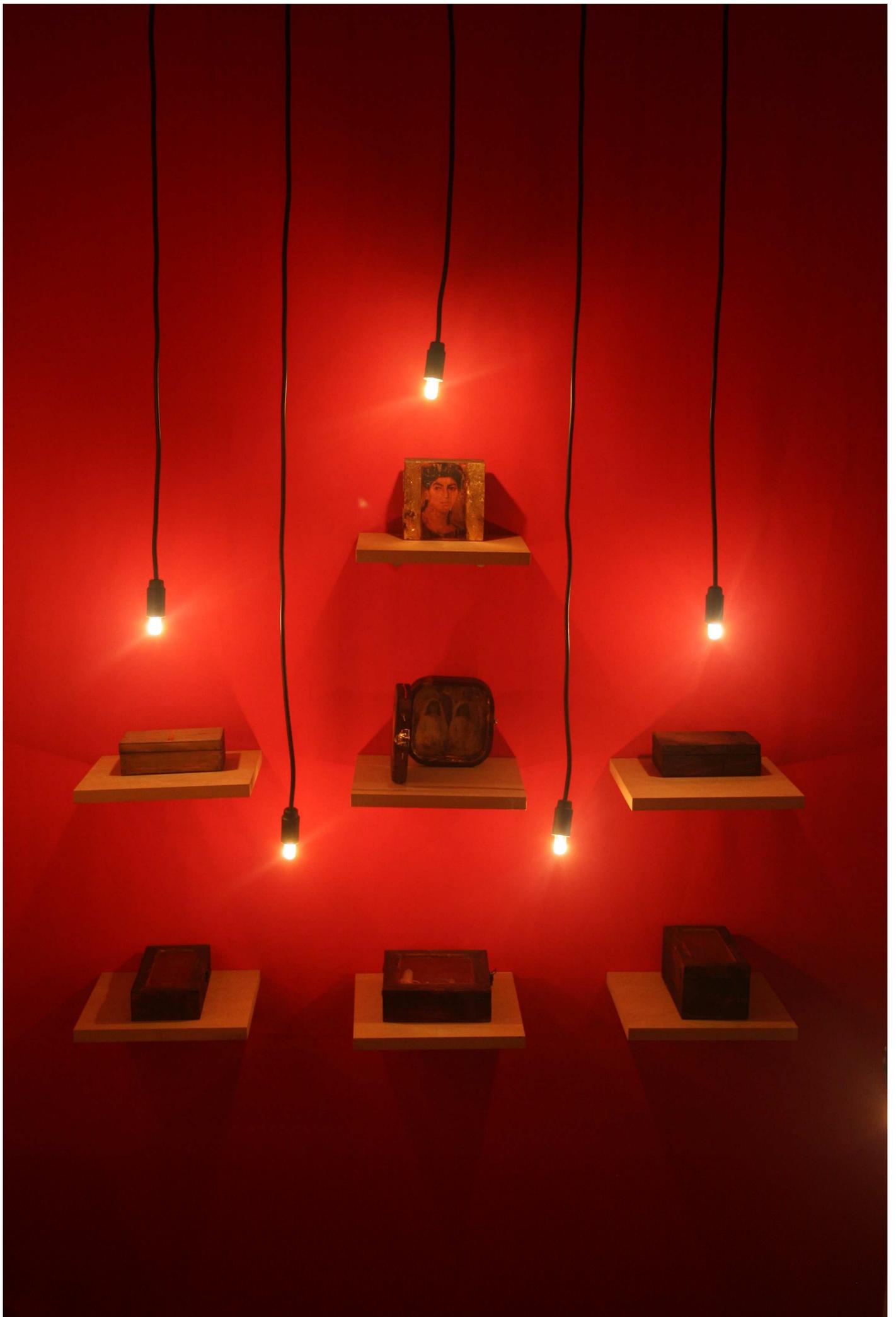


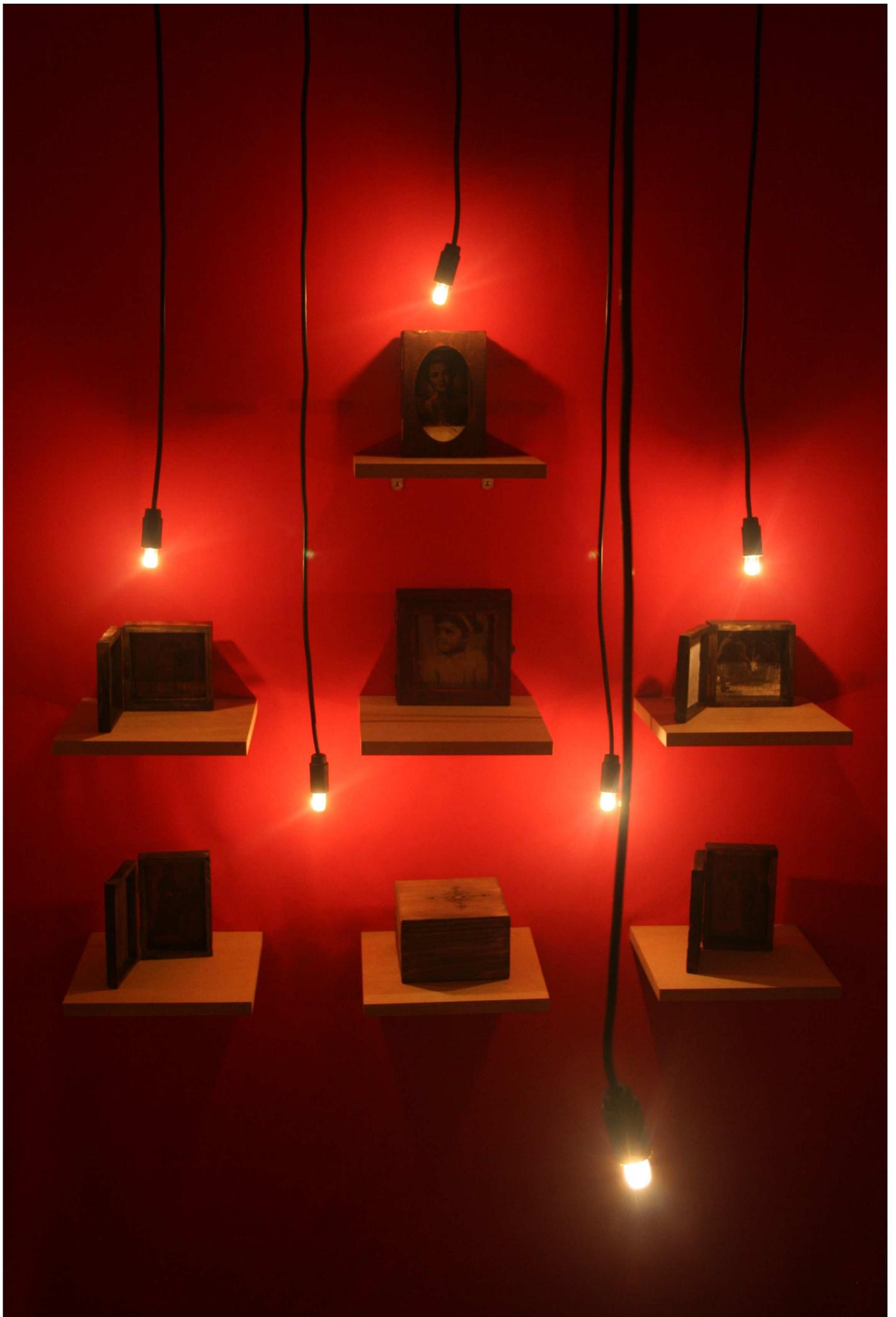










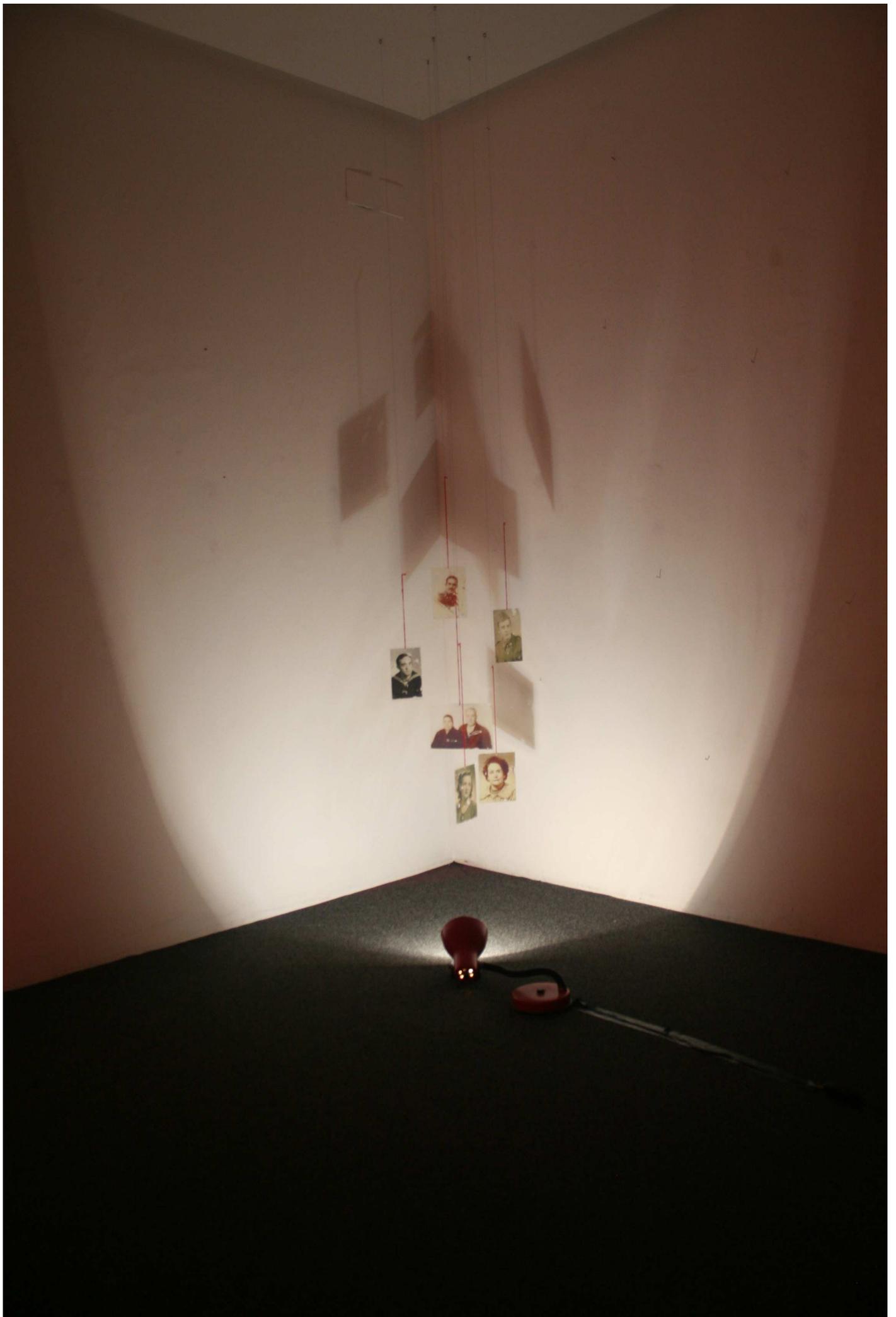




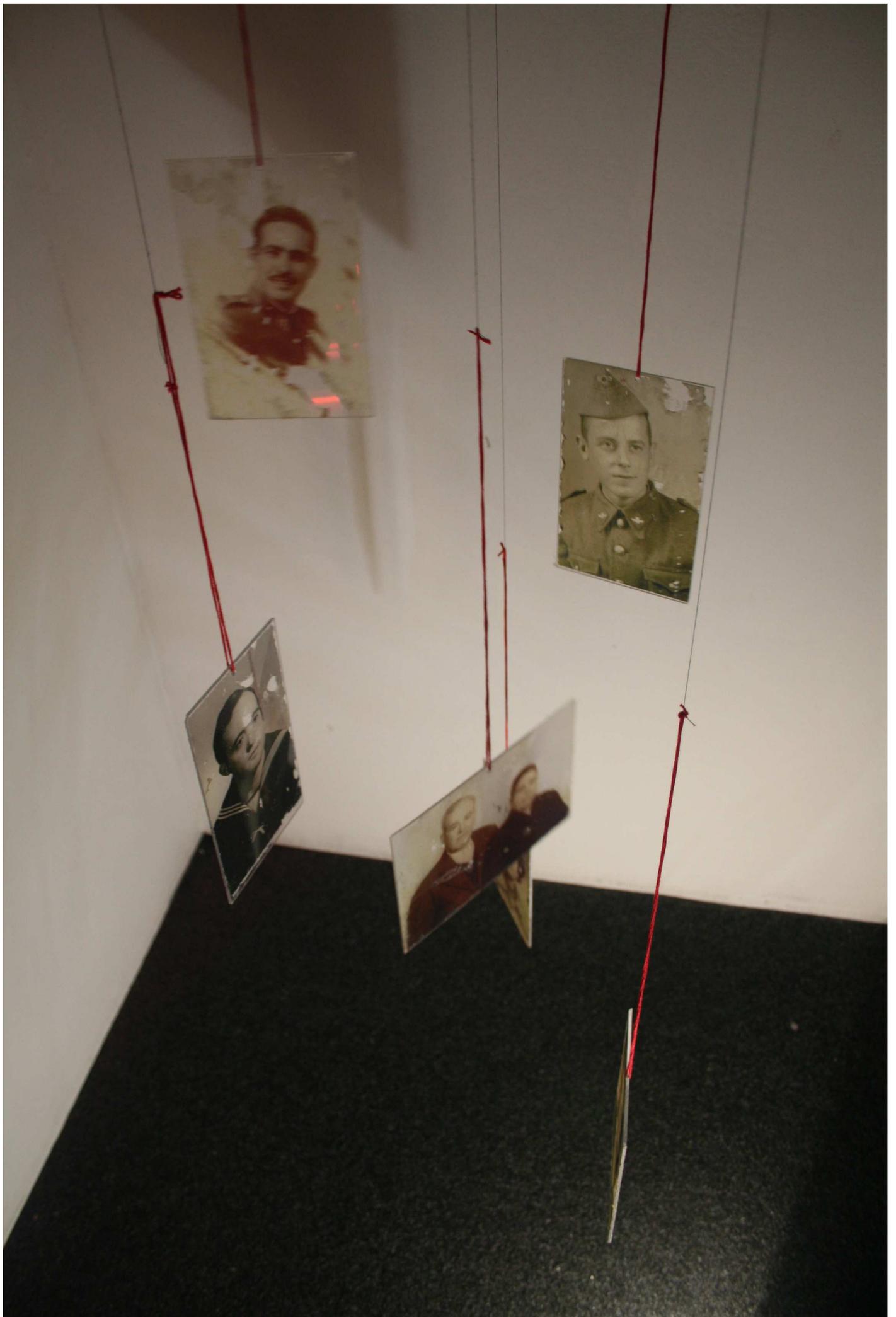


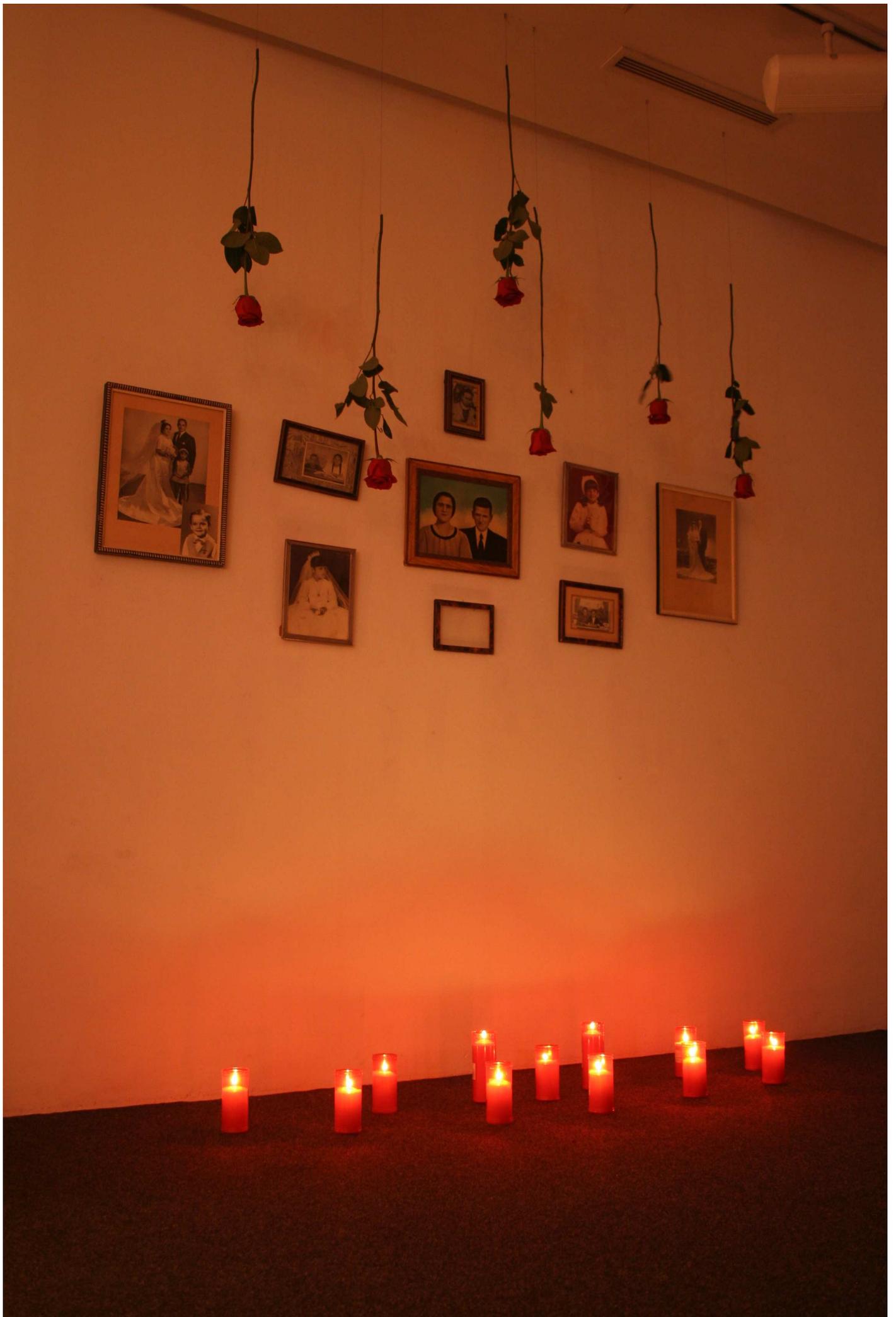




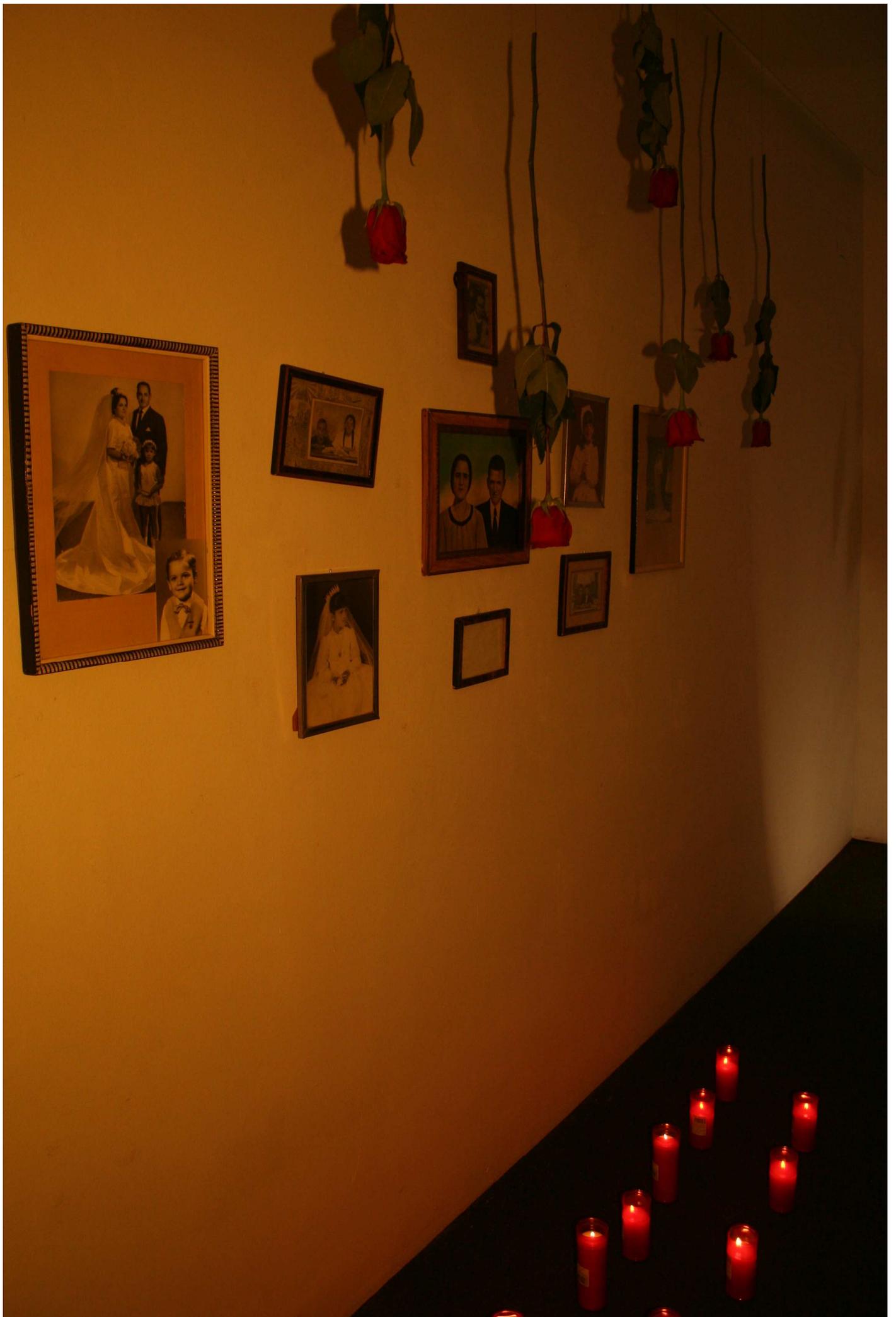






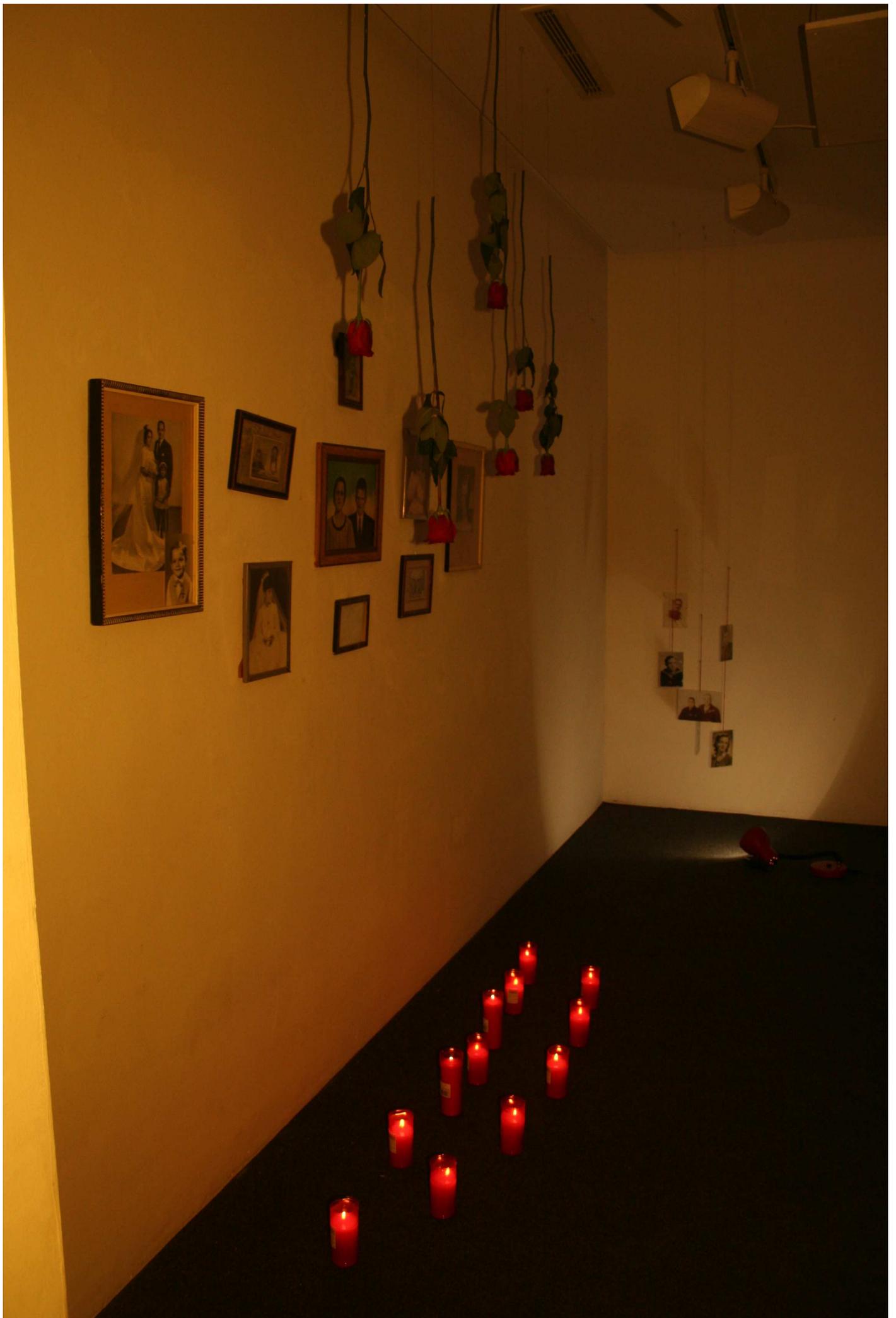












8. CATÁLOGO DE PIEZAS:

CAJA_01



Medidas:

10 x 9 x 5 cm.

Descripción Física:

Caja de madera teñida con caoba y barnizada con barniz incoloro mate, con fondo de terciopelo rojo, transferencia sobre papel Fabriano, acuarela y objeto (chupete de biberón).

Observaciones:

En esta caja se hace presente la representación de la infancia por medio de la fotografía, y como decía Boltanski, la muerte del niño interior, la aceptación de una nueva vida. De este niño intentamos preservar del paso del tiempo su imagen y sus enseres más directos. Una presencia latente por el uso del objeto, pero ausente por la fotografía que nos presenta la huella o el rastro.

CAJA_02



Medidas:

15 x 15 x 9 cm.

Descripción Física:

Caja de madera teñida con anilinas (rojo y negro) y barnizada con barniz incoloro. En el interior, transferencia sobre papel Fabriano, con acuarela y objeto (elefante de cartón piedra pintado). En el interior de la tapa transcripción con calco blanco.

Observaciones:

Retomamos el tema de la infancia, justo en ese punto en el que se produce esa transición a la vida de adulto. Observamos una fotografía típica anual del colegio. Ante ella un juguete tradicional infantil y en la tapa, la transcripción de la fecha que sirve como lapidación del instante representado.

CAJA_03



Medidas:

12,5 x 8,5 x 5 cm.

Descripción Física:

Caja de madera teñida con tinte caoba y barnizada con barniz incoloro. En el interior, un espejo de aumento ovalado y una transferencia sobre papel Fabriano con acuarela.

Observaciones:

Una nueva representación de una escena de la infancia. Dos niñas disfrutaban de una tarde de diversión en una atracción típica de la feria. En la tapa un espejo de aumento, deforma el rostro del espectador al verse reflejado en él. Este elemento introduce al espectador en la acción representada en la imagen.

CAJA_04



Medidas:

12 x 7,5 x 7 cm.

Descripción Física:

Caja de madera teñida con tinte caoba y barnizada con barniz incoloro. En el interior, transferencia sobre papel Fabriano y acuarela.

Observaciones:

La infancia a través de otra representación típica familiar, el día de reyes y la entrega de regalos clásica. Otro instante, preservado del tiempo y que conecta con el imaginario colectivo, haciendo partícipe al espectador de un recuerdo similar.

CAJA_05



Medidas:

12 x 10 x 6 cm. Forma de Baúl.

Descripción Física:

Caja de madera tintada con tinte caoba y acabado con barniz incoloro. En el interior transferencias en color sobre fondo de madera natural, acuarela y barniz mate.

Observaciones:

La infancia y sus objetos de representación. Apreciamos la imagen de una niña y al costado, una imagen de su muñeca, de su objeto de juego.

CAJA_06



Medidas:

21 x 13 x 10 cm.

Descripción Física:

Caja de madera y cristal, teñida con tinte caoba y acabado con barniz incoloro. En el interior, reproducciones offset en color y troqueladas.



Observaciones:

En el interior de la caja se presentan dos paquetes de postales reproducidas, en offset, a partir de las fotografías originales. La tirada es de 50 cada una y están lanzadas en tres tintas y troqueladas a mano en base al troquel original de la foto. Las imágenes se presentan en unos paquetitos anudados con un cordón de pasamanería rojo.

CAJA_07



Medidas:

16 x 16 x 5 cm.

Descripción Física:

Caja de madera y cristal tintada con anilinas (rojo y negro) y acabado con barniz incoloro. En el interior, transferencia sobre papel Fabriano con acuarela y objeto (cirio de comunión).

Observaciones:

Nos posicionamos en la transición, una transición marcada por un acto religioso, el sacramento de la comunión. Como objeto fetiche se conserva la vela que se utiliza durante la ceremonia.

CAJA_08



Medidas:

16 x 16 x 5 cm.

Descripción Física:

Caja de madera y cristal tintada con anilinas (rojo y negro) y acabado con barniz incoloro. En el interior, transferencia sobre papel Fabriano con acuarela y objeto (flores aromáticas secas).

Observaciones:

Un instante de la infancia, retrato. La imagen se presenta sobre papel, manteniendo el borde dañado y las cicatrices de la fotografía original. Se acompaña de unas flores aromáticas secas. La flor es uno de los símbolos de la representación femenina. El aroma produce una sensación de paz y el hecho de estar secas reivindica el sentimiento de preservación frente al avance del tiempo. La flor ha muerto, pero su esencia, su presencia, es aún visible.

CAJA_09



Medidas:

13 x 13 x 6 cm.

Descripción Física:

Caja de madera, tintada con anilinas (rojo y negro) y acabado con barniz incoloro. En el exterior, transferencia en color, con barniz mate. En

el interior, transferencia sobre el fondo de madera en b/n, pan de oro, lana roja, hilo dorado, tallo de rosa natural y lacre rojo.

el interior, transferencia sobre el fondo de madera en b/n, pan de oro, lana roja, hilo dorado, tallo de rosa natural y lacre rojo.



Observaciones:

De nuevo, el sacramento de la comunión. Punto común en nuestra cultura de fe cristiana. El lacre remarca, además de la preservación del tiempo, el compromiso irrompible con Dios. El tallo de la rosa, la mutilación de la flor deviene en un pacto doloroso. El dorado y los hilos rojos remarcen a asociación

con la estética de las representaciones religiosas. Pero al mismo tiempo, se presenta un dorado roto, desgastado, fruto de un paso del tiempo no grato. De un estado de abandono, de no protección del mismo, una voluntad de abandono del recuerdo, pero una persistencia inevitable del mismo.

En el exterior, la imagen de la representación gótica, bajo la inocencia de su plástica, del martirio de una santa, nos genera una contradicción visual con el interior, pero refuerza el sentimiento de dolor. En esta pieza, el significado, lógicamente, se aparta de la memoria común, para dejar paso a sentimientos más autobiográficos. Aunque del mismo modo se mantiene el imaginario colectivo.

CAJA_10



Medidas:

15 x 15 x 9 cm.

Descripción Física:

Caja de madera teñida con tinte caoba y acabado con barniz incoloro. En el interior mp3 y micro altavoces.

Observaciones:

A través de los agujeros de la tapa y como si de un susurro se tratase, la voz de una mujer mayor (en este caso, mi abuela), nos cuenta el cuento de la zorra y el cuervo. En esta caja, trabajamos la memoria instantánea propuesta por Proust, que relaciona un sonido familiar, atravesando de forma directa la memoria, con un recuerdo.

CAJA_11



Medidas:

12 x 12 x 6 cm.

Descripción Física:

Caja de madera teñida con tinte caoba y acabado con barniz incoloro. En el interior, transferencia sobre papel Fabriano, con acuarela. En la tapa terciopelo rojo y probeta de perfume.



Observaciones:

Nos situamos en el terreno de as dbles lecturas, de la simbología, del metasignificado. Encontramos una imagen distorsionada de dos personas. Al costado, una probeta con lágrimas de Santa Teresa. La relación de significados, queda abierta a la interpretación del espectador.

CAJA_12



Medidas:

10 x 15 x 5 cm.

Descripción Física:

Caja de madera teñida con tinte caoba y acabado con barniz incoloro. En el interior, transferencia sobre papel Fabriano y acuarela, sobre terciopelo negro. En la tapa, terciopelo negro con transcripción por medio de calco blanco.

Observaciones:

En esta caja, se presenta otro modelo de imagen tradicional y muy arraigado en nuestra memoria, el retrato del servicio militar obligatorio.

A esta imagen se añade la transcripción de la dedicatoria que la fotografía original porta en el reverso.

CAJA_13



Medidas:

10 x 15 x5 cm.

Descripción Física:

Caja de madera teñida con tinte caoba y acabado con barniz incoloro. En el interior, transferencia sobre a madera natural de una imagen en color.

Observaciones:

Del mismo modo que en el caso anterior, se nos presenta un retrato de dos hermanos militares.

La utilización de la técnica de la transferencia, incrementa la sensación de presencia ausente.

CAJA_14



Medidas:

17,5 x 11,5 x 7 cm.

Descripción Física:

Caja de madera teñida con anilinas (rojo y negro) y acabado con barniz incoloro. En el interior, transferencia sobre papel Fabriano y acuarela.

Observaciones:

Pasamos a presentar una serie de retratos fotográficos. En este ejemplo, el retrato, conserva la pose y la estética de las fotografías de actrices de cine. Una iluminación y un contraste perfecto que generan cierto "aura" en torno a la figura. Imagen que se ve rasgada por los defectos de la transferencia. Paradoja del paso del tiempo sobre la perfección.

CAJA_15



Medidas:

10 x 9 x 5 cm.

Descripción Física:

Caja de madera teñida con anilinas (negro y rojo) y acabado con barniz incoloro. En el interior, transferencia de imagen en color sobre la madera natural.

Observaciones:

Otro ejemplo de retrato, esta vez de cuerpo completo y en una escena cotidiana rural. Interés por representar esos lugares comunes, espacios costumbristas.

CAJA_16



Medidas:

10 x 9 x 5 cm.

Descripción Física:

Caja de madera teñida con tinte caoba y acabado con barniz incoloro. En el interior, transferencia sobre papel Fabriano y acuarela sobre terciopelo rojo.

Observaciones:

En este caso encontramos otro modelo de fotografía colectiva, la de carné de identidad. En este caso, como antaño, con el borde troquelado.

CAJA_17



Medidas:

20,5 x 12 x 6 cm.

Descripción Física:

Caja de madera tallada a mano con arabescos. En el interior, espejo con fotografías y grabado. Transferencias sobre papel Fabriano con acuarela y exvoto de cera.



Observaciones:

Esta caja, marca el inicio del proyecto. A partir de esta primera intervención, se desarrollaron el resto de elementos de la instalación. El grabado reza: "Recuerdos de tu novio" y es un joyero que el novio regala a la amada antes de partir al servicio militar obligatorio. Entre las fotos de carné difusas que se resentan a modo de joyas, se presenta un exvoto de cera que representa un

corazón. Las interpretaciones poéticas, quedan abiertas ante el espectador. La presente ausencia del amor es adorada por medio del exvoto. La creencia y la esperanza sobre un objeto. En esta caja, se resume el poder de una imagen, según hemos tratado a lo largo de este trabajo.

CAJA_18



Medidas:

21 x 10 x 4,5 cm.

Descripción Física:

Caja de madera con cristal, teñida con anilinas (rojo y negro) y acabado con barniz incoloro. En el interior, transferencia sobre papel Fabriano, con acuarela. Ramillete de flores aromáticas y secas y trascipción de un texto de prensa. Todo sobre terciopelo negro.

Observaciones:

En este caso, volvemos a las representaciones típicas de nuestra cultura, en este caso, el sacramento del matrimonio. A través de una fragmentación de un recorte de prensa, advertimos la escena transformada en reliquia de la ceremonia. Las flores secas, perpetúan esa adoración y con su aroma intrigan al espectador.

CAJA_19



Medidas:

10 x 15 x 5 cm.

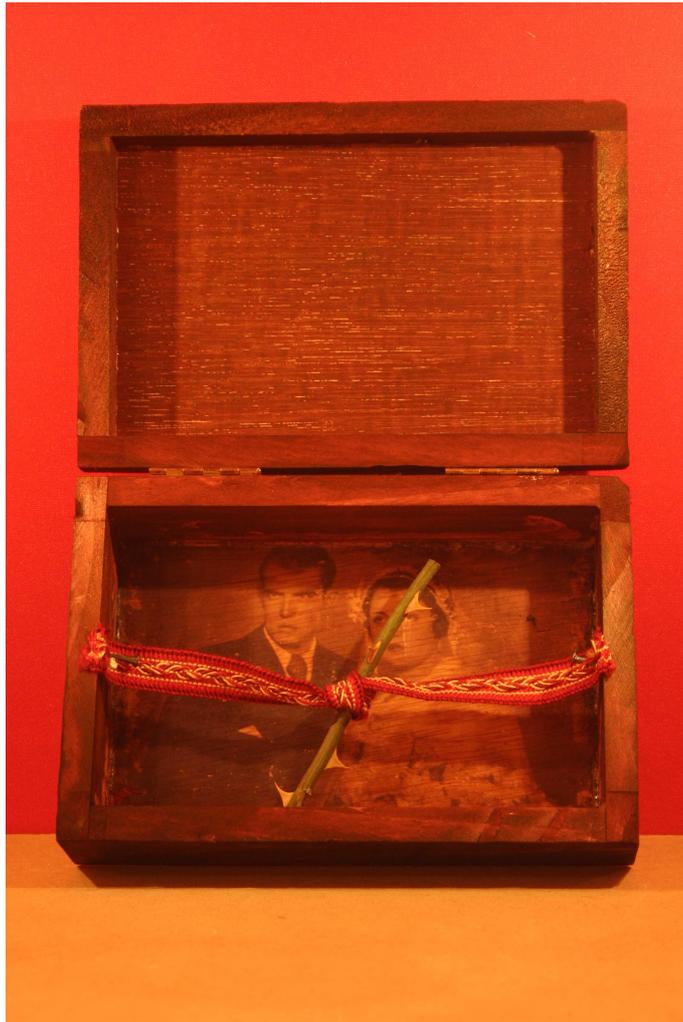
Descripción Física:

Caja de madera teñida con anilinas (rojo y negro) y acabado con barniz incoloro. En el interior transferencia sobre madera natural.

Observaciones:

Podemos observar otro ejemplo de retrato matrimonial. Resaltar el la huella o el rastro, como parte de la imagen. La desaparición continua de la misma.

CAJA_20



Medidas:

10 x 15 x 5 cm.

Descripción Física:

Caja de madera teñida con anilinas (negro y rojo) y con acabado de barniz incoloro. En el interior, transferencia en color sobre fondo de madera natural, y objeto (tallo de rosa con pasamanería y clavos).

Observaciones:

En este caso, la representación del matrimonio, se ve transgredida por un inquietante objeto. El tallo de la rosa mutilada, atado por un nudo opresor de pasamanería tradicional y sujeto por dos clavitos de herrero. De nuevo, se transmite un simbolismo doloroso, de ruptura con la tradición.

CAJA_21



Medidas:

10 x 15 x 5 cm.

Descripción Física:

Caja de madera teñida con tinte caoba y acabado con barniz incoloro. En el interior, transferencia sobre papel Fabriano y acuarela.

Observaciones:

En este caso, la distorsión de la imagen, además de por el proceso de la transferencia, viene dado por la misma imagen, que al ser revelada, se ha superpuesto con la siguiente imagen. La mezcla de las dos fotografías, nos da como resultado la construcción de un nuevo recuerdo.

CAJA_22



Medidas:

12 x 12 x 6 cm.

Descripción Física:

Caja de madera teñida con tinte caoba y acabado con barniz incoloro. En el interior, transferencia sobre papel Fabriano y acuarela. En la tapa interior, tela de fieltro blanco con aguadas de acrílico. Encima de la transferencia se aplica una capa con esencia de romero.

Observaciones:

En este caso, la imagen nos muestra una escena costumbrista, prominente de la tradición familiar. Dos mujeres con el atuendo típico de faena, sollan un conejo a la manera tradicional. Para trabajar la memoria instantánea, se trata de imitar la piel del conejo y el aroma o la fragancia del campo por medio de la esencia de romero, tratando de este modo de despertar la memoria instantánea.

CAJA_23



Medidas:

12 x 12 x 6 cm.

Descripción Física:

Caja de madera teñida con tinte caoba y acabado con barniz incoloro. En el interior, transferencia en color sobre madera natural. En el exterior, papel encolado y envejecido con betún de Judea.

Observaciones:

En esta caja, la imagen nos remite al retrato de familia. Lo que se procede es a descomponer y fragmentar la imagen en el exterior. Se utiliza la repetición como medio de perpetuación y fijación de la memoria.

CAJA_24



Medidas:

10 x 9 x 5 cm.

Descripción Física:

Caja de madera teñida con anilinas (rojo y negro) y con acabado con barniz incoloro. En el interior transferencia en color sobre madera natural.

Observaciones:

En esta composición, la fragmentación de la imagen se hace aún más evidente, pues se extiende a dos cajas menores en las que se reproducen fragmentos más pequeños de la misma imagen.

De nuevo, el retrato de familia se descompone, realizando las presencias y las ausencias del conjunto.

CAJA_25



Medidas:

6,5 x 6,5 x 4 cm.

Descripción Física:

Caja de madera teñida con anilinas (rojo y negro) y con acabado con barniz incoloro. En el interior transferencia en color sobre madera natural.

Observaciones:

Forma parte del conjunto mencionado en la caja 24.

CAJA_26



Medidas:

6,5 x 6,5 x 4 cm.

Descripción Física:

Caja de madera teñida con anilinas (rojo y negro) y con acabado con barniz incoloro. En el interior transferencia en color sobre madera natural.

Observaciones:

Forma parte del conjunto mencionado en la caja 24.

CAJA_27



Medidas:

25 x 8 x 5 cm.

Descripción Física:

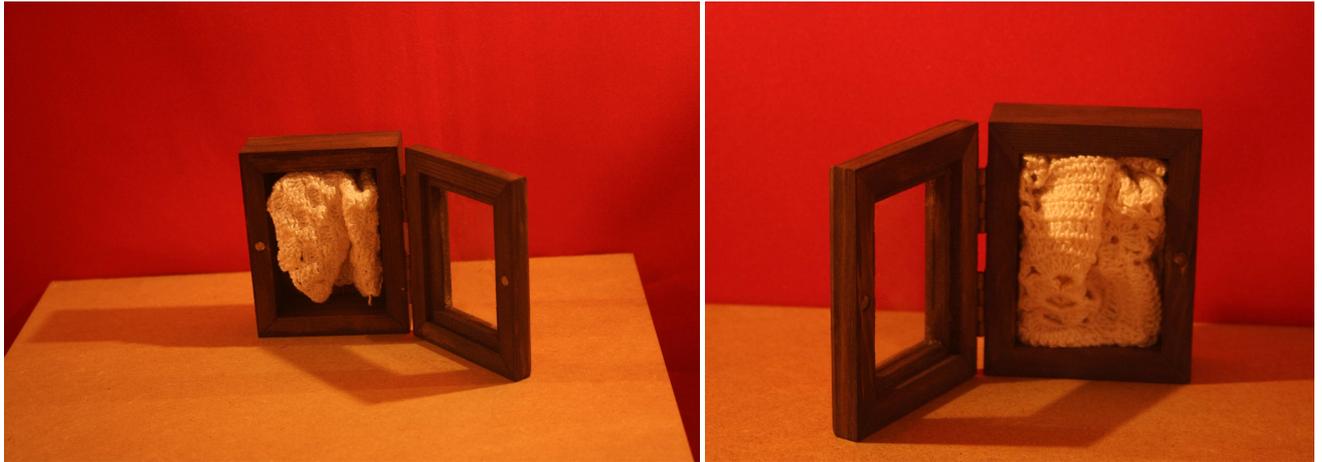
Caja de madera con cristal teñida con tinte caoba y acabado con barniz incoloro. En el interior transferencia sobre papel Fabriano y acuarela. Dentro de esta caja, se introducen tres cajas de tamaño más reducido que completan la composición.

Observaciones:

En esta caja se presenta un retrato típico que se realizaban las mujeres en edad casadera antes del matrimonio, para preservar esa imagen de juventud y

pureza del paso del tiempo. El retrato se completa por medio de las tres cajas que encontramos en el interior. En dos de ellas encontramos unos trozos de ganchillo realizados por la persona retratada. En otra, unas flores secas aromáticas, aluden simbólicamente a la belleza femenina.

CAJAS_28 y 29



Medidas:

7,5 x 6 x 3 cm.

Descripción Física:

Caja de madera teñida con tinte caoba y acabado con barniz incoloro. En el interior, fragmentos de ganchillo blanco.

Observaciones:

Como hemos comentado, estas dos cajas completan el conjunto con la caja 27.

CAJA_30



Medidas:

20 x 10 x 8,5 cm.

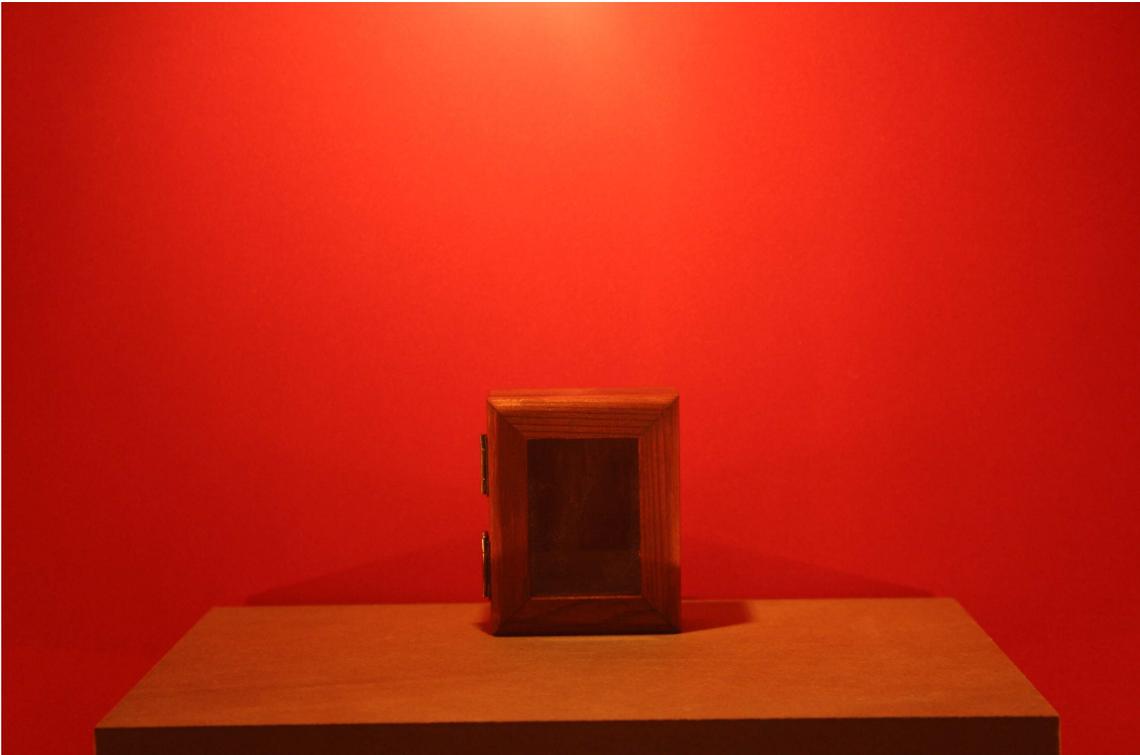
Descripción Física:

Caja de madera con cristal teñida con tinte caoba y acabado con barniz incoloro. En el interior, transferencia sobre papel Fabriano y acuarela sobre fondo de terciopelo negro.

Observaciones:

Es la imagen del comienzo, de un nacimiento, la representación de la perpetuación de la memoria física, de la estirpe, del linaje. Con ella se marca otro hito de la memoria y al mismo tiempo arranca una nueva memoria.

CAJA_31



Medidas:

7,5 x 6 x 3 cm.

Descripción Física:

Caja de madera con cristal teñida con anilinas (rojo y negro) y acabado con barniz incoloro. En el interior esencia de naranja.

Observaciones:

Es la caja que representa más directamente la interacción con la memoria inmediata de Proust. En su interior, el vacío, la ausencia. Pero cuando la abrimos una fragancia de naranja envuelve nuestros sentidos, evocando y rescatando imágenes totalmente personales a cada espectador.

CAJAS_32 y 33



Medidas:

7,5 x 6 x 3 cm.

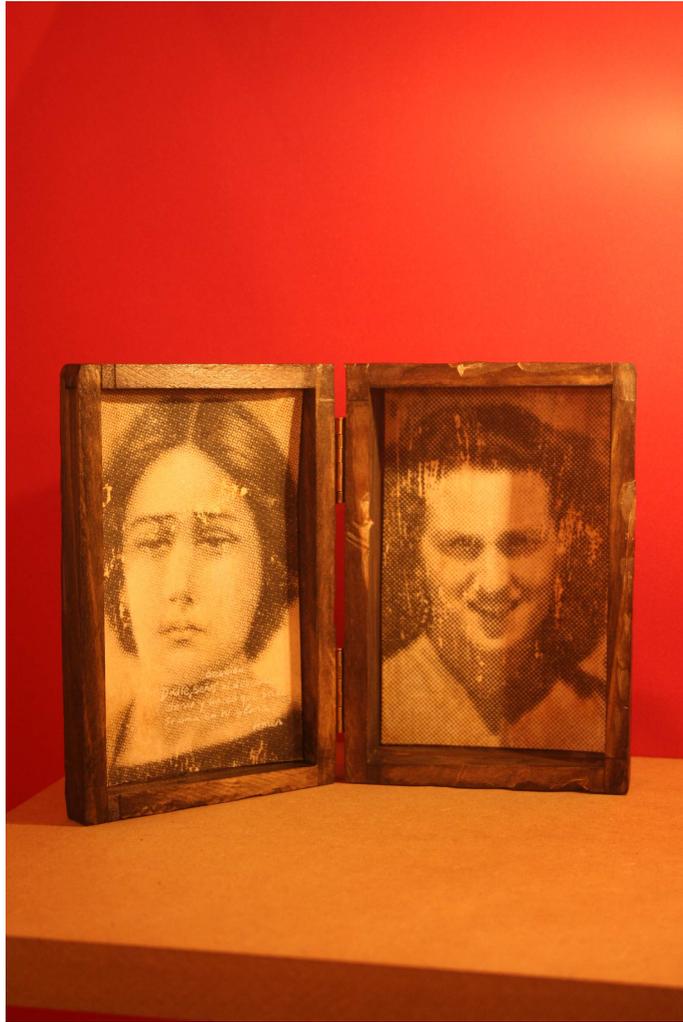
Descripción Física:

Cajas de madera con cristal teñidas con anilinas (rojo y negro) y acabado de barniz incoloro. En el interior flores secas de distinto color y aroma respectivamente.

Observaciones:

En estas cajas, continuamos trabajando por medio de diferentes aromas la memoria instantánea.

CAJA_34



Medidas:

10 x 15 x 5 cm.

Descripción Física:

Caja de madera teñida con tinte caoba y acabado con barniz incoloro. En el interior, transferencias sobre papel Fabriano y acuarela. Trascrición con permanente blanco y acabado con esencias aromáticas.

Observaciones:

Comenzamos a adentrarnos en la imagen como monumento funerario, como recuerdo de la vida. Como vestigio de una ausencia. En esta caja, encontramos, una fotografía interior, extraída de un recuerdo de funeral

tradicional. Antaño, cuando alguien fallecía, se elaboraban unos recordatorios con la foto del difunto, agregando unas plegarias u oraciones in memoriam.

En la parte interior de la tapa encontramos una transferencia de la imagen de San Juan que aparece en la parte posterior del recordatorio original, al igual que el texto, que forma parte de la oración.

Como podemos observar, la imagen, está extraída y ampliada, con la consecuente deformación de la trama fotográfica. Se trata de otro recurso más para distorsionar esa imagen, pero siempre manteniendo la esencia pura de la representación figurativa.

Por último, y para remarcar ese efecto monumental funerario, se ha aplicado a las imágenes una capa incolora de esencia floral, que recuerda a las ofrendas de flores que se depositan en los cementerios. Esta capa, evolucionará con el paso del tiempo, empañando la fotografía con la oxidación de los aceites. Por lo que tendremos un empobrecimiento natural de la obra.

CAJA_35



Medidas:

15 x 12 x 4 cm.

Descripción Física:

Caja de madera teñida con tinte caoba y acabado con barniz incoloro. En el interior, transferencia sobre papel Fabriano y acuarela. Todo sobre terciopelo negro y en el interior de la tapa, transcripción con calco blanco.

Observaciones:

Otra representación de la imagen como monumento funerario. En este caso, el retrato, incorpora de forma paralela una transcripción de la esquila funeraria.

CAJA_36



Medidas:

10 x 15 x 7 cm.

Descripción Física:

Caja de luz. Madera natural con transferencia a color sobre metraquilato. En el interior portalámparas con bombilla.

Observaciones:

Este conjunto lo conforman cuatro cajas que están dedicadas a plasmar el recuerdo del paisaje. Paisajes difusos e intrigantes. Son lugares concretos pero que por su forma inmanente, podrían ser cualquier otro lugar de nuestra memoria.

La transferencia sobre metraquilato, nos conforma casi como una segunda piel, que podemos conectar con la idea de memoria como segunda piel de nuestra identidad.

La luz interior aporta ese “aura” que poseen las imágenes del recuerdo en nuestra mente.

CAJA_37



Medidas:

10 x 15 x 7 cm.

Descripción Física:

Caja de luz. Madera natural con transferencia a color sobre metraquilato. En el interior portalámparas con bombilla.

CAJA_38



Medidas:

10 x 15 x 7 cm.

Descripción Física:

Caja de luz. Madera natural con transferencia a color sobre metraquilato. En el interior portalámparas con bombilla.

CAJA_39



Medidas:

10 x 15 x 7 cm.

Descripción Física:

Caja de luz. Madera natural con transferencia a color sobre metraquilato. En el interior portalámparas con bombilla.

CAJA_40



Medidas:

12 x 12 x 6 cm.

Descripción Física:

Caja de madera teñida con tinte caoba y acabado con barniz incoloro. En el exterior, transferencia en color sobre madera natural y pan de oro. En el interior cuatro pétalos naturales sumergidos en parafina blanca.

Observaciones:

Atendiendo a la liturgia del fetiche, rescatamos una imagen de la iconografía clásica: un retrato de El Fayum. Entendiendo como escenografía de la muerte los enterramientos del antiguo Egipto. Aquí, el retrato funerario, se convierte en fetiche o en reliquia, mezclando su estética con los dorados de las imágenes sagradas de la tradición cristiana. En el interior, como vestigio de la mujer retratada, los pétalos de rosa preservados del paso del tiempo por medio de la parafina.

CAJA_41



Medidas:

10 x 9 x 5 cm.

Descripción Física:

Caja de madera teñida con tinte caoba y acabado con barniz incoloro. En el exterior, transferencia en color con pan de plata. En el interior, tres clavos pequeños sobre terciopelo rojo.

Observaciones:

Esta caja se relaciona directamente con la cultura cristiana. Una cultura impuesta a nuestra memoria. Se presenta un Niño Jesús, gótico, con un brazo mutilado durante la Guerra Civil Española. En el interior, los tres clavos sagrados, con los que Jesús fue crucificado.

La interpretación queda abierta a la experiencia del espectador.

CAJA_42



Medidas:

12 x 12 x 6 cm.

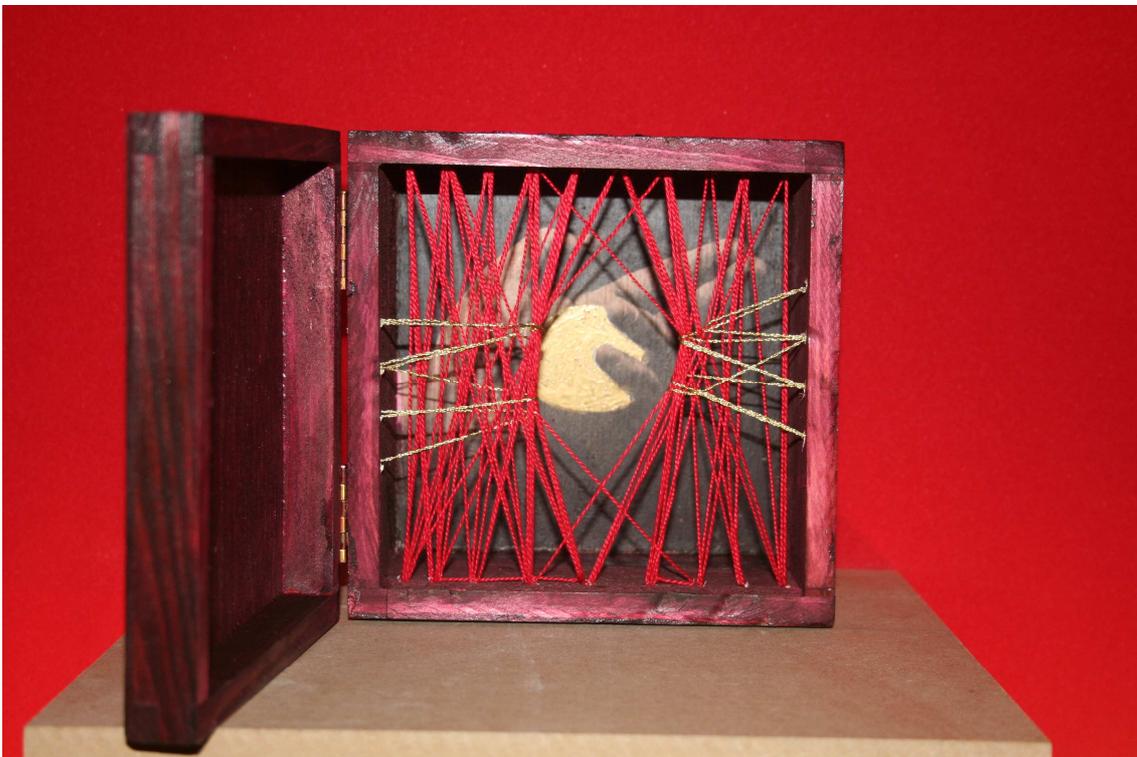
Descripción Física:

Caja de madera teñida con tinte caoba y acabado con barniz incoloro. En el interior, Sagrado Corazón modelado en barro y envejecido con betún de Jueda, sobre terciopelo rojo.

Observaciones:

En esta caja, encontramos otra de las imágenes de poder de la cultura cristiana. El Sagrado Corazón de Jesús, con la corona de espinas, la llama sagrada y la herida en el costado. El corazón recoge los elementos del sufrimiento de Jesús en su muerte y reconfigura su significado de órgano vital, para convertirse en icono de poder.

CAJA_43



Medidas:

15 x 15 x 9 cm.

Descripción Física:

Caja de madera teñida con anilinas (rojo y negro) y acabado con barniz incoloro. En el exterior, tallado sobre la madera un grabado y pintado con dorado y acrílico. Envejecido con betún de Judea. En el interior, transferencia sobre madera natural, pintura dorada e hilo rojo y dorado.

Observaciones:

En esta caja volvemos a introducir un grabado del S. XII de un Sagrado Corazón de Jesús, que sirve como preludeo del interior, de la reliquia.

En el interior descubrimos una mano con un huevo dorado. Sobre la imagen, un entramado de hilo.

Esta caja, como muchas de las ya expuestas, posee una doble lectura.

Por un lado, el significado religioso, es evidente. La mano que sustenta el huevo, mantiene la pose en la que se representa la mano de Cristo clavado en la cruz. Esa mano, sustenta el huevo dorado.

En primer plano, el entramado de hilos rojos, es desgarrado por unos hilos dorados. Ese desgarrado, asemeja en forma a la mandarla divina de las representaciones del románico.

El huevo representa el comienzo de la vida que viene dada por la muerte de Cristo en la cruz y que atraviesa la mandarla divina para llegar al mundo terrenal.

En una segunda lectura, la mandarla deviene en vagina femenina, conservando el huevo su significado. La comparación se establece con otra imagen famosa de la historia del arte, *el origen del mundo* de Courvet.

Las dobles lecturas funcionan a modo de jeroglífico que sirve para enriquecer el significado de la obra.

9. CONCLUSIONES:

Inicialmente, los objetivos del proyecto consistían en realizar un proyecto de investigación sobre el tema de la memoria que derivase en una obra material.

Para resolver este propósito, desarrollamos un plan de trabajo consistente en realizar una revisión y un análisis de los conceptos, extrayendo información básica que diese pie a la construcción formal de dicho proyecto. De este modo, creemos ver alcanzado dicho objetivo, pues como resultado, presentamos una propuesta artística por medio de la instalación que resume a la par que contiene el desarrollo conceptual de los términos abordados durante el trabajo.

Para documentarnos sobre el tema y poder contextualizar nuestra obra, hemos desarrollado una revisión de la historia del arte, buscando y seleccionando referentes, que nos aportasen distintas miradas, distintos puntos de vista, y sobre todo, distintos modos de resolver formalmente las obras.

Tomando como referentes principales la obra de Boltanski, Kantor y Carmen Calvo, nos hemos adentrado en las vanguardias rusas, el dada, el culto a la imagen en la sociedad de masas, los mensajes fotográficos de Bárbara Kruger, las instalaciones objetuales de Annette Messager, o los referentes más actuales como Eulàlia Valldosera o Andrés Serrano y Luís González de Palma.

En todos ellos hemos encontrado puntos comunes, sobre todo a nivel conceptual sobre la memoria y la imagen como elemento de poder.

En cuanto a las acotaciones previstas inicialmente sobre el tema de la memoria debemos decir que, aunque de manera siempre humilde, pues no somos expertos en la materia, hemos intentado acercarnos de modo prudente y respetuoso, extrayendo, analizando y presentando la información por medio de un desarrollo escrito.

En primer lugar, hemos desarrollado un análisis de los distintos tipos de memoria y la conformación de la misma por medio de imágenes. Hemos

desarrollado el concepto de imaginario colectivo y la consecuente conformación de los arquetipos sociales que se sumergen en la herencia cultural.

Hemos distinguido entre memoria colectiva, memoria vital, autobiográfica, instantánea e individual. Analizando cada una de ellas y trasladándola a la práctica artística por medio de la instalación.

Por otro lado, nos hemos detenido en el análisis de la imagen, desarrollando una tipología en cuanto a sus atribuciones mágicas, de poder, de popularización, dando como resultado, la construcción de iconos, fetiches o reliquias.

Hemos estudiado las diferentes relaciones que se establecen cuando un objeto o una imagen adquiere o se le atribuye poderes mágicos. Cómo esta, sin modificar su significante, cambia totalmente su significado y su relación con el espectador.

En la imagen como objeto mágico, además de los rituales de uso de los objetos mágicos, hemos analizado en profundidad, el uso, o la creencia en la imagen "votiva", como ofrenda al ser superior o la deidad.

A través del estudio del objeto fetiche, hemos establecido la importancia del proceso que deviene un objeto sencillo en objeto fetiche. Cómo la relación que se establece por medio de la contemplación por parte del espectador, deriva a una fetichización de la imagen y el objeto como sustitutivo del total. Concluimos, por tanto, que el fetiche se conforma como una parte del todo.

También, hemos desarrollado un estudio de la imagen fotográfica, como huella o rastro del pasado, de la memoria. Estableciendo la configuración de una memoria fetichizada que se construye por medio de una escenografía o ritual, que es la liturgia del fetiche y que deviene en un culto fragmentado hacia la memoria. Una construcción de la misma, por medio de imágenes convertidas en recuerdos, en rastros, en huellas de lo que fueron y ya nunca serán.

En definitiva, hemos construido una instalación, que en sí misma ha resultado ser una gran escenografía de la memoria, donde el espectador se introduce en su propia liturgia de contemplación.

La instalación posee una ambientación muy singular que transmite una sensación de unidad de significados. Está compuesta por muchos elementos diferentes, pero ofrece una visión de conjunto muy cerrada.

El espectador, se enfrenta a una memoria presentada que inevitablemente conecta con su propia memoria, desarrollando un pequeño espacio para la reflexión íntima sobre la propia identidad y la actitud ante el pasado.

La gestación de un proyecto de esta magnitud, que arrastra tras de sí, una búsqueda en profundidad de información en varios frentes en torno a la misma idea, genera una serie innumerable de dudas, de preguntas, de incertidumbres que deja una puerta abierta a la continuidad del trabajo.

La instalación, está cerrada como obra artística, pero el proyecto, ahora definido en cuanto a estética y recursos plásticos se refiere, queda totalmente expuesto a un mayor desarrollo conceptual que poco a poco consiga respuestas a esas incertidumbres, pero que al mismo tiempo provea de nuevas dudas sin respuesta que mantengan la curiosidad, casi enfermiza, de la práctica artística.

10. BIBLIOGRAFÍA:

- Publicaciones:

- Diccionario Oficial Real Academia de la Lengua. 22ª Edición.
- Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Ensayos de Arte Cátedra.
- Eccher, D. *Christian Boltanski*. Charta. Milán, 1997.
- John Berger, *Mirar*, Gustavo Pili, Barcelona, 2001.
- *El Erotismo*, Georges Bataille. Tusquets Editores, Barcelona, 2000.
- M. Botella, *Influencias y confluencias entre la escultura y el teatro*, apartado III "La escena de la memoria en Kantor y Boltanski", pág.390 tesis doctoral, Valencia: UPV, 2006.
- Victor Burguin, *Ensayos*, 2004.
- J. L. Cueto Lominchar, *El hecho pictórico / El acto fotográfico: la mirada y la memoria como material de la práctica artística*, pág.264 tesis doctoral, Valencia: UPV, 2001.
- Freud, S., *Lo ominoso*, en *Obras Completas*, XVII, Amorrortu, Buenos Aires, 1999.
- Gilles Deleuze, *Proust y los signos*, Editorial Anagrama.
- Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*.
- David Freedberg, *El poder de las imágenes*, Editorial Cátedra.- E. H.
- Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método*, Paidós, Barcelona, 1975.
- Gombrich, *Arte e Ilusión*.
- Gombrich, J. Hochberg y M. Black, *Arte, percepción y realidad* Editorial Paidós.
- Guashc, A. Mª. *El arte último del siglo XX.: Del Posminimalismo a lo multicultural*. Alianza, Madrid, 2000.
- Kantor, T. *El Teatro de la Muerte*. Buenos Aires, 2003.
- H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*.
- López Mondéjar, P., *Historia de la fotografía en España*, Lunwerg, Barcelona y Madrid, 1997.
- Messenger, A., MNCARS, Madrid, 1999.

- Messenger, A., *Pudique, publique*, Palazzo delle Papesse, Siena, 2002-2003.
- Piere Moliniere, *El fetichismo es la religión de la semiótica*, Catálogo IVAM.
- Gloria Moure, *Christian Boltanski. Adviento y otros tiempos*, Catálogo de la exposición organizada por el Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1995-96, Ediciones Polígrafa.
- Aarón Schart, *Arte y fotografía*, Alianza, Madrid, 1994.
- Susan Sontang, *Sobre la Fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1996.
- *La clase muerta* En Tejeda, I. [et al] Tadeusz Kantor. La clase muerta. Com. Autónoma de Murcia, Murcia, 2002.
- Ticio Escobar, *Asunción*, Paraguay 1997.
- Tisseron, S., *El misterio de la cámara lúcida*, Ed. de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000,
- *El atizador de Wittgenstein*.
- Paul Virilio, *El procedimiento silencio*
- Poesía, Migel Hernández, *El hombre y su poesía* y *Perec, Las cosas*.

- Audiovisual:

- *La casa de mi abuela*, Adán Aliaga.
- Michael Haneke
- Atom Egoyam, *El dulce porvenir* y *Ararat*.
- Giuseppe Tornatore, *Cinema Paradiso*.

- Web:

- Boltanski, C. [comentarios sobre su obra] En TATE magazine Nº 2, <http://www.tate.org.uk/magazine/issue2/boltanski.htm>