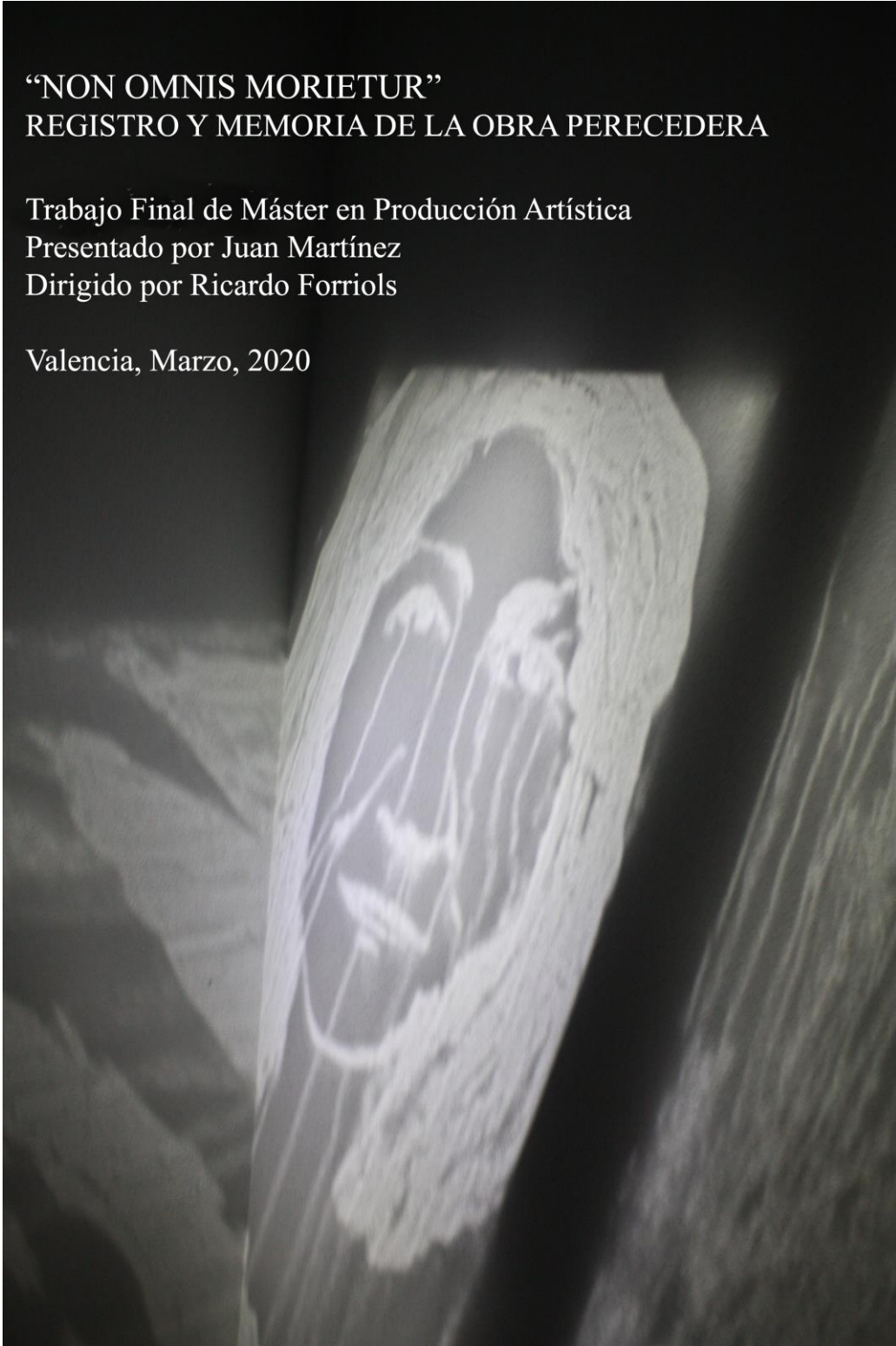


“NON OMNIS MORIETUR”
REGISTRO Y MEMORIA DE LA OBRA PERECEDERA

Trabajo Final de Máster en Producción Artística
Presentado por Juan Martínez
Dirigido por Ricardo Forriols

Valencia, Marzo, 2020



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER en
PRODUCCIÓ ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA FACULTAT DE BELLES ARTS

"NON OMNIS MORIETUR"
REGISTRO Y MEMORIA DE LA OBRA PERECEDERA

Trabajo Final de Máster, tipología 4

Presentado por Juan Martínez Torrente

Dirigido por Ricardo Forriols

Valencia, Marzo, 2020.



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÀSTER *en*
PRODUCCIÓ ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

RESUMEN

Este trabajo teórico-práctico se compone de un conjunto de piezas que están apoyadas en constructos de naturaleza muy similar. Se trata de obras que contienen una enorme carga social y que señalan sucesos actuales con intención de subrayar la turbulencia existente en sus acontecimientos, haciendo continuas referencias al pasado, fomentando así la reflexión entre pasado y presente de una forma sutil y evocadora. El dibujo, que intensifica la conciencia de lo visual, es algo que subyace a toda la producción y nos sirve para trabajar con asuntos complejos como la inconsistencia, los imaginarios colectivos, la historia, la muerte o los mecanismos de la memoria.

Expresando el deseo de experimentar el desarrollo del tiempo, se manifiesta un latente desinterés en producir algo que permanezca inalterado y tenga una gran durabilidad. Así, para crear cada una de las obras, nos inclinamos hacia el empleo de métodos que ya contienen en sí mismos la semilla de la disolución.

Previamente se analizarán las teorías de algunos pensadores que nos han servido como referencias para lograr un enfoque conceptual apropiado. Paralelamente también estudiaremos el trabajo de varios artistas en relación a las categorías técnicas y estrategias metodológicas para la elaboración de las piezas que aquí se plantean.

PALABRAS CLAVE: Memoria, Archivo, Desmaterialización, Imaginario colectivo, Dibujo.

ABSTRACT

This theoretical-practical work consists of a set of pieces that are supported by constructs of a very similar nature. These are works that contain a huge social burden and that point to current events with the intention of highlighting the turbulence existing in their events within them, making continuous references to the past, thus encouraging past-to-present reflections in a subtle and evocative way. Subtle and evocative. Drawing, which intensifies the consciousness of the visual, is something that underlies the whole of the production and serves us to work with complex issues such as inconsistency, collective imaginaries, history, death or the mechanisms of memory.

Expressing the desire to experience the development of time, there is a latent disinterest in producing something that remains unchanged and has great durability. Thus, to create each of the works, we are inclined towards the use of methods that already contain in themselves the seed of dissolution.

Previously we will analyze the theories of some thinkers who have served as references to achieve an appropriate conceptual approach. At the same time we will also study the work of several artists in relation to the technical categories and methodological strategies for the elaboration of the pieces that are proposed here.

KEYWORDS: Memory, Archive, Dematerialization, Collective Imaginary, Drawing.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
HIPÓTESIS.....	9
OBJETIVOS.....	10
METODOLOGÍA.....	11
BLOQUE 1 - FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA Y CONCEPTUALIZACIÓN. ANTECEDENTES Y REFERENCIAS.....	13
1.1. Consideraciones sobre herencias iconográficas e imaginarios colectivos.....	14
1.2. Archivos de la memoria.....	21
1.3. Apuntes generales de la relación entre la imagen fotográfica, el retrato y la muerte....	29
1.4. El valor de lo efímero. La obra de arte y su desmaterialización.....	35
1.5. Sobre el decir y el mostrar. Desvelando lo real.....	39
1.6. La luz, la sombra y el dibujo en la creación artística.....	44
BLOQUE 2 - PRODUCCIÓN ARTÍSTICA. PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS DE LAS OBRAS REALIZADAS.....	54
2.1. Antecedente personal. Trabajos previos.....	55
2.2. “ <i>Non Omnis Morietur</i> ”. Características, descripción técnica y reflexión sobre los procesos de trabajo.....	58
2.2.1 <i>Aglomeración y muchedumbre</i>	59
2.2.2 <i>Highway of tears</i>	77
2.2.3 <i>Confines</i>	88
2.2.4 <i>Freights</i>	99
3. CONCLUSIONES.....	111

4. BIBLIOGRAFÍA.....	114
5. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	121

INTRODUCCIÓN.

La presente memoria es una investigación de carácter teórico-práctico desarrollada en paralelo al curso académico 2018-2019. Consta de una producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica.

El proyecto surge como una necesidad motivada básicamente por la curiosidad hacia el aprendizaje de ciertas estrategias discursivas, así como por la indagación de algunas posibilidades para hibridar diferentes técnicas, materiales o disciplinas, ahondando en varios conceptos que nos permiten seguir evolucionando en nuestra línea de trabajo. También por la inquietud de analizar y representar a través del arte varios asuntos particulares que tuvieron y tienen lugar en occidente.

El título del trabajo, hace referencia a un verso del poeta romano Horacio, en el que supone que una gran parte de su producción literaria permanecerá viva en el recuerdo de las generaciones venideras. La frase latina original "*Non omnis moriar*" traducida literalmente significa: no moriré del todo. En el título de nuestro trabajo simplemente sustituimos la primera persona del sujeto por la tercera, pero sin dejar de hacer eco al verso horaciano tan propio de la circunstancia. Así "*Non omnis morietur*" se traduciría como: no morirá por completo. Más allá de la pedantería, la intención al ubicar como título principal esta cita adaptada, se encuentra lejos de otros usos que se le ha dado a lo largo de la historia desde que su autor la escribió. En nuestro trabajo, por un lado, se refiere a esa relación con su sentido original que tiene que ver con la idea de trascendencia en la obra de arte, incluyendo toda su problemática; y, por otro, remite a la noción misma de la muerte como asunto fundamental del humanismo, proyectándose en el plano de lo estético hacia otras lecturas donde se entrecruzan dialógicamente lo poético y lo trágico al hablar de sucesos reales.

La estructura del proyecto se divide en dos bloques. El primero de ellos contiene el marco teórico, donde se desarrollan los conceptos centrales que nos interesan, analizando las relaciones existentes entre sí para elaborar las claves del discurso. Estos vínculos conceptuales van a ser determinantes a la hora de tomar decisiones para llevar a cabo la parte práctica. Para ello, nos apoyamos en las reflexiones que realizan una serie de autores, fundamentalmente Carl Gustav Jung, Aby Warburg, Walter Benjamin, Jacques Derrida, Michael Foucault, Roland Barthes, Christine Buci Gluksmann, Didi Hubermann, Victor Stoichita y Miguel Ángel Hernández Navarro.

Las teorías que componen el primer bloque se estudiarán en profundidad analizando paralelamente el trabajo de varios referentes artísticos como Mateo Maté, Gerard Richter,

Christian Boltanski, Oscar Muñoz, Beatriz González o William Kentridge, tanto por las ideas expuestas en sus obras en relación con su epígrafe correspondiente en el que se encuentra, como por la influencia que pueden llegar a tener ciertos aspectos técnicos que albergan las piezas contenidas en el segundo bloque.

El orden que hemos decidido para estructurar la sucesión de temas de este primer bloque no es aleatorio, sino que tiene su justificación. Tratamos de comenzar esta memoria hablando primeramente de lo más general, esto es, aquellos temas y conceptos que consideramos más amplios y podemos reconocer que están presentes durante todo el proyecto o en ocasiones, reaparecen en epígrafes sucesivos a cuando se nombran por primera vez, como es el caso del término imagen o el de archivo, tratados respectivamente en los dos primeros puntos del trabajo. De esta manera, se pretenden introducir y esclarecer ciertas cuestiones que vuelven constantemente a medida que va avanzando la lectura, hasta llegar a los temas más particulares, aunque no por esto menos importantes para nuestra práctica. Simplemente pensamos que esta lógica organizadora agiliza y facilita tanto la explicación como la comprensión del proyecto.

Somos conscientes de la densidad y magnitud, tanto de los temas tratados, como de los referentes teóricos que componen la parte teórica, inabarcables por su extensión para un trabajo académico de estas características. Es por ello que ha sido preciso seleccionar y tan solo esbozar algunos aspectos, aquellos datos que permiten relacionar con mayor claridad las ideas contenidas en las obras. Lo mismo nos ocurre con los artistas de referencia, son numerosos los ejemplos y sería verdaderamente complicado detallarlos todos aquí. Es oportuno, sin embargo, centrarse en aquellos que han sido significativos para nuestro aprendizaje.

El segundo bloque contiene el corpus de producción artística realizada, la cual se centra en una serie de técnicas y temas concretos, invitando a reflexionar sobre el carácter efímero de su naturaleza causal y mostrando la relación de ideas que une a cada una de las obras. Todas ellas tienen en común el dibujo como base para su materialización. El dibujo como instrumento de comunicación y también como herramienta de pensamiento articulador, nos sirve para trabajar conectando los diferentes temas tratados con anterioridad. La memoria, el inconsciente colectivo, la reconstrucción de la historia o la finitud son algunos de ellos.

Durante el desarrollo explicativo de nuestra práctica artística, comentaremos la relación de cada una de las obras con determinadas asignaturas cursadas en el máster.

En el último apartado, para concluir, reflexionaremos acerca de los resultados obtenidos en relación con los objetivos marcados al comienzo del trabajo. También analizaremos la adecuación metodológica empleada y comentaremos algunas posibles líneas futuras.

HIPÓTESIS.

A continuación se formulan algunas preguntas de investigación que nos sirven para reflexionar sobre algunas cuestiones que nos inquietan permanentemente y partir de las cuales se van a estructurar gran parte de los temas contenidos en el cuerpo teórico. La necesidad de querer resolverlas nos ayuda a plantear diferentes líneas de pensamiento que, más tarde, tendremos que ir acotando para encaminar el trabajo, posibilitando suscitar algún tipo de debate durante el desarrollo.

- ¿Por qué tienen que perdurar las obras de arte?

- ¿La restauración confunde e interfiere la tarea arqueológica en la obra de arte y destruye la autenticidad? O si, por el contrario, ¿está reconstruyendo un respetuoso homenaje al artista original, otorgándole inmortalidad continua?

Todo el proyecto nace de una contradicción entre el interés y la motivación personal por la cuestión de lo efímero, desde una práctica artística que tiene la ilusión de ser anti-objetual y la imposibilidad hallada en su relación con el archivo. Por un lado, sentimos cierta predilección hacia las prácticas de desmaterialización, y por otro, nos encontramos con la necesidad de producir un trabajo académico que ya es en sí mismo una forma de archivo por su condición de documento, que permite su reproducción infinita y que funciona a la vez como objeto coleccionable y almacenable. A partir de esta problemática queremos resolver la inquietud de saber si es posible encontrar y rescatar, en la realización de este tipo de obras, algún sentido que esté más allá de cuestiones retóricas o estratégicas de exclusividad, desde una situación de estas características. Poder detectar cual sería, en caso afirmativo, para conocer en qué medida y de qué forma puede lograrse.

OBJETIVOS.

Con este trabajo teórico práctico nos planteamos varios objetivos:

Objetivos generales.

El principal objetivo de este proyecto es explorar las posibilidades para hibridar la técnica del dibujo con diferentes materiales y mediante distintos procedimientos que pongan de relieve el carácter efímero como un componente activo del trabajo, de manera que exista una coherencia entre la técnica empleada, el medio elegido y el discurso a desarrollar, analizando todas sus características y en donde puedan apreciarse los aspectos que vinculan el simbolismo de los temas representados y las ideas contenidas en cada una de las obras, en las que, de forma reiterada se encuentra presente la cuestión del horror, asumida como un problema a tratar por medio de imágenes.

Objetivos específicos.

- 1 La exploración y el análisis de realidades simbólicas interpretativas, trabajando en los marcos de la memoria y los imaginarios colectivos.
- 2 Extrapolar esas realidades simbólicas a otros ámbitos y abrir nuevas vías para su receptividad.
- 3 Señalar la violación de los derechos humanos en ciertas situaciones.
- 4 Hablar del Horror en forma velada.

METODOLOGÍA.

En base a las características que constituyen la tipología en la que se enmarca este trabajo, el procedimiento metodológico que se ha llevado a cabo para desarrollar el proyecto se basa en una yuxtaposición de las ideas comentadas anteriormente, haciéndolas confluír a través de la práctica del dibujo. En la creación de las piezas pueden distinguirse varias fases que cumplen el mismo esquema en todas y cada una de las obras que conforman la parte práctica. Estas fases son las siguientes:

-Fase de elección y gestación.

El tema surge siempre a raíz de una acumulación de experiencias de vida y una idea, un suceso o un problema que se enquista, se anota y poco a poco va desarrollándose en forma de pequeños borradores, escritos en cuadernos, bocetos e ideas anotadas, imágenes guardadas de procedencias diversas y algunos dibujos esquemáticos. En paralelo se contemplan algunas posibilidades para llevar a cabo su resolución, con un especial interés en unir técnica y concepto de forma apropiada para abordar el tema concienzudamente y pensar su forma.

-Fase de investigación documental de los hechos, recopilación y selección de datos.

Una vez sabemos sobre qué vamos a trabajar y hemos comenzado a desarrollar varias ideas orientativas, nos ocupamos de recoger todos los datos precisos e información adicional relacionada con el tema: archivos de información, fotografías, recortes de prensa ...

Después tratamos de seleccionar una parte del material acumulado.

-Fase de elección y proceso compositivo.

A partir del material seleccionado decidimos cómo va a ser la pieza y contemplamos las posibilidades que están a nuestro alcance para producir las obras.

Estableciendo relaciones conceptuales diseñamos su resolución técnica y compositiva, basándonos en los elementos que nos rodean y las circunstancias que nuestro entorno más próximo nos permite.

-Fase de ejecución.

Aquí nos ocupamos de llevar a cabo la realización de la obra conforme a las decisiones tomadas anteriormente, por medio de procedimientos en los que el dibujo juega siempre un papel importante y en ocasiones también su reproductibilidad.

- Fase de registro

Por último nos ocupamos de documentar todo este desarrollo mediante fotos y video, registrando en imágenes los procesos y los resultados finales de las piezas.

BLOQUE 1 - FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA Y CONCEPTUALIZACIÓN. ANTECEDENTES Y REFERENCIAS.

Esta parte del trabajo la dedicaremos a tratar los conceptos principales que mejor definen las inquietudes materializadas en la producción artística realizada, ya partir de los cuales hemos decidido establecer un acotamiento en el campo de la investigación, demarcando nuestra actividad a estudiar más a fondo los aspectos que consideramos determinantes para la comprensión de las obras.

En los apartados que vienen a continuación, se expone una revisión de cada uno de ellos, haciendo énfasis en aquellos puntos que desentrañan sus relaciones y los vinculan entre sí. En cada uno de los apartados junto a la teorización se incluyen algunos artistas de referencia, cuyos trabajos ilustran las ideas expuestas y mantienen vinculación con nuestra práctica artística.

1.1. Consideraciones sobre herencias iconográficas e imaginarios colectivos.

"Las imágenes del inconsciente ocupan una gran responsabilidad en el Ser Humano. La falla en entenderlas o la evitación de la responsabilidad ética, priva al Ser Humano de su totalidad y le impone penosos fragmentos de su vida." (JUNG, 1980, p.423)

A menudo la imaginación se comprende únicamente como algo asociado a un contenido que se genera caprichosamente por oposición a lo real y que no obedece a principios de la razón, la lógica o ningún tipo de ley, sin embargo, esto no es así de simple. A través de la psicología freudiana del psicoanálisis se llegó a comprender que las imágenes operaban como conductoras del inconsciente. El discípulo de Sigmund Freud, Carl Jung, con su aportación más célebre, El Inconsciente colectivo, ayudó a señalar las claves sobre las que a posteriori todos los teóricos del imaginario se van a basar para desarrollar sus investigaciones relacionadas con la imaginación y la estética. Para Jung, el imaginario del individuo radica siempre en el inconsciente colectivo, que funciona como contenedor de imágenes arquetípicas cuyos orígenes son muy antiguos. Todas las revoluciones vanguardistas que suceden en el arte del primer tercio del siglo XX están atravesadas por estas teorías, especialmente los simbolistas y los expresionistas.

Poco después, en este contexto, Gaston Bachelard instaaura con solidez su teoría del imaginario y va a influir notablemente en todo el pensamiento filosófico de comienzos del siglo XX. Bachelard reconocía la existencia de una tensión de fuerzas psíquicas que nos impulsa conduciéndonos a la búsqueda de las imágenes, en la que el concepto es accesorio con relación a la imagen y se construye siempre como una resistencia antagónica de esta. Es decir, sitúa a la imaginación como un proceso previo a la actividad de pensar, defendiendo la idea de que la capacidad que tiene la imagen para estar presente en muchos lugares a la vez, produce una influencia notable sobre los procesos conscientes e inconscientes de la vida mental, que es guiada por las imágenes. El modo de percibir estas imágenes condiciona los procesos de la imaginación que incluyen necesariamente imágenes arquetípicas. En esto coincide con Jung, cuando éste afirmaba que la imaginación funciona siempre con imágenes previas, y sus orígenes se localizan en una matriz inconsciente o arquetípica que es precedente a las representaciones de la percepción.

El imaginario se funda en la mente, pero también en el actuar. La actuación individual y la sociedad se condicionan debido a la influencia que existe del uno por el otro. Así pues, el imaginario colectivo opera como una red simbólica que orienta la acción de sus miembros, fijando la identidad, condensando valores y principios en lo que la sociedad fundamenta su cohesión, configurando una forma de pensar, actuar y decir según determinada ideología. Los medios de

comunicación de masas son claros ejemplos que tienen una alta influencia y apoyan a construir la realidad social a través de las imágenes que difunden.

Hemos de señalar que, además, algunos imaginarios también funcionan como herramientas para justificar situaciones de legitimación y de poder. Por lo tanto, podemos afirmar que los imaginarios instituyen, crean, justifican y mantienen un cierto orden social gracias a sus construcciones mentales.

Hoy podemos reconocer que el imaginario surge de las representaciones, imágenes e ideales comunes compartidas por un grupo de personas que tienen una visión del mundo similar. Este tipo de representaciones se manifiestan en todo tipo de contextos políticos y son instrumentos fundamentales para promover los discursos ideológicos. Un claro ejemplo de ese uso intencionado del imaginario colectivo como herramienta de legitimación del poder inserto dentro de un género artístico como puede ser el cine, lo encontramos en el film de Leni Riefenstahl, *Olympia*, estrenada en 1938, que trata de los XI Juegos Olímpicos en Berlín.



Fig. 1. Réplica del Discóbolo de Mirón.



Fig. 2. Fotograma de la película Olympia.

Si nos detenemos a observar la película con interés y analizamos un poco sus secuencias, podemos percibir las subliminales pretensiones hegemónicas del nazismo transmitidas a través de sutiles detalles que actuaban como alegorías de los ideales hitlerianos. Entre las primeras imágenes de la película, encontramos una equivalencia del Discóbolo de Mirón con el atleta del régimen Erwin Huber, que encarnaba la actitud del hombre griego, su ideal de belleza, el coraje y el esfuerzo. No es casual el hecho de que Hitler estuviera obsesionado por adquirir esa pieza. El uso de las estatuas

griegas al servicio de la ideología nazi, cumplía perfectamente con los objetivos dentro del sistema propagandístico nacional socialista para representar la gloria y la paz de una Alemania bajo el tercer Reich. Es el mismo uso apropiacionista que llevaron a cabo con la literatura de Homero, para promover la idea del valor y la fortaleza del guerrero ario, de la misma forma en cómo utilizaron los poemas de Hesíodo, para aumentar la productividad del trabajo, el uso y el abuso de la música de Wagner, o la adulteración que hicieron con la voluntad de poder nietzscheana. En todos los casos perseguían lo mismo, apropiarse de cierto imaginario, representado ya sea en imágenes o en ideales, para utilizarlo en la legitimación del régimen.

Otra comparativa que podríamos hacer respecto al uso de los imaginarios colectivos, la encontramos, sin ir más lejos, en el realismo socialista. En el contexto ruso de la época, el arte que se producía utilizaba un imaginario que operaba al servicio del proyecto político estalinista, albergando la intencionalidad de influenciar ideológicamente en los trabajadores. Es la etapa en la que se prohíben el arte abstracto y los formalismos dentro del régimen soviético. La obra de arte era entendida como el reflejo de la realidad social que querían transmitir a través de un imaginario dirigido a los campesinos y obreros, basado principalmente en retratos de los líderes del partido comunista, representaciones de la historia revolucionaria de las fuerzas armadas soviéticas y escenas a favor de la industrialización y la agricultura, ilustrando un grandioso porvenir para el país, y con las que se buscaba fomentar el entusiasmo por el trabajo, que era en sí mismo un símbolo de felicidad. En este contexto la función principal del arte y de los artistas enmarcados al servicio del realismo socialista, era difundir y representar las ideas que alababan la eficacia del régimen por medio de un imaginario muy concreto.



Fig. 3. Tren soviético con pinturas de agitación, 1918-1921.

En un determinado momento también los trenes soviéticos funcionaron como elementos móviles perfectos para la propaganda y la agitación, inicialmente por medio de carteles y después con pinturas murales que contenían temáticas similares. Por lo tanto, se trataba de un arte de exaltación política. "De esto se trata en la estetización de la política puesta en práctica por el fascismo. El comunismo le responde con la politización del arte." (BENJAMIN, 2015, p.60.)

Un artista que nos resulta más cercano y trabaja a menudo con imaginarios colectivos de maneras muy diferentes a las comentadas y con otra intencionalidad, es Mateo Maté. En concreto mencionaremos algunas de sus piezas que se relacionarían en cierta manera con nuestro primer trabajo basado en iconos, no tanto por las técnicas empleadas, sino más bien por la manera de pensar esa desactivación y tergiversación de los arquetipos.

CANON es una serie de obras en escayola que reproducen esculturas griegas del periodo clásico. Aquí, Mateo Maté subvierte las representaciones idealizadas de belleza y armonía que el contexto de la época proyectaba sobre el cuerpo humano, como una forma de transmitir ciertos valores y

formas de comportamiento para los ciudadanos de la polis. Son los mismos roles que hoy siguen vigentes y se transmiten a través de ámbitos como el cine o la publicidad y de alguna manera nos conforman. Para crear estas obras, el artista siempre comienza a raíz de un cuestionamiento de nuestra herencia cultural e iconográfica, un imaginario que pensamos inmutable, sobre el que ofrece una resistencia constante que se opone a la idea de normativizar la mirada. Mateo Maté utiliza el poder que porta cada elemento de esa iconografía y con sutiles cambios desactiva sus esquemas, apuntándolos en otra dirección y aportando una nueva óptica que desenmascara la realidad y la forma de mirar las imágenes que se nos presentan, adaptándolas a una realidad más cotidiana y creíble, más difusa y dispersa.



Fig. 4. Piezas en escayola pertenecientes a la serie Canon de Mateo Maté, 2017.

La niña de la espina, Discóbolo (negro), Apolina o la Venus de Médici (hermafrodita), son algunas de las obras que conforman esta serie, en las que se ponen en cuestión algunos temas que visibilizan las realidades omitidas en este tipo de representaciones, por ejemplo: la vejez, la enfermedad, la muerte u otras formas de ver la sexualidad, acercándonos a una forma de mirar más cercana a nuestras sociedades actuales.



Fig. 5. Detalle del Discóbolo (negro).

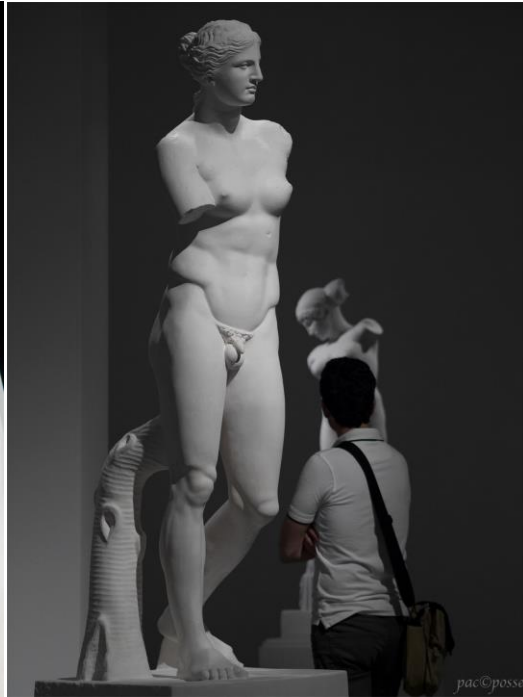


Fig. 6. Venus de Médici (hermafrodita).

La figura del Discóbolo, en esta ocasión con el adjetivo agregado (negro), modificada levemente con 15 gramos de escayola distribuida en nariz y labios únicamente, nos hace percatarnos de que en la época clásica no existían representaciones de las otras razas, a excepción como mucho en figuras anónimas de esclavos. Aquí, la imagen del Discóbolo original, que fue un icono del fascismo como ejemplo de la supremacía aria, se convierte automáticamente en la representación de un atleta de color, una imagen más cercana a la realidad contemporánea que disuelve e invierte por completo las intenciones ideológicas de Hitler. Su estrategia es intervenir en los arquetipos introduciendo pequeñas variaciones que alteran las leyes morales y las intenciones ideológicas que reproducen. Habla de lo que nos rodea, dinamitando metafóricamente los iconos originales mediante gestos mínimos.

Estas piezas nos parecen especialmente interesantes en cuanto a la forma de pensar y entender la función del arte, y valorar todo el campo de acción que permite trabajar con ideas que están inscritas y legitimadas en imágenes ya conocidas por todos desde tiempos remotos.

El contexto socio histórico es muy importante para comprender cada imaginario colectivo, porque las influencias globales del intercambio de valores y de las ideas, junto con las nuevas

posibilidades técnicas, ponen en marcha nuevos procesos, y estos, a su vez, hacen que se estén creando continuamente nuevos imaginarios colectivos.

De un tiempo a esta parte, la existencia de Internet como soporte globalizante, implica una nueva administración de la memoria colectiva. La imagen digital como realidad virtual, da pie a una imagen no oficial que se suma al imaginario colectivo de todo el planeta. Este disperso conjunto de redes interconectadas concede a la imagen una autonomía que hasta su llegada era inexistente, produciendo una disolución geográfica, temporal, mental y metafísica de la distancia, que genera la posibilidad de ser visualizada y reproducida infinitas veces en cualquier momento. Es esa relación de la violencia con la imagen de la que habla Baudrillard. Una violencia que hace desaparecer todo lo real por un exceso de exposición y visibilidad, convirtiéndolo todo en imagen. Esto hace que la información haga desaparecer la sustancia real ignorando la realidad misma. Hoy todo lo real desaparece bajo la profusión de imágenes. Pero las imágenes también desaparecen bajo el peso de la realidad al colmarlas de significado y mediante el sentido. Todo acaba en visibilidad que sustrae la dimensión relacional y social de todo lenguaje y contexto simbólico, identificando todo con el collage y con la confusión de su propia imagen. La abolición de la distancia hace que todo quede indeterminado, fomentando la imposibilidad para realizar juicios de valor, ni en el arte, ni en la moral, ni en la política. Por lo tanto, no hay información objetiva ni sensibilización política de otro tipo. (BAUDRILLARD, 2006.p 60.)

En este trabajo, nuestra manera de concebir la imagen es, antes que como recuerdo o evocación, como asociación y repertorio, un recurso apto utilizable, algo que puede, o no, ser solicitado a la hora de distinguir, suscitar o producir sentidos, interpretaciones o algún tipo de trascendencia. Durante el desarrollo del proyecto, tratamos de sondear estas cuestiones reflexionando desde la exploración y el análisis de estas realidades simbólicas interpretativas mediante un acercamiento pictórico práctico, que nos permite saber qué implica reproducir o alterar un imaginario y explorar sus lecturas desde la producción plástica en un medio totalmente distinto, cuestionándonos acerca de sus connotaciones que dependen en buena medida de su origen y sus usos pasados, y qué implica conocerlos o desconocerlos a priori.

1.2. Archivos de la memoria.

"No hay documento de cultura que no lo sea, al tiempo, de barbarie." (BENJAMIN, 2008, p. 309)

Para Benjamin, autor de la cita que encabeza este epígrafe, la tarea del materialista histórico es "cepillar la historia a contrapelo" como estrategia para llevar a cabo una praxis revolucionaria. Mostrar la otra cara de la historia, que es quizás la menos conocida, la de quienes no escriben la historia, la de los olvidados y vencidos. Benjamin utiliza la dialéctica materialista en un doble juego de destrucción y construcción, apelando a las llamadas imágenes dialécticas para cuestionar e interrumpir la linealidad histórica oficial. Sin embargo, esa barbarie de la que habla también afecta al proceso de la forma en cómo se transmiten los documentos.

La cuestión del archivo en el arte configura una línea de trabajo específica y coherente, que ha sido entendida y utilizada por muchos artistas como un nexo entre la memoria y la escritura, además de reconocerse como un lugar prolífico y sólido, que proyecta una comprobación veraz para la teoría y la historia. Entre todos los posibles usos que se le pueden dar al archivo, algunos artistas lo utilizan a menudo para consultar, compilar, ordenar o como base para crear a partir de variaciones.

Por su parte, el archivo es algo con lo que trabajar, algo que sirve de consulta y se constituye como el espacio físico que conserva los documentos. Su función es la de señalar o poner por escrito una cosa para dejar constancia de ella, partiendo de la intención de catalogar un material dentro de una estructura que necesita registrar, uniformar, reconocer y determinar. En efecto, como apunta Derrida, "Todo archivo es a la vez instituyente y conservador. Revolucionario y tradicional" (DERRIDA, 1997. p.15). Para él, la cuestión del archivo no es una cuestión de pasado, sino de futuro, la cuestión y presentación de los posibles testimonios venideros y de lo que podrá inferirse de ellos. Se trata, en resumidas cuentas, de una promesa y de una responsabilidad para el mañana.

El archivo establecía en palabras de Foucault, "que somos diferencia, que nuestra razón es la diferencia de los discursos, nuestra historia la diferencia de los tiempos, nuestro yo la diferencia de las máscaras. Que la diferencia, lejos de ser origen olvidado y recubierto, es esa dispersión que somos y que hacemos"(FOUCAULT, 1997, p.219)

Todo archivo es un acto de recordar la historia, y esta, como dijo H. I Marrow, "se hace con documentos"(MARROW, 1954, p.53). Por tanto, archivar también es un acto de conservación, que lucha contra el olvido resguardando esos documentos y constituyéndose como algo que sustituye a la memoria. Sin embargo, Derrida plantea una problemática que es previa a toda la

controversia acerca de la memoria, el tiempo y la reconstrucción histórica. Por medio de la deconstrucción se puede pensar el archivo, partiendo de la interpretación del documento escrito, los fundamentos corpóreos, lo implícito y la comunicación. Su propuesta base que es la escritura, está atravesada por la muerte y por la ausencia, y esto afecta a la noción y al concepto de archivo. En su planteo enuncia y trata de mostrar cómo una pulsión de muerte, de agresión y destrucción reside en el archivo de manera soterrada

"Por una parte el archivo se hace posible por la pulsión de muerte, de agresión y de destrucción, es decir, tanto por la finitud como por la expropiación originarias. Pero, más allá de la finitud como límite, hay ese movimiento propiamente infinito de destrucción radical sin el cual no surgiría ningún deseo o mal de archivo. En el fondo hay archivación porque la destrucción anachivante pertenece al proceso de la archivación y produce aquello mismo que reduce, a veces a cenizas, y más allá."(DERRIDA, 1997. p.101)

Así pues, lo paradójico reside en la condición de que no exista la posibilidad del archivo si no hay un lugar exterior para su consignación, pues es este el medio que permite la circunstancia u ocasión para la facultad de memorizar, repetir, y reproducir, cuyo método de organización es, desde el pensamiento freudiano, inseparable de una pulsión de muerte, de destrucción y de olvido.

En adelante vamos a centrar la mirada en el pensamiento de varios autores, referentes en cuanto a la forma de concebir la historia, las imágenes y el tiempo. Son principalmente sobre los que hemos decidido influenciarnos para nutrir una parte importante del enfoque metodológico que queremos llevar a cabo en nuestro trabajo.

Las aportaciones del historiador Aby Warburg, y más concretamente su último proyecto Atlas Mnemosine, son muy significativos para el desarrollo de la teoría cultural de la imagen artística, al ampliar notablemente la mirada de la Historia del arte. Se trata de un archivo visual que comenzó a desarrollar en 1925 y en el que continuó trabajando hasta 1929, año en que falleció. Esta forma de conocimiento visual denominado atlas, implicó un gran momento de cambio en el pensar a la hora de tratar de entender qué son las imágenes, y tiene una enorme proximidad al trabajo de muchos artistas de los siglos XX y XXI que han utilizado el atlas para plantear nuevas formas de comprender la historia. Estos artistas proyectan la construcción de una forma que se podría denominar como "contra-discursiva", cuando proponen una deconstrucción de la hegemonía mnémica oficial, promoviendo alternativas paralelas que desvelan su artificiosidad.

A diferencia del archivo, un atlas es una forma de presentación sinóptica de diferencias, en la que conviven cosas completamente distintas colocadas unas al lado de otras. Su objetivo principal es

hacer entender el nexo, que no es un nexo basado en lo similar, sino en la conexión existente, oculta a simple vista, entre esas imágenes diferentes. Es una herramienta mucho más visual de lo que puede ser cualquier archivo. El atlas es un trabajo de montaje en el que se unen tiempos distintos y varía dependiendo de cuál sea su disposición. Cada colocación tiene un significado distinto, dependiendo del uso que se le dé al montaje, este otorgará un nuevo significado a las imágenes.

Siguiendo esta idea podemos afirmar que cualquier imagen no pertenece a un solo tiempo, sino que es una confrontación, una coexistencia de tiempos distintos, en el sentido de si se vuelve a leer, se encuentran nuevas maneras de entender nuestra propia contemporaneidad.



Fig. 7. Algunos paneles del Atlas Mnemosyne de Aby Warburg. 1924-1929.

El Atlas de Warburg no actuaba simplemente como un subrayador de formas de la memoria colectiva y social mediante el registro de motivos recurrentes. El Atlas aspiraba a hacer realidad un proyecto psico-histórico y materialista de interpretación de la memoria social por medio de una gran cantidad de procedimientos de representación, basados en un inventario bastante extenso de imágenes, y otro, mucho menor, de palabras que tenían la finalidad de explicar el proceso histórico de la creación artística en lo que hoy designamos como Edad Moderna.

Las principales inquietudes de Warburg, centran su atención en la figura del artista, la psicología de la creación y el proceso de producción de imágenes e ideas, que él entendía como un proceso mental. Un concepto clave para comprender el interés de la investigación de Warburg es el de **Memoria**, *Mnemosyne*, entendido como espacio mental entre el yo y el objeto, donde se producen los dos polos en los que el autor sitúa la creación artística.

El Atlas establece el comienzo de un proceso de resistencia para la interpretación de la historia del arte, que Warburg, concebía como estudio del repertorio de imágenes de la expresividad y la gestualidad antigua. Esta noción de resistencia frente a la linealidad histórica va a ser un posicionamiento que van a retomar diversos teóricos y artistas en numerosas ocasiones.

En el *Libro de los pasajes*, que tuvo como título original "*Das Passagen-Werk*" pueden reconocerse con claridad las ideas de Warburg. Benjamin las rescata para hablar de una "imagen dialéctica" que aparece en contraposición a una linealidad histórica, de forma repentina y revolucionaria, donde la memoria individual y la memoria colectiva se entrelazan constantemente, uniendo pasado y presente en una mirada circular necesaria para la historia y también para el futuro. Esta es la idea que le sirvió para llevar a cabo sus montajes literarios. En ellos, el autor concibe la memoria como una herramienta que permite escudriñar y al mismo tiempo restablecer el pasado, entendiéndolo como algo que no ha terminado de manera solemne, sino que aún está vivo en los signos y las huellas de algo que influye en el presente y anticipa lo que acontecerá en el futuro.

Fácilmente podemos reconocer en Benjamin que, tanto ese interés suyo por rescatar el materialismo histórico, como su determinación de presentar las ideas como conceptos, no son decisiones meramente estéticas ni dependen de una voluntad caprichosa, sino que las mueve una intención claramente política. Tanto Warburg como Benjamin conciliaban en sus obras el tiempo asociándolo a la memoria cultural, esta relación fue muy significativa como aportación de una nueva perspectiva para las reflexiones sobre el pensamiento configurado por la imagen. Ambos priorizaban la discontinuidad y heterogeneidad de las imágenes, frente al relato lineal que conocemos de la historia del arte.

Es preciso mencionar también el Atlas de Gerhard Richter. Un proyecto sumamente interesante compuesto por un total de seiscientos cuarenta y un paneles que contienen más de cinco mil imágenes. Es la obra de mayor importancia y magnitud de su autor, en la que, su permanente estado de trabajo abierto, hace que siempre se encuentre inacabado y en proceso de construcción, con la posibilidad permanente de ser ampliado. Su forma de presentación es de carácter multiforme, catálogo, álbum de fotos, instalación, libro de artista, organizado en capítulos que dan forma a su relato histórico y a su identidad. Crea tipologías agrupando imágenes tanto propias como ajenas, configurando paneles canjeables y heterogéneos que establecen relaciones visuales y temáticas. Estas agrupaciones provienen de una gran selección de imágenes encontradas y coleccionadas con el paso de los años, recortes de periódicos y revistas, junto con imágenes más artísticas como montajes y bocetos que son el origen también de otras obras, generalmente

pinturas que crea el mismo. A esta mezcla de imágenes las acompaña en ocasiones con textos adjuntos, que funcionan como una reflexión paralela acerca de lo que envuelve a las obras pero no revelan completamente su incógnita interna. Puede entenderse como una recopilación de fragmentos, citas y tachaduras a modo de borrador, que da cuenta del ejercicio resolutivo de pensamiento a partirlas pruebas y los errores.



Fig. 8. Atlas de Gerard Richter. Panel 12, 1963-66.

Este material lo presenta disponiéndolo sobre paneles, organizando y clasificando temáticamente las imágenes de diferentes formas, produciendo variaciones que amplían el conjunto a medida en que se suman más imágenes y, en consecuencia, estas nuevas combinaciones generan sentidos a la vez que disocian interpretaciones. "Las imágenes del atlas de Richter se organizan según principios rizomáticos."(GUASCH, p.54) Las relaciones visuales que elaborase forman a partir de un todo, donde se puede apreciar la diferente naturaleza de las partes que lo componen, así como sus incoherencias y de ajustes, dando lugar a una visión inacabada, múltiple y dispersa, que muestra la permanente transformación de sus materiales, así como de todas sus asociaciones.

Tanto Warburg como Richter, abordan posibilidades de la experiencia individual mediante la memoria. Les une un interés común, ambos trataban de construir un modelo de memoria histórica

en contraposición a la destrucción catastrófica de su tiempo, Warburg en el inicio y Richter desde una visión más retrospectiva. Son los mismos métodos y la misma intención que Benjamín tenía y utilizó en su obra de los pasajes, intentando construir una memoria analítica de experiencia colectiva, reuniendo conceptos y acontecimientos de todo tipo y procedencia vinculados con aquel momento histórico que se vivía en el París del siglo XIX. Estas fórmulas dan lugar a un trabajo inquietante y difícil de clasificar que suscita la incapacidad de poder percibir un sentido aparente, dando cuenta de su carácter de obra plural e imprecisa en cuanto a discursividad, que se encuentra desvinculada de cualquier tendencia reivindicativa. Pero a pesar de estos atributos, el Atlas de Richter actúa como reflejo de una época y se presenta como una posibilidad disyuntiva, en contraposición a la idea habitual de control a través de la estructura categórica de la clasificación.

"Si las prácticas vanguardistas asumían una perspectiva trascendental de representación y autorización, de articulación y autodenominación, Richter opta por la indefinición, frente a todo interés por potenciar la fotografía como arma de autoafirmación. Su Atlas se define a sí mismo en una actitud de negación crítica del optimismo de los medios de comunicación."(SALES, 2003, p.60)

Es a partir de los años noventa cuando empieza a ser algo más habitual concebir el archivo como obra de arte. Como comentamos en la introducción, únicamente queremos hacer hincapié en los artistas que han sido referencias en nuestro desarrollo de la práctica. Sin entrar en detalles, queremos simplemente mencionar, para dar cuenta de algunas formas más actuales de trabajar con archivos, que dan lugar a obras de tipologías muy diferentes. Algunas de ellas las podemos encontrar en artistas como Mark Dion, cuyo uso del archivo en varios de sus trabajos está más cercano a los métodos etnográficos, acumulando objetos, materiales y documentos a partir del proceso del trabajo de campo. O como Nuria Rodríguez, en cuyos trabajos utiliza el archivo y crea inventarios de cosas relacionadas entre sí para generar narrativas.

Xavier Arenós es otro artista contemporáneo que trabaja investigando sobre la representación simbólica de lo político a través de la coexistencia de tiempos y se vale del archivo para proponer una relectura de la historia de manera arqueológica además de crítica, en la que se exteriorizan los diferentes estratos que la componen.

En una línea cercana al Atlas de Richter, el trabajo de la artista Rosell Meseguer se determina por la utilización de archivos y documentos que generan diálogo y establecen relaciones entre pasado, presente y futuro, combinando la utilización de técnicas antiguas con medios tecnológicos más

contemporáneos. Su labor de recuperación y utilización de documentos muestra como algo cercano o local puede estar ligado a asuntos que son internacionales.

Rosell construye nuevas imágenes y sentidos a partir del Atlas y concibe el montaje como una forma de presentar su trabajo, pero también como una herramienta procesual que la sirve para encontrar nuevas maneras de entender y desarrollar su propia obra.



Figura9. Rosell Meseguer. Montaje de la documentación relativa al proyecto Ovni Archive. 2010-2011.

En nuestra práctica, el empleo que hacemos del archivo es muy simple y funciona de la misma manera en todas las piezas. Nos valemos de archivos ya existentes, de los cuales seleccionamos y extraemos imágenes fotográficas para traspasarlas a un lenguaje plástico. A partir de los dibujos que realizamos basándonos en estas imágenes, se crean obras de carácter efímero, que serán registradas mediante videos y fotografías durante sus procesos de construcción, transformación y disolución, generando así con los registros que nosotros mismos producimos, la configuración de un nuevo archivo que puede ser entendido como la obra final.

Las fuentes de estos archivos de los que extraemos las imágenes sobre las que trabajamos, son siempre la prensa, internet y los medios de comunicación, ya sean fotografías históricas, documentales o periodísticas. En la pieza *Aglomeración y muchedumbre* por ejemplo, inicialmente partimos de unas escasas referencias de imágenes encontradas en sitios que no son

de la red, generalmente recortes de revistas o noticiarios de prensa, y a posteriori ampliamos el repertorio visual e informacional referente al tema de que trataba la noticia, simplemente consultando todos los archivos web accesibles relacionados con este artículo.

En definitiva, podemos decir que en la práctica utilizamos el archivo primeramente como referencia, para después generara través de distintas técnicas y procesos, una serie de registros gráficos que constituyen nuestra obra, pero que parten siempre de esa referencia. En nuestro proyecto concebimos el archivo como una buena forma para señalar temas o sucesos concretos, rescatando la memoria de aquellos que ya no están o yuxtaponiendo imaginarios que conforman la sociedad en diferentes momentos de la historia.

1.3. Apuntes generales sobre la relación entre la imagen fotográfica, el retrato y la muerte.

"Las fotografías afirman la inocencia, la vulnerabilidad de vidas que se dirigen hacia su propia destrucción, y este lazo entre la fotografía y la muerte ronda todas las fotografías de personas" (SONTAG,1996, p.80)

En las siguientes líneas vamos a tratar de establecer una aproximación al chocante vínculo, en el que participa el concepto de retrato, entre dos nociones aparentemente tan desconectadas como son fotografía y muerte. Veremos como este nexo, no es una opinión o percepción personal basada en asociaciones confusas y subjetivas, sino que, se apoya en datos históricos y declaraciones testimoniales de una serie de fotógrafos, artistas y autores destacados para dar cuenta de esta inaudita relación que hoy constituye uno de los temas esenciales en la teoría fotográfica.

Desde el origen de la fotografía en 1839 surge un especial interés por querer capturar lo transitorio y lo efímero, una búsqueda por querer perpetuar el momento único. No obstante, ni Daguerre ni Talbot con sus inventos consiguieron resultados satisfactorios que lograran captar de manera fiel el movimiento existente en la realidad, únicamente conseguían hacer visible aquello que permanecía estático. Como apunta Fontcuberta "La historia de la fotografía puede ser contemplada como un diálogo entre la voluntad de acercarnos a lo real y las dificultades para hacerlo" (FONTCUBERTA, 2000, p.12)

En oposición al cambio y la degradación que sucede en la realidad, la fotografía ofrece la posibilidad de preservar el momento, apresando la efimeridad de una presencia antes de que se produzca su ausencia. Según enuncia la tradición, el retrato representa el alma de la persona retratada además de su identidad. Este es el motivo por el que se aprecia de manera singular la fotografía de retrato.

"Un retrato dibujado es bien otra cosa; el alma ha gastado y consumido del fantasma todo lo que el tiempo podía devorar; es la imagen que la vida ha logrado imprimir en la muerte."
(ZAMBRANO, 1991, p.20)

Aquí se clarifica la pugna del ser humano por disfrazar su condición de ser finito y contingente, negando su inevitable finitud al trasladar una imagen de sí mismo a un sitio que la hace permanecer eternamente inalterable. "No es casual que el retrato esté en el centro de la fotografía más temprana. En el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o difuntos tiene el valor de culto de la imagen su último refugio. En la expresión fugaz de un rostro humano en las fotografías más antiguas destella así por última vez el aura "(BENJAMIN, 2015 p. 21)

Por tanto, el retrato y la actividad de retratar, que hasta entonces había sido algo característico de la pintura y el dibujo, se va sustituyendo progresivamente por la fotografía, hallando así su primera utilidad notable y valiosa desde el punto de vista social.

Es curioso que el mismo año en que socialmente se dio a conocer el daguerrotipo, corresponde con el surgimiento de una tradición tan misteriosa y espeluznante como la fotografía mortuoria. Desde sus inicios, el ser humano siempre había buscado la manera de negar su condición efímera y al mismo tiempo de eternizarse. Desde los faraones egipcios que hacían cubrir los sarcófagos con representaciones de su rostro en vida, hasta las máscaras policromas de jade en la cultura Maya. Durante el Renacimiento y principios del siglo XX era frecuente hacer una mascarilla de yeso que capturara la última expresión de la persona que acababa de fallecer. Muchas veces esta imagen se colocaba en su tumba, sobre su lápida. Sin embargo, cuando el muerto era considerado de carácter ilustre estas piezas se guardaban como reliquias. Las máscaras mortuorias tenían la característica de ser fieles, al haber sido tomadas directamente del rostro del cadáver representaban a la perfección los rasgos del fallecido, incluyendo los rastros que en ocasiones evidenciaban las causas de su muerte. No había engaño posible, todo quedaba plasmado. La fotografía, sin embargo, se podía manipular. La fotografía *post-mortem* se basaba en engaño a través del montaje de una escena, en la que se acomodaba al muerto y a menudo se fingía que estaba echándose una siesta y aún seguía con vida. En otras, se llegaba al extremo de abrirle los ojos pegándole los párpados e inyectarle glicerina para añadir brillo a su mirada. Estos ritos funerarios eran un intento desesperado por preservar un recuerdo en imagen y de negar la condición del fallecido. De manera irónica, a estos retratos se les llamo "*Memento mori*", que se traduce como: acuérdate de la muerte.

Las primeras imágenes bélicas se tomaron en la guerra que hubo entre México y Estados Unidos desde 1846 hasta 1848. Debido a la gran cantidad de tiempo que requerían estas fotografías las imágenes resultantes aparecen confusas, difuminadas. No sería sino hasta la guerra entre Rusia e Inglaterra en 1853-1856 que la técnica mejoró lo suficiente para que el fotógrafo Roger Felton creara impresiones claras de soldados vivos y también en ocasiones muertos o heridos durante la acción. Tiempo más tarde, en la Guerra de Secesión estadounidense de 1861-1865, gracias al fotógrafo Mathew Brady financiado por empresas privadas, se pudieron ver claramente las imágenes de cadáveres despedazados por los cañones y las balas, fijando en nitrato de plata todo el horror del campo de batalla.



Fig. 10. Robert Capa, *Muerte de un miliciano*, 1936

Desde ese momento histórico, la fotografía quedó inseparablemente unida a la guerra y, de esta manera, la historia de la fotografía queda íntimamente asociada a la muerte desde sus inicios. Primero con una tradición enfocada a fotografiar personas cuando han muerto, y después con la fotografía bélica, orientada a capturar la acción y el instante en el que se produce la muerte.

Además, a esta innegable ligazón conceptual cronológica, se suma una tendencia extendida desde mediados del siglo XX. Varios autores y fotógrafos como Roland Barthes, Susan Sontag o Eddie Adams, contribuyeron en asentar y difundir la idea de identificar al fotógrafo como un asesino y de equiparar el acto de fotografiar con el acto de matar. También varios inventores como Abraham Kurnick o Koakimoto, construyeron cámaras fotográficas que también eran armas de fuego, disparaban balas al mismo tiempo que fotografiaban. Por si fuera poco, en 1960 el director de cine Michael Power inspirado por estas ideas, produce una película en la que su protagonista es un psicópata que asesina mujeres cuando las fotografía.

Así, con esta sucesión de acontecimientos en el devenir de la historia, se forja el sentido que nos hace comprender la forma en cómo las nociones fotografía y muerte caminan de la mano, desde su primer encuentro hasta nuestros días.

Christian Boltanski es reconocido como uno de los más legitimados "artistas de la memoria", sin embargo, hemos querido incluirlo en este apartado en lugar de en el que le correspondería siguiendo la lógica de su reputación, por llevar como título la palabra memoria. Las razones que explican esta decisión son básicamente el interés por subrayar unas obras concretas que llaman

especialmente nuestra atención porque contienen estos tres conceptos enunciados, y el reconocimiento de la muerte como un tema que es constante en su producción.

Como se verá, este artista podría ser incluido en cualquiera de los apartados del primer bloque, ya que trabaja todos los conceptos que aquí se presentan. Nos limitaremos, insisto, a comentar los aspectos que reconocemos fundamentales en su obra con relación a las características de nuestra práctica.

Todos sus trabajos están impregnados de una intencionalidad que los hace funcionar como recordatorios de nuestra condición mortal. En este sentido, las obras de Boltanski tienen un carácter universal porque representan la finitud y la imposibilidad de decir. Durante una entrevista declaró: "En las sociedades tradicionales, la muerte era algo menos problemático porque la idea de progreso no tenía la misma presencia y la supervivencia del grupo o de la familia era lo más importante. Alguien dijo: Hoy morimos dos veces: una primera vez en el fallecimiento, y la segunda cuando nadie te reconoce ya en una fotografía." (BOLTANSKI, 2016, p. 21)

Su interés por el memorial, un recordatorio intrínsecamente vinculado a la muerte, lo lleva a una asimilación y utilización más poética en sus trabajos, concibiéndolo como una especie de aviso o desengaño. Una formalización recurrente que emplea para hablar del horror y la ausencia en muchas de sus obras.

En un momento de su trayectoria, sus temáticas artísticas se centran rotundamente en lo político y comienza una serie de trabajos relacionados con la infancia, la *Shoa* y los crímenes de la Segunda Guerra mundial. A principios de los ochenta, crea una serie de obras que subrayan el genocidio del pueblo judío y que titula como *Monumentos*. Se trata de instalaciones en las que emplea materiales y formatos de maneras que van a otorgar una singular personalidad a las obras venideras. En esta serie, la fotografía es el ingrediente más imprescindible, concretamente la fotografía de retrato. Reproducciones de rostros en blanco y negro cuyo origen es claramente fotográfico, son impresos sobre diferentes soportes ampliando su escala numerosas veces hasta perder considerablemente la definición de las imágenes, produciendo variaciones que evocan lecturas siniestras.

Una instalación perteneciente a esta serie llamada *Monumentos* la tituló *Los Niños de Dijon*. Aquí, el autor utilizó las fotografías de antiguos retratos de niños judíos perseguidos durante el exterminio nazi. Más tarde, en otra instalación llamada *El liceo Chases*, intercaló fotografías de retratos en blanco y negro montándolas sobre la pared y ampliando sus rostros, con una

composición de cajas metálicas apiladas en el suelo, iluminando con luz todos y cada uno de los retratos.

Otra obra similar, pero posterior a la serie ya mencionada, sería *Las concesiones* del año 1996. En esta ocasión la pieza también está constituida por fotografías en blanco y negro de rostros que se proyectan sobre paneles de tela translúcida iluminada desde el interior, es decir, por detrás de cada panel, en el centro del espacio expositivo. La mitad de los retratos pertenecen a víctimas de asesinatos y en la otra mitad los retratados son asesinos. No hay pistas que revelen quien es nadie,

Otra obra que puede entenderse como parte de esta línea de trabajo sería *La Réserve des Suisses Morts*. Consiste en un conjunto de paneles con fotografías en blanco y negro, esta vez con rostros adultos, extraídas de las páginas necrológicas de la prensa suiza.



Fig. 11. Boltanski "La Réserve des Suisses Morts", 1991.

Existen dos versiones de esta instalación. La primera es una exagerada acumulación de cajas metálicas de bizcochos oxidadas con Coca-Cola y dispuestas unas encima de otras formando pasillos que transforman por completo el espacio de exposición, obligando al espectador a ser recorridos contemplando las fotografías adheridas en todas las caras de cada una de las cajas. La segunda versión consiste simplemente en esta colección de fotografías de personas fallecidas acompañadas de un listado con sus respectivos nombres. Según Boltanski "Si nombramos o escribimos el nombre de alguien tenemos la impresión de que ese alguien vuelve a la vida durante

unos instantes, si lo nombramos es porque reconocemos la diferencia." (BOLTANSKI, 2016, p. 21)

Sus libros también funcionan como inventarios, son archivos en los que acumula imágenes pertenecientes muchas veces a su pasado o al de otras personas. Un ejemplo interesante es el libro *Classe terminale du Lycée Chases*, de 1987. En este trabajo parte de una imagen fotográfica que amplía y disecciona seleccionando únicamente las caras de las personas que aparecen en ella. En este caso son alumnos de un instituto judío de Viena, cuya imagen debe su origen a una fotografía tomada en 1931. Amplia e imprime cada uno de ellos en papel de calco, creando de esta forma retratos individuales en matices grises y negros, uno por cada página, configurando así un libro archivador de carácter funerario.

A pesar de que las obras de nuestra práctica se valgan de materiales diferentes, también estas comparten similitudes con algunas piezas de Boltanski, por ejemplo en el uso habitual que hace de las velas y los candelabros en sus instalaciones que nos inspira a la materialización de una idea basada en elementos efímeros y débiles.

En nuestro trabajo, la fotografía, el retrato y el tema de la muerte tienen su presencia de diversas formas en prácticamente todas las obras y son tratados tomando a Boltansky como referente principal. La idea de mezclar documentación de diversas procedencias con obra personal, las reproducciones yuxtapuestas con creaciones, que utilizamos en la pieza *Aglomeración y muchedumbre*, la hemos tomado primero fijándonos en Richter y posteriormente en Boltanski.

En *La cámara lúcida*, Roland Barthes enuncia que la fotografía certifica una dimensión de la mortalidad porque convierte todo lo viviente en algo proyectado hacia la muerte. (BARTHES, 2003, p. 147) Pues bien, teniendo en cuenta la argumentación de esta idea, tratamos de integrarla como uno de los sentidos principales en la configuración que se encuentra detrás de todas las obras de nuestro trabajo. Según Barthes, lo intencionado en una fotografía no es el arte ni la comunicación, es la referencia (BARTHES, 2003, p.78). Para nuestra obra ese es el orden fundador de la fotografía y el aspecto que más nos ha interesado a la hora de pensar cada una de las piezas contenidas en este TFM.

1.4. El valor de lo efímero. La obra de arte y su desmaterialización.

Pensar lo efímero como un valor positivo consiste en volver sobre este a priori de dolor, y a revelar una cara escondida del arte más nietzscheana y más globalizada. (BUCI-GLUKSMANN, 2006, p.14)

La búsqueda de lo efímero en el ámbito de las artes se empieza a desarrollar durante los años sesenta, cuando se origina el método de una forma de hacer arte más asociada a lo emocional y lo intuitivo. Así, el arte comienza a alejarse progresivamente del carácter objetual tan habitual de tiempos pasados, para comenzar a funcionar más como un instrumento de análisis. La actitud de estos artistas, en cuyos trabajos se reflejaba un gran interés por la evolución y la disolución física de la obra de arte, fue incrementándose a causa del ambiente tan politizado de aquel contexto epocal marcado por la Guerra de Vietnam.

Un gran número de artistas y críticos como Lucy Lippard, que apostaban por la desmaterialización del objeto artístico, mostraron su oposición a estas condiciones circunstanciales, sumándose a un rechazo general hacia un sistema del arte que ignoraba la relación entre el arte y la sociedad y ceñía la actividad artística a mera producción de objetos de consumo. Estos posicionamientos condujeron a los artistas a contemplar otras opciones experimentando con materiales baratos, comunes y fácilmente accesibles, reconociendo un poder evocador y alusivo en elementos tales como el agua, el polvo o el vapor, que utilizaban junto con nuevas tecnologías como el video, con el deseo de activar otras esferas, hablando desde la des-objetualidad.

Con la fotografía y el cine surge la estética de la desaparición. La velocidad de la reproducción de los fotogramas en una película transforma la percepción y se produce un cambio de estética. La esencia de los libros, la escultura, la pintura o el dibujo poco a poco va quedando relevada y cada vez más anacrónica.

Para Virilio la desaparición es la disolución física, la ausencia del soporte material, porque la persistencia del soporte es la esencia de la llegada de la imagen. (VIRILIO, 1998, p.25)

El tema de la desmaterialización de la obra de arte lo encontramos sobre todo en el denominado arte conceptual, que tenía como interés principal que las ideas fueran tan importantes como las formas, y que la práctica artística tuviera alguna repercusión social. Sin embargo, la pérdida del sentido asociada a la época de la globalización y a las nuevas tecnologías, dio paso a una cultura inestable y con ella surgen un nuevo tipo de imágenes post-efímeras que Buci-Gluksmann va a denominar como "imágenes flujo"(BUCI-GLUKSMANN, 2006, p.15). Estas imágenes van a constituir un signo de sociedad, transformando lo efímero en la conciencia y percepción

habituales de lo social, remitiendo a la muerte como verdad universal soterrada. "Para el arte la muerte no es ni un problema técnico ni un problema cualquiera. La mortalidad humana es la *raison d'être* del arte, su causa y su objeto." (BAUMAN, 2007.p.15)

Podemos considerar que todo elemento efímero remite a una invitación para reflexionar. De este modo, su llamada a la disolución de la obra, esto es, su precariedad "produce sentido, como una resistencia cultural y una afirmación humana de entre mundos plurales frente a los desórdenes de lo existente. Lo planteado, como puede deducirse, ya no es un problema estrictamente temporal aunque también lo sea, sino de otra índole."(PEREZ. R, 2016, p.84)

Lo efímero, por tanto, suscita el pensar invitando a considerar el paso del tiempo. La tarea de un arte que se sirve de este tipo de estética es impedir el olvido de nuestra mortalidad, frente a toda opinión conservadora que pretende seguir alabando las cualidades de apreciación objetual.

Ciertos artistas, con un notable rechazo a la idea de eternidad tratan de esquivar y acabar, en la medida de lo posible, con la idea fetiche del objeto-obra, entendiendo la obra de arte como: "Una acción sustentada en una irrenunciable y (valga el oxímoron) frágil resistencia que, al cuestionar la lógica del beneficio, beneficia a la única lógica deseable: la de una producción de una realidad no cuantificable y desmaterializada, es decir, vacía de precio y plena de valor."(PEREZ. R. 2016, p.86)

Sin embargo, la relación y el conflicto ideológico que estas prácticas de la desmaterialización mantienen con las del arte de archivo son un tema delicado que puede parecer en ocasiones contradictorio o cínico. El Arte de archivo opera como una forma más de cosificar y clasificar las obras de arte transformándolas en información ordenada y clarificada. Si, como afirmó Susan Sontag "hoy todo existe para terminar en una fotografía" (SONTAG, 2006, p.44), estas estéticas de arte efímero que se valen de documentación ya sea en fotos o video, desplazando su interés estético funcionan en última instancia como emplazamientos de regímenes escópicos alternativos a la hegemonía de lo visible y el "ocularcentrismo" de la modernidad. (HERNANDEZ, N, 2009, p.55)

Las proyecciones públicas de Krzysztof Wodiczko funcionan como intervenciones efímeras a gran escala en lugares específicos. El contenido de sus obras por lo general es de naturaleza política y de conciencia social



Fig.12. Krzysztof Wodiczko. Washington D.C, 1988.

Este artista escoge estratégicamente determinados monumentos con la principal intención de cuestionar su valor simbólico con imágenes contemporáneas y resaltar su pérdida de significado a causa de los cambios circunstanciales, tomando en última instancia esa misma pérdida como su nuevo significado en diálogo con las preocupaciones actuales. Sus obras representan un estado conflictivo. El espacio público ya no es el lugar del consenso sino el del desacuerdo, ese es su carácter propiamente político. La relación alegórica de la arquitectura del lugar y las imágenes que proyecta, producen un estímulo purgante de la memoria colectiva y configuran un contra-discurso urbano interrogando acerca de la función que se percibe a simple vista y la propiedad de los espacios públicos. Algunas de sus piezas consisten en diapositivas o grabaciones con imágenes de personas hablando en primer plano de experiencias personales traumáticas, crímenes y abusos que han recibido a lo largo de su vida o en un momento concreto, revelando públicamente problemas que generalmente se mantienen silenciados.

En nuestro trabajo, la cuestión efímera permite el gesto de señalar lo indecible, en una contemplación de lo transitorio, apelando al cambio, a la desaparición y finalmente a la memoria. Desde un primer momento supimos que el concepto de desaparición era fundamental para nuestra práctica, ya que es fácil de reconocer en él la angustia de lo humano y lo finito, nociones intrínsecas a nuestra temática. En nuestra práctica, las piezas que recurren al uso de elementos tan inestables como el agua o el vapor, posibilitan juegos de apariciones y desapariciones como en

Highway of tears o *Confines*. Lo efímero es utilizado en estos trabajos como un procedimiento plástico para las sugerencias de sentido que puede haber en la receptividad de las obras, porque permiten vislumbrar discursos plurales pero con una certeza, que son abiertos. En estas obras, con las características que propician el factor efímero, también se desarrolla la proposición de la ruptura ilusionista justamente a través de la propia ilusión descubierta, desvelando su artificiosidad y mostrando la precariedad en la ingeniería y la materialidad que hacen posible la desaparición.

1.5. Sobre el decir y el mostrar. Desvelando lo real.

"Al ignorar el trabajo dialéctico de las imágenes nos exponemos a no comprender nada y confundirlo todo: confundir el hecho con el fetiche, el archivo con la apariencia, el trabajo con la manipulación, el montaje con la mentira, el parecido con la asimilación."(HUBERMAN, 2004, p. 77)

Dada la pertinencia de los temas con lo que trabajamos, en varios de los puntos anteriores hemos comentado las relaciones que hay entre algunos de los conceptos tratados como la fotografía o la cuestión de lo efímero con la muerte. Este tema incomodo, directa o indirectamente tiene vinculación con la mayoría de las obras que conforman la parte práctica.

Frente a la agotadora, pesada y agobiante voluntad de representación y tomando en consideración la pregunta de Theodor Adorno ¿Es posible la poesía después de Auschwitz? En los comienzos de este trabajo, necesariamente surgen otros interrogantes para nosotros: ¿cómo se puede hablar de lo terrible de una forma apropiada?, ¿cómo es posible presentar la violencia que subyace en cada uno los temas que tratamos? Estas cuestiones van a configurar una parte importante de la investigación, en nuestras decisiones por determinar el enfoque que queremos dar a la parte práctica de nuestro trabajo. El asunto principal que nos ocupa en este epígrafe tiene que ver con la elección y el tratamiento de las imágenes que utilizamos al producir las obras que conforman el segundo bloque. En oposición a una postura especulativa de la imposibilidad en la cuestión adorniana, nuestro trabajo se enfoca más bien a potenciar los empeños por recordar, en una especie de lucha constante contra la amnesia, subrayando y reconociendo los actos irracionales que avergüenzan a la humanidad. Por tanto, en la elaboración de las obras que componen la parte práctica, nos decantamos por emplear algunas estrategias vinculadas a un arte que sucede después del holocausto.

El cine es concebido por muchos como posibilidad para indagar en la relación entre lo que se asimila como la herida irreparable del siglo XX y las posibilidades de decir. *La vida es bella*, *La lista de Schindler* o *La Shoah* son algunos ejemplos de películas que se enfrentan a esta tarea de maneras muy diferentes.

Una imagen puede resultar demasiado real para la sensibilidad del espectador, demasiado honesta en su muestra de lo sórdido. A este tipo de imágenes Ranciere las denomina intolerables (RANCIERE, 2010, p. 86). Son el tipo de imágenes que podemos encontrar en los medios de comunicación, presentadas de manera explícita, pretenden ser leales a lo sucedido. Tienen

supuestamente la intención de informar y abrir los ojos al espectador, mostrando el horror de la realidad, pero, en consecuencia, las imágenes intolerables consiguen llegar a tranquilizarnos mientras miramos documentos audiovisuales o fotografías del horror, sabiendo que no soportaríamos la experiencia vivencial de la realidad que esos medios reproducen. De esta forma, lo que se produce es una banalización de lo intolerable hasta que se vuelve tolerable, contemplando la imposibilidad de que los cuerpos muertos devuelvan la mirada o la palabra, en cierta manera todo queda reducido a la categoría del espectáculo.

"Todo acto creador contiene una amenaza real para el hombre que osa emprenderlo, es en ese sentido en el que una obra interesa al espectador o al lector. Si el pensamiento se niega a sopesar, a forzar, éste se expone a sufrir infructuosamente todas las brutalidades que su ausencia ha liberado."(GODARD, 1998, p.54-55)

Este conflicto de lo intolerable en la imagen y lo intolerable de la imagen, ha sido una cuestión que ha ocupado gran parte de las problemáticas que conciernen al arte político. Artistas como Martha Rosler o Andy Warhol se enfocaron en yuxtaponer en sus obras, el horror de esas imágenes de guerra y de muerte con las imágenes extraídas de la publicidad común en la sociedad de consumo, a fin de mostrar su presencia como partes equivalentes de una misma realidad intolerable, la nuestra. A partir de entonces se respiraba en el ambiente una imposibilidad de poder formar en la mente la idea de una imagen que tuviera la capacidad de mostrar lo intolerable y que a la vez pudiera convencer lo suficiente como para producir oposición a esa realidad. Por esta razón Ranciere planteo la inversión de la inversión. Tomando como punto de partida la inversión del espectáculo propuesta por Guy Debord, la propuesta a la pasividad del consumidor es la actividad, la acción contra el mal de la imagen y la culpabilidad del espectador, la rebelión ante la rueda de la mercancía. Sin embargo, advierte que en realidad nunca podremos salir del círculo vicioso del espectáculo. Permanecemos permanentemente como espectadores de la vida en imágenes. (RANCIERE,2010, p.88-89)

Por tanto, la imagen no puede ser suficientemente válida si se quiere utilizar como una crítica a la realidad, porque el simple hecho de mirar las imágenes que enuncian la realidad de un sistema es ya una complicidad dentro de ese sistema. Lo necesario para construir lo intolerable o lo horrible es la construcción de lo visual a partir de lo verbal, donde las imágenes no pueden llegar, como sucede en el documental *La Shoah*. Lanzmann concede la palabra a los sobrevivientes que padecieron la persecución del exterminio nazi. Aquí los protagonistas del documental se enfrentan a la intolerabilidad de sus propios recuerdos. De esta manera se interrumpe tanto la hegemonía de la imagen como la banalización del horror, al contemplar que tanto la palabra como la imagen

pueden trastocar la lógica de que la verdad es propia del privilegio de las élites. Esta determinación resulta tanto más eficiente para el sentido de su intencionalidad, dar voz al que no tiene voz, hacer silencio, en lugar de la angustiada voluntad de representación que se ejecuta durante el desarrollo de los otros dos largometrajes mencionados anteriormente.



Fig. 13. Fotograma del documental *La Shoah*. de Claude Lanzmann, 1985.

Huberman trata de analizar todas estas cuestiones que envuelven a los peligros y efectos del fetichismo desde la perspectiva de la imagen, proponiendo una crítica de lo inimaginable, pero también de lo que *pese a todo*, podemos imaginar al respecto.

“La postura ética frente a la *Shoah* debe ser igual de simple que radical: basta con plantear otro absoluto, un aparte sin resto, un imposible sin pese a todo. Y lo inimaginable aparece entonces solo como una manera entre otras de afirmar esta postura ética. la postura adversa, que habla de lo inseparable y de lo posible en el sentido de Bataille, que invoca lo imaginable pese a todo, será, pues, vituperada como postura perversa, luego abyecta”. (HUBERMAN, 2004, p.53)

Miguel Angel Hernandez Navarro en *Apuntes sobre "lo escondido"* habla de ciertas estrategias de antivisión planteadas como maneras efectivas para lograr el "punctum" barthesiano. (BARTHES, 2003, p.57). Otras formas alternativas de ocultación para superar toda la problemática de la venimos hablando a lo largo de este apartado en relación al uso de las imágenes. Estas estrategias antivisuales se basan principalmente en la frustración y la negación consciente del conocimiento desde planteos que se valen de diversas formas para ocultar o velar lo que debería estar al descubierto. La figura de Marcell Duchamp es una de las más destacadas en su reconocimiento por llevar a cabo este tipo de comportamientos.

Oscar Muñoz es un artista colombiano que tiene una larga trayectoria y un reconocimiento internacional. En sus trabajos explora la relación entre imagen, memoria y olvido, desarrollando sus obras casi siempre desde el grabado o el dibujo, claves en su trabajo y llevados a cabo con diferentes procedimientos. A partir de un momento en su carrera, comienza a poner en cuestión el soporte y se centra en producir sus piezas con otros soportes no convencionales. Crea impresiones de imágenes con polvo de carbón sobre la superficie del agua, donde la imagen se mantiene flotando hasta que se funde. En estos trabajos el agua es el soporte especular.

En otra de sus obras llamada *Alientos*, que pertenece a la serie de *Narcisos*, instala una hilera de espejos reales invitando al espectador a interactuar pero sin tocarlos, simplemente echando su aliento y por un instante, su imagen reflejada desaparece y aparece inesperadamente la imagen de otra persona solamente durante el tiempo que dura el aliento en el espejo, como un dialogo de la idea de mirarse a sí mismo y mirar al otro.



Fig. 14. Oscar Muñoz. Polvo de Carbón sobre agua. Biografías. 2002

En sus trabajos referencia constantemente a la fotografía. Se vale de archivos y utiliza referencias fotográficas como una metáfora al recuerdo, pero su obra no es fotografía sino que se constituye de muchas otras técnicas y soportes. Muchas de sus obras se plantean entre la desmaterialización y la configuración de la imagen, en torno al momento en que se fija la imagen, esto es, el documento. Igual que hace la fotografía, su interés es captar el momento crítico de la borradura, la destrucción o la fijación de la tinta sobre el papel o cualquier otro material. No le interesa hablar tanto del instante de la toma, como si de los tiempos de lo fotográfico, el momento de flujo posterior o previo, la desviación de la foto, de el hecho de cómo llega a constituirse o destruirse un documento y de la capacidad que tienen las imágenes para retener los recuerdos. A menudo sus obras hacen pensar en la fragilidad de las imágenes como una metáfora de la imposibilidad y posibilidad de retenerlas en la memoria, entendiendo esta como un soporte de verdad resistente al tiempo. Él estudia las imágenes desde el punto de vista de Aby Warburg, con las relaciones que hay entre imágenes en diferentes momentos de la historia. En su obsesión sobre las imágenes históricas de anónimos, rescata la memoria de los que ya no están produciendo varias piezas en las que mezcla historias personales con las universales, conectando todas entre sí,

Como se puede comprobar, es un artista que también abarca la totalidad de los conceptos vertebradores que aquí se plantean, por lo que pensamos que es principal e imprescindible entre los referentes que utilizamos y al igual que Boltanski, también podría ser incluido en cualquier epígrafe de este bloque. En general, sus obras nos plantean ciertos problemas particulares relacionados con el recuerdo y el olvido, pero también, para nuestro interés, con una cuestión que posibilita la manera de cómo decir y cómo representar el horror de una forma velada y ecléctica.

En nuestra práctica puede reconocerse una evidente influencia de su trabajo en varias obras de nuestra práctica, *Highway of tears* y *Confines* son las mas evidentes en este sentido.

En un momento dado de nuestro trabajo, este artista además nos inspiró para buscar otras técnicas y otros soportes diferentes, pero también, conservando algo tan básico como es el papel, nos hizo pensar en el gofrado como posibilidad para desarrollar una parte de nuestra práctica en relación a la desaparición de la imagen que se conserva únicamente en la memoria del papel. Nos interesó en buena medida considerándolo como una técnica muy acertada para enlazar fácilmente varios temas de nuestro repertorio, pero finalmente optamos por otros derroteros.

1.6. La luz, la sombra y el dibujo en la creación artística.

“Por eso el dibujo es la más rara de las artes, hecho con lo más cercano a la nada, no ya la luz, sino su contrario, la sombra que es lo primero que la luz generosamente hace aparecer; esa sombra adelgazada hasta lo último que corta y define el espacio; primer signo de la vida y de la muerte, sin división” (ZAMBRANO, 1991, p.7)

En toda la cultura occidental, de una forma inconsciente que conserva cierta lógica en el pensar heredada del platonismo, siempre se ha asimilado la luz con la idea del bien, con la dimensión de lo divino y superior, con lo real y verdadero, la esperanza, lo axiomático y la vida. Mientras que la sombra, la percibimos como un elemento de connotaciones negativas, entendiéndola a menudo como una realidad engañosa y asociada a una dimensión incierta, lejana de la verdad, como una ausencia espectral que tiene cierta vinculación con lo mortuorio.

Recordando el pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio podemos encontrar un claro ejemplo que ilustra esta idea. Si nos fijamos en el significado que tiene la imagen de la sombra en el libro III, donde aparece la figura de Narciso, la sombra es percibida como engañosa y representa a lo otro de uno mismo, al contrario que la imagen reflejada en el estadio del espejo. Los reflejos del agua son denominados por Platón como *Eidola*, mientras que las sombras presentes en el conocido mito de la caverna son identificadas como *Phantasmata*, tomando la concepción de su imagen como ser de apariencias.

Cabría mencionar también la psicología analítica de Jung, donde se reconoce el arquetipo de la sombra como un aspecto inconsciente y oscuro de la personalidad colectiva, que se diferencia por facciones y disposiciones que el yo consciente nunca reconoce como propios. Sin embargo, en la estética tradicional japonesa, la belleza reside en el enigma y la penumbra, en el estremecimiento que generan los matices de claroscuros producidos por las variaciones sutiles de la sombra. Menciona Tanizaki que "cuando los occidentales hablan de los misterios de Oriente, es muy posible que con ello se refieran a esa calma algo inquietante que genera la sombra cuando posee esta cualidad."(TANIZAKI, 2010, p.47)

Todas estas connotaciones, constituyen un amplio marco de acción para el contexto artístico, que permite abordar los posibles significados de la sombra y la luz de maneras diferentes en los procesos de creación, dando lugar a obras ambiguas y sugerentes. Algunos de estos usos de la luz y la sombra pueden visualizar por ejemplo, de formas diferentes, en los trabajos de Daniel Canogar, Regina Silveira o Christian Boltanski, donde sus piezas a menudo establecen distintos

diálogos entre la sombra y la representación del referente. Mientras que en las obras de Kara Walker se incluye siempre al espectador como parte del referente, y otra forma diferente la podemos ver en el trabajo de Eulalia Valdosera o Tim Noble & Sue Webster, donde se tratan básicamente las relaciones que existen entre sombras y referentes reales.



Fig. 15. Eulalia Valdosera. Instalación, *Culto a la madre*, 1996.

Así pues, luz y sombra configuran una dialéctica de tesis y antítesis y de esta relación entre opuestos surgen sus analogías. "Si, por un lado es expresión de lo negativo, también en esas obsesiones que recoge la sombra se encuentra una potencia, adquiere la forma de la emoción que no es una actividad sino un suceso que a uno le sobreviene. La sombra es en esta clave, una proyección emocional que parece situada sin lugar a duda en el otro."(CASTRO. 2015 p.4)

Este concepto de imagen como representación a partir de una sombra, nos hace remontarnos a una mítica historia de amor que relata el origen de la pintura, escrita por Plinio el Viejo y perteneciente a su *Naturalis Historia*. La razón que provoca el primer gesto que intenta atrapar la sombra es el sentimiento previo que anticipa al de distancia y de melancolía que producen la partida del amado. La joven, con su acción de dibujar el contorno de la sombra, logra congelar y conservar la imagen del amante, produciendo una imagen de sustitución, cuya finalidad es retener permanentemente la esencia que lo conforma, y la pasión que suscita el deseo de su retorno. El sentido de este pasaje es bastante relevante. Ese contorno de la sombra articula una metafísica de la imagen, cuya raíz se halla en la ausencia del modelo. De ahí el carácter de sustituto, cuya primera intencionalidad posible es la de hacer presente lo ausente. A esta idea se aproxima significativamente una

descripción que hace J. Derrida acerca del lenguaje: "La estructura del signo se determina por el rastro o huella de eso otro que siempre está ausente. Por supuesto, el ser completo de ese otro nunca será encontrado." (DERRIDA, 2000, p. 97)

J. Derrida perseguía problematizar los límites del dibujo y la escritura, negando la idea de que la imagen sea un asunto completamente visual. Para él, la hija de Butades instauro el origen de la pintura no en la percepción de la imagen sino en la memoria. La pintura de la sombra surge del anhelo y de esa falta, que suscita el deseo de transmitir la presencia del ser amado, buscando en la sombra lo que nunca encontraría en el vacío. Por lo tanto, el vehículo que impulsa a la joven a la acción de dibujar la sombra, es ese sentimiento de carencia y ese estado de ausencia del ser amado, esto es, su desaparición.

"Tanto el simulacro como la copia tienen que ver con la magia, una magia de sustitución y una magia de semejanza provocada por la mimesis." (STOICHITA, 1999, p. 37)

En definitiva, el motor de esa acción no es otro que la imposibilidad de ver. Una imposibilidad que se da dos veces, una en el ser que realiza la acción y otra en el proceso del acto de dibujar. En el momento que Kora fija sobre la pared el contorno de su amante, la joven no lo ve. Sucede lo mismo con las manchas que surgen en el proceso del dibujo o la pintura. Se originan recurriendo a la memoria, y esta al evocarse, irremediabilmente alude al modelo como ausencia.



Fig.16. Beatriz González. *Auras anónimas*. 2007-2009.

Es pertinente destacar en este apartado, una intervención que realiza Beatriz González en el Cementerio Central de Bogotá, la cual fue una referencia importante para llevar a cabo la serie **Freights**, presentada más adelante como una parte de la práctica. En la obra de Beatriz *Auras anónimas*, estas siluetas negras que representan a hombres cargando cadáveres resignificando a las víctimas del conflicto de su país, nos impactaron tanto por su carga simbólica, como por su forma de representación gráfica, la escala pequeña de sus figuras y la simplicidad de sus formas.

Esta obra de Beatriz González no es la única referencia vinculada a un tipo de estética que contiene las características mencionadas. Es oportuno señalar también la importancia que ha podido tener el trabajo del artista *Blek le Rat*, tan influyente y reconocible a través de las obras que dieron a conocer en sus inicios al mediático Banksy. El uso de la técnica de plantillas que utilizan para plasmar sus imágenes, tanto Banksy, como veinte años antes lo hizo *Blek le Rat*, tiene sus antecedentes en las revueltas parisinas de Mayo del sesenta y ocho, donde la *Ecole des Beaux Arts*, en la que Blek estudió, tuvo bastante relevancia



Fig. 17. Banksy. Plantilla de una rata



Fig.18 *Blek le Rat*. Plantillas de ratas.

Podemos apuntar también que estos dibujos hechos con plantilla de *Blek le Rat* y Banksy, tienen una estrecha relación con la estética desarrollada por el movimiento Punk, que utilizaba las mismas herramientas, y también la podemos encontrar en las serigrafías que el artista Ernest Pignon pegaba por la calle a mediados de los 70.

Pero es muy probable que, quizás haya sido Christy Rupp la primera artista callejera en utilizar el motivo de la rata empleando este tipo de estética, un motivo que ha pasado a ser un icono, tras haber sido empleado y repetido hasta la saciedad por prácticamente todo el llamado movimiento del Arte urbano que va a desarrollarse a posteriori. Figuras actuales tan conocidas como la de

Banksy que reconocen abiertamente sus deudas con *Blek le Rat*, tienen también sus antecedentes innegables en Christy Rupp, concretamente en su proyecto *RatPatrol* de 1979 en las calles Nueva York.



Fig. 19. Christy Rupp, Fotografía del proyecto *Rat Patrol* de 1979 en Nueva York.

Este trabajo se basaba en su observación y fascinación por el comportamiento de las ratas tan presentes en la ciudad de Nueva York, tanto en esos años como ahora. La artista estudiaba sus patrones alimenticios, su interacción social y sus movimientos, pegando etiquetas y carteles creados a partir de una imagen que encontró en un anuncio de saneamiento en un vagón de metro y que reprodujo mecánicamente en offset. Su intención era señalar la suciedad y la basura que propiciaban un hábitat perfecto para las ratas, como una forma de marcar las áreas que estaban infestadas.

Esta obra de Christy Rupp ha tenido también una gran influencia en una parte de nuestra obra basada en iconografía *Aglomeración y muchedumbre*, no tanto en el proceso de su desarrollo, sino más bien por su escala, técnica y forma de disposición en el medio urbano. En las demás obras que componen nuestra práctica, el dibujo tiene presencia de diferentes maneras.

Es pertinente también señalar aquí que este tipo de trabajos están basados en la repetición y en la propagación de una identidad gráfica fácilmente reconocible y digerible, especialmente en el caso de Banksy. El uso de plantillas, la repetición y la búsqueda de complicidad con el espectador son aspectos que hallamos en estos artistas que no comparten similitud alguna con nuestro trabajo en la pieza *Freights*.

Retomando lo que serían nuestras referencias puntuales, Marcel Duchamp concebía el acto artístico como una acción sutil que posibilita disponer de lo eventual y aleatorio. En sus manuscritos clasificó el dibujo con vapor de agua como algo "infrave", identificándolo como una forma decadente en el momento de tránsito hacia su desaparición, que él reconoce como una alegoría y un fragmento del olvido. Este concepto tan poético que él mismo inventa y que reconoce como la verdadera materia del arte, lo localiza en frágiles y tenues situaciones halladas en la experiencia cotidiana: El calor de un asiento que se acaba de dejar, el sabor a humo que queda en la boca al fumar, el sonido del roce de los pantalones al caminar, las puertas del metro cuando alguien pasa en el último momento, las caricias, el aire de París en una gota de cristal, un dibujo al vapor de agua, el aliento vital sobre superficies pulidas, vidrio, espejo, piano...

"Al implicar lo posible, el llegar a ser, el paso de lo uno a lo otro tiene lugar en lo infrave"
(DUCHAMP, 1989, p.155)

La lectura de esta conceptualización nos inspiró significativamente para pensar en el vapor de agua como posibilidad técnica, cuyo simbolismo alegórico conectaba perfectamente con la cuestión efímera que perseguíamos. Las opciones que presentaba esta idea, encajaban bastante bien con una de las piezas de nuestro trabajo que lleva como título *Highway of tears*. La elección del cristal como soporte para esta obra se encuentra en relación con sus propiedades ópticas, que posibilitan también el empleo de la luz junto con la materia empleada, el vapor.

Juan JoseGomez Molina repara en que el acto de dibujar nos representa a nosotros mismos en la acción de representar, iluminando los recorridos de nuestra conciencia: "Dibujar es más a menudo, establecer esas relaciones no evidentes entre las cosas, en el que se manejan réplicas de dibujos de segunda generación, procedentes de un repertorio muy amplio de profesiones que obedecen a principios contrapuestos de estructuración." (GÓMEZ, 1995, p.138)

Dentro de lo que son todas las propiedades multidimensionales que tiene el dibujo, William Kentridge concibe la actividad de dibujar como una buena forma de entender quiénes somos y

cómo operamos en el mundo. El contenido que genera, sin embargo, en ocasiones es algo ambiguo e inexacto, estrechamente ligado al proceso a través del cual el artista presenta formas.

El procedimiento que constituye, digamos, el perfil general más conocido de sus trabajos, consiste en la realización de dibujos al carboncillo que el artista va fotografiando, borrando y modificando, redibujando y añadiendo variaciones a las imágenes numerosas veces para volverlas a fotografiar en cada una de sus fases de metamorfosis. La documentación que recopila con estos procesos de borrado y redibujado la utiliza para crear películas de animación. Cada película documenta el flujo de un trabajo que emplea miles de dibujos en una efusión y desaparición de visiones, sensaciones, emociones y pensamientos que, aun empleando la figuración como lenguaje visual de su narrativa, consigue que sus obras posean un considerable grado de abstracción.

Aparte de sus famosos dibujos al carboncillo Kentridge ha trabajado con un gran repertorio de medios y técnicas, desde grabados al aguafuerte o litografías hasta la interpretación teatral y la escenografía. Ha proyectado imágenes y videos en edificios a modo de intervenciones o instalaciones efímeras, junto con dibujos a gran escala, tanto en interiores como al aire libre, utilizando elementos como luz o fuego.

En todo su trabajo se evidencia un especial interés por la representación de la figura humana, a menudo presente en escenas configuradas por secuencias de imágenes metafóricas, fragmentarias y evocadoras, que produce para hablar de la historia reciente de su continente de origen, el legado del apartheid, el sufrimiento y el tiempo cíclico como partes esenciales de la naturaleza humana, sus sentimientos y los mecanismos de la memoria. El dibujo es lo que subyace en toda su obra, desde el comienzo hasta el fin. Es la base a partir de la cual se vertebra y surge todo lo demás. El empleo de la sombra es habitual en su trabajo y dependiendo de cuál sea la idealización que se haga de sus figuras, evocarán lecturas muy diversas. Podríamos decir que conceptualmente el uso que Kentridge hace de ella, se encuentra muy cerca del de Kara Walker, no tanto por su resolución gráfica, sino más bien por su intencionalidad.

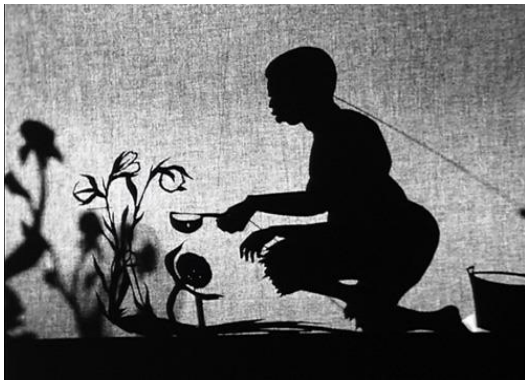


Fig.20 Kara Walker. Siluetas de papel.



Fig.21 W. Kentridge. Dibujo al carboncillo.

Ambos se sirven de la sombra para hablar de temas incómodos y delicados como la opresión, el racismo o la violencia, tratando de mostrar la idea de que, las figuras que proyectan las sombras son realmente aquellas que quedan siempre en la oscuridad, aquellas que no son nombradas por la historia oficial.

El trabajo de Andrés Rábago, más conocido como OPS o El roto, es otro de nuestros referentes cuya obra alberga varias facetas que pueden dividirse en función de cada uno de sus tres nombres. Su faceta como pintor es quizás la menos conocida y es la que firma siempre con su verdadero nombre: Andrés Rábago. En ella el autor se ocupa de la dimensión más espiritual del ser humano, al contrario del resto de sus creaciones en las que trata más bien el lado oscuro. Para nuestro trabajo nos centraremos más en hablar de la producción desarrollada bajo el manto de sus dos pseudónimos.

Primeramente OPS desarrolló un lenguaje ideográfico por medio de viñetas. Un lenguaje mudo y encriptado que el espectador tenía que traducir a palabras o a ideas. La razón por la que esto era así, es porque en aquel momento de sus primeras publicaciones en revistas como Triunfo o en Hermano Lobo, durante la época de la transición, él consideraba que no se podían decir las cosas con palabras y optó por la creación de un lenguaje alternativo. Dibujos crudos a tinta negra sobre fondo blanco, con una estética subversiva que contenía ciertos toques oníricos o metafísicos de un singular y renovado surrealismo, eran su herramienta para hablar y representar lo irrepresentable de un contexto muy concreto: la dictadura franquista. El recurso del silencio otorgaba a las imágenes una coherencia ética y una condición de obras de lectura más abierta. Los seres atemporales que poblaban sus atmosferas le servían como vehículo para perseguir la catarsis individual y colectiva, confiriendo a las imágenes una mayor universalidad simbólica, en las que se confrontaban lo visible y lo invisible de una época caracterizada por un sistema político

altamente represivo. Esta forma de lenguaje expresivo poco a poco se fue transformando, hasta llegar a adquirir no solamente una forma diferente de dibujar sino también de comunicar.



Figura 22. Trabajos de diferentes periodos, primero como OPS y después como El Roto. Dibujo y Viñeta.

El trabajo más actual, el de El Roto, se desenvuelve en un terreno donde confluyen la política y el periodismo, dos ámbitos que tienden en buena medida hacia la mentira y hacia la propaganda, como sistemas de comunicación arraigados en nuestro mundo y que fomentan un lenguaje hipnótico y pasivo con el que se altera la realidad de los hechos. Estos son algunos de los temas que más obsesionan al autor y contra los que lucha constantemente.

Su sátira se compone de la plástica y el lenguaje, para invocar pensamientos que no están perfectamente cristalizados, trabajando diariamente en torno a preocupaciones colectivas. A pesar del paso del tiempo, su instrumento sigue siendo la viñeta de dibujo satírico, pero mucho más sintético que cuando dibujaba como OPS, y al mismo tiempo también más ligero gráficamente, prescindiendo de detalles, con un acabado limpio que incluye siempre un pequeño texto muy escueto en el interior de la viñeta o en el título, para lograr una forma de comunicar más rotunda y nítida que la de su etapa anterior, permitiendo al pensamiento desenvolverse con mayor claridad.

Las viñetas de El Roto, se caracterizan como hemos dicho por una reconocible búsqueda de contundencia visual y la minuciosa elaboración de un texto breve. Su fuente de inspiración es la prensa, a través de la que diariamente madura sus ideas e inicia una búsqueda iconográfica de arquetipos sociales, que pudieran estar relacionados con las ideas que quiere transmitir en un

determinado momento. Su trabajo funciona como catalizador de imágenes e ideas que ya están ahí. Esa identificación se produce porque lo que se quiere transmitir está ya de alguna manera en el espectador o en el lector.

En nuestro proyecto, todas las obras están atravesadas por el dibujo de alguna forma. De Andrés Rábago especialmente nos interesa su manera de localizar los arquetipos, tanto como la forma de seleccionar y abordar temas complejos mediante dibujos con una resolución gráfica aparentemente simple. Son algunos aspectos que guardan ciertas similitudes con varias de las piezas incluidas y pensamos que han influido consciente o inconscientemente a la hora de tomar decisiones y pensar la práctica artística realizada.

En lo concerniente al empleo de la luz y la sombra en nuestro trabajo, lo que nos interesa es lo que representa cada uno de ellos, su valor alusivo como elementos simbólicos y su poder evocador como generadores de discurso. A través de la fragilidad e inestabilidad de su condición inmaterial y su carácter mutable, nos sirven para relacionar ideas que tienen que ver con el paso del tiempo, la contingencia y la finitud.

BLOQUE 2 - PRODUCCIÓN ARTÍSTICA. PRESENTACIÓN Y ANÁLISIS DE LAS OBRAS REALIZADAS.

La presente memoria da cuenta de la práctica artística realizada durante el desarrollo de este proyecto. Se compone de cuatro series de trabajos y en cada una de ellas se entrelazan diversos temas que comparten entre sí mecanismos de resolución similares y evidentes vínculos conceptuales.

2.1 Antecedente personal. Trabajos previos

A continuación mostraremos algunas imágenes de trabajos anteriores que guardan vinculación con la práctica. La referencia fotográfica, la práctica pictórica y el interés constante por temáticas del inconsciente colectivo en las que se muestra una preocupación por lo social, son rasgos que pueden identificarse en todas las piezas realizadas de este proyecto.

También, la idea de utilizar el espacio público como medio, tenemos que decir que viene de muy atrás como antecedente de una trayectoria personal. Puede reconocerse con claridad en el carácter autónomo de algunas obras producidas.



Fig. 23. Técnica mixta sobre loneta. Juan Martínez, 2015

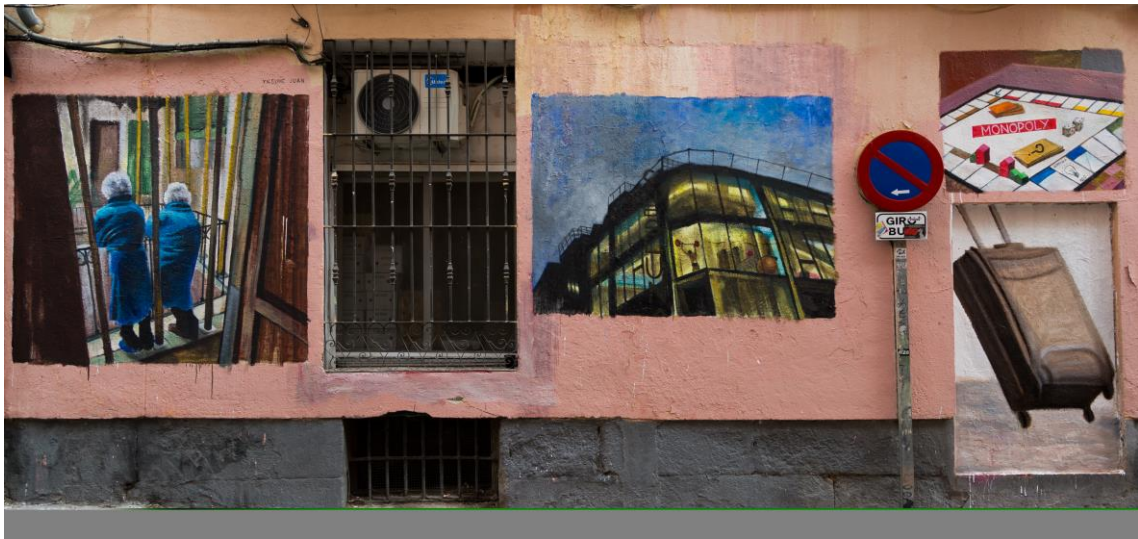


Fig. 24. Calle de la madera baja. Pintura acrílica sobre pared. Juan Martínez, Madrid, 2017.



Fig. 25. Calle de la madera baja. Pintura acrílica sobre pared. Juan Martínez, Madrid, 2017.



Fig. 26. Muros Tabacalera, Esmalte al agua sobre muro. Juan Martínez, Madrid, 2019.

2.2 "*Non Omnis Morietur*" Características, descripción técnica y reflexión sobre los procesos de trabajo.

2.2.1 Aglomeraciones y muchedumbres

Presentación

Esta pieza muestra una transformación cualitativa de lo social, conjugando una revisión de las nociones que dan nombre al título.

Por un lado se representan imágenes que recalcan sucesiones de conflictos y crisis, entremezcladas con otras que muestran lugares antes reservados para minorías y ahora intrínsecamente asociados con el concepto de muchedumbre, pero también con el de consumo de ocio: hoteles, estaciones de tren y metro, gradas de estadios, auditorios...

La tendencia a objetivar la cultura de forma alienante queda subrayada en varias imágenes que albergan la concepción de la masa como inercia y como un modo de ser del hombre, no tanto por ser multitudinario, sino por ser inerte.

En algunas escenas, la masa aparece como una multitud organizada, en la que sus comportamientos se corresponden siempre con los aparatos. Otras están basadas simplemente en archivos documentales que hacen referencia a un paradigma concreto del ser humano, el de su eliminación sistemática

Apuntes e ideas primeras

Con un procedimiento similar al de Aby Warburg comenzamos a ordenar en pequeños paneles agrupaciones de imágenes que hemos ido recopilando a lo largo del tiempo en torno a temas que nos suscitaban algún tipo de interés.

Estas formas de acumulación y ordenación dan pie a una serie de relaciones que encontrábamos a partir de sus formas, su temática o simples similitudes de patrones y elementos hallados en las imágenes. Las revueltas sociales o el destino de los migrantes, son dos temáticas con presencia constante en este trabajo.



Fig. 27. Algunos primeros paneles. Juan Martínez.2019.



Fig. 28. Panel referente a naufragios y embarcaciones. Juan Martínez. 2019

La elección y localización de gran parte de las relaciones que se dan entre determinadas temáticas que trabajamos en esta pieza, así como en el resto de obras sucesivas de este proyecto, las hayamos recogiendo la influencia que pudieron tener varias lecturas y comentarios durante las asignaturas cursadas **Claves del discurso** y **Razones de la sinrazón**.

Por otro lado, la idea de utilizar este sistema warburgiano del Atlas también surgió en una de las clases de la asignatura **Retóricas del fin de la pintura**.

Descripción técnica del proceso de trabajo

Al mismo tiempo que fuimos ordenando las imágenes y estudiando sus similitudes para la configuración de cada uno de los paneles, fuimos realizando algunos dibujos y pinturas basándonos en una síntesis de características y rasgos que compartían esos grupos de imágenes.

Más tarde incluimos como parte del repertorio estas imágenes que hemos creado, a partir de las cuales a posteriori nos valdremos para producir nuevas disposiciones y configuraciones de nuevos paneles.



Fig. 29. Detalle de la Columna de Trajano.



Fig. 30. Dibujo a tinta. Juan Martínez. 2019



Fig. 31. Panel referente a saludos



Fig. 32. Dibujo a tinta. Juan Martínez. 2019



Fig. 33. Panel referente a los desplazamientos de población.



Fig. 34. Dibujo con tinta china. Juan Martínez . 2019.



Fig.35. Pintura sobre pvc negro. 1m x 70cm. Juan Martínez. 2019



Fig. 36. Panel referente a las revueltas en Chile.



Fig. 37. Tinta y gouache sobre papel



Fig. 38. Gouache sobre cartulina negra.



Fig. 39. Pintura sobre cartulina negra. 90 x 60 cm. Juan Martínez. 2019.



Fig. 40. Serigrafía pintada con acuarela y gouache sobre papel, 90 x 60 cm.

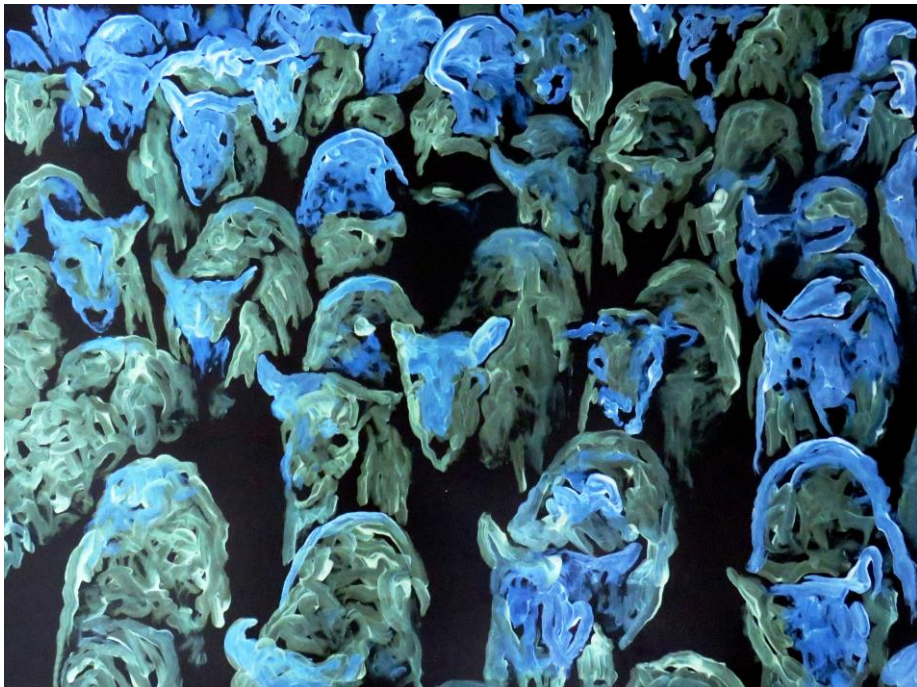


Fig. 41. Pintura sobre cartulina negra. 70 x 60 cm. Juan Martínez. 2019.



Fig. 42. Pintura sobre cartulina negra, 90 x 70cm. Juan Martínez. 2019



Fig. 43. Pintura sobre pvc negro, 1m x 70cm. Juan Martínez torrente. 2019



Fig. 44. Pintura sobre pvc negro. 1m x 70cm. Juan Martínez. 2019.

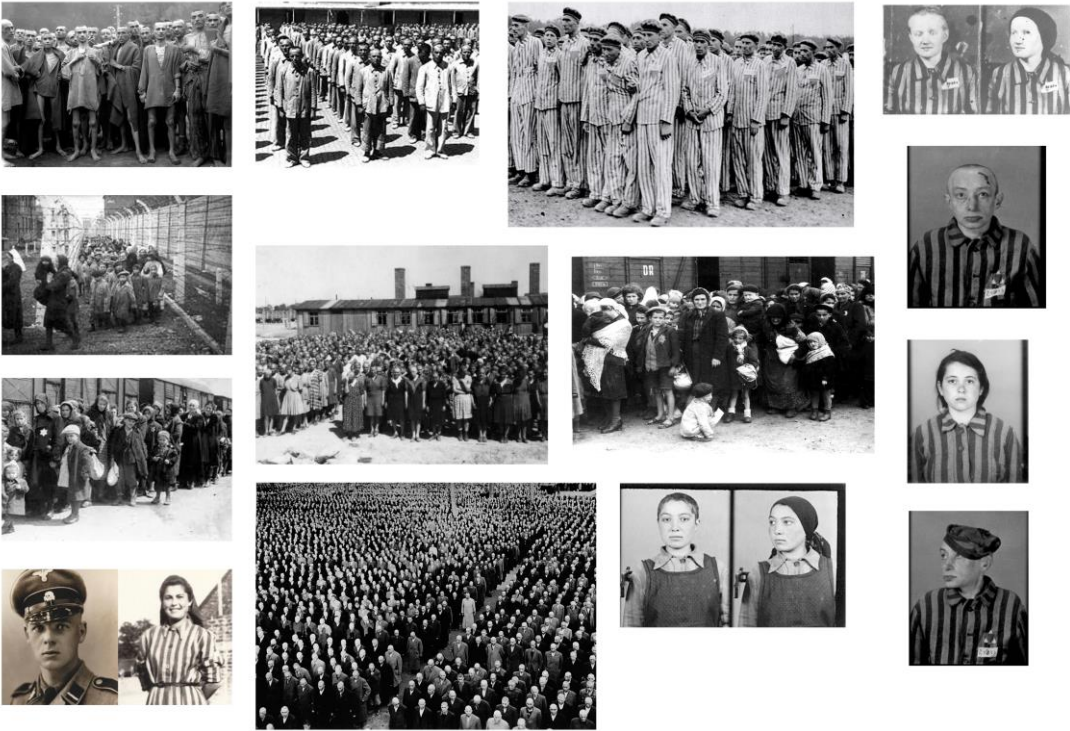


Fig. 45. Panel referente al holocausto.



Fig. 46. Pintura sobre pvc negro, 1m x 70cm. Juan Martínez. 2019.



Fig. 47. Tinta sobre papel, A3. Juan Martínez. 2019.



Fig. 48. Pintura sobre pvc negro, 1m x 70cm Juan Martínez. 2019.



Fig. 49. Pintura sobre pvc negro, 1m x 70cm. Juan Martínez. 2019.



Fig. 50. Panel referente a los temas de trabajo, prisioneros y esclavos.



Fig. 51. Panel referente a las revueltas sociales.



Fig. 52. Panel referente a las multitudes.

Este sistema de ordenación se encuentra más cercano al Atlas de Richter, creado por agrupaciones de imágenes encontradas y obras propias, configurando así nuevas combinatorias que dan lugar a paneles heterogéneos que relacionan las imágenes y sus respectivos temas.

Una vez hemos generado varias combinaciones que satisfacen nuestra búsqueda de significaciones, son reproducidas y trasladadas al espacio urbano, creando así una nueva composición unificadora de casi todas las imágenes que hemos utilizado en los paneles, tanto de las imágenes encontradas como de las obras que hemos creado a partir de ellas.



Fig. 53. Fotocopias sobre metal. El Cabañal. Valencia. 2019



Fig.54 Fotocopias sobre metal. El Cabañal. Valencia. 2019



Fig. 55. Detalle. Fotocopias. Juan Martínez. 2019

Reflexión y análisis de la obra

El trabajo da expresión histórica al pasado sin pretender que necesariamente se deba o se pueda conocer como realmente era. Esta idea funciona afectando a la configuración de una obra conformada por imágenes y formas de expresión pertenecientes a momentos históricos determinados. También, desde una perspectiva epistemológica, se pone en cuestión la noción de anacronismo. Las imágenes que dan cuerpo a esta serie de mediaciones y yuxtaposiciones entre la historia y los dilemas del mundo contemporáneo, son portadoras de memoria, de modo que la relación entre tiempo e imagen supone un montaje de tiempos heterogéneos y discontinuos que sin embargo se conectan

Son imágenes que se despliegan a través de una serie de tipologías constituidas por múltiples naturalezas y actúan representando una idea de actualidad e innovación que ocurre siempre inscrita en el enganche a una tradición, y que se comprende a priori desde los viejos cánones de percepción. La aglomeración de estas imágenes da forma a un vocabulario iconográfico de la memoria social, que centra su atención deteniéndose en una sucesión de épocas y acontecimientos del pasado que regresan a la vida, precisamente en la medida en que se cruzan con preguntas del presente y con el punto de vista subjetivo. En una especie de eterno retorno y refutando cualquier oposición entre el ser humano y el devenir, la historia vuelve al presente y a las características específicas del tiempo en que vivimos, obligando al espectador a desentrañar algún sentido, pensando, identificando y recordando, con una especie de presión o urgencia por el significado de lo que está viendo.

La obra en su contexto, esta abiertamente dirigida a la fragmentación y destrucción. Las imágenes aunque estén destinadas a desaparecer, existirán por un periodo de tiempo desconocido, igual que si se tratara de la existencia de un humano o la de todos, confiando en el poder prodigioso de la memoria que podría generar una variedad de historias, impresiones, sentimientos y pensamientos.

En definitiva, esta pieza se puede entender como una reflexión sobre la memoria social por medio de dispositivos mnemotécnicos que establecen varias formas de narración y de lectura, generando así una dialéctica de apertura y libertad interpretativa a fin de que el espectador se acerque a la fenomenología de la imaginación que la ha creado y, sobre todo, a la suya propia para destilar su sentido personal.



Fig.56 . Fotograma extraído del video *Highway of Tears*. Juan Martínez Torrente. 2019

2.2.2 Highway of tears.

Presentación

El título de la pieza hace referencia a esta sección de 720 km de la autopista 16 entre Prince George y Prince Rupert, en la isla de Kaien al noroeste de Vancouver, Columbia Británica, Canadá.

La ubicación de viviendas rurales de este sector es remota y no cuenta con servicios de transporte público, por eso estas personas que no pueden pagar un automóvil propio se ven obligadas a recurrir al autostop que ha llegado a convertirse una forma popular de desplazamiento para una parte de la población de esas regiones, a menudo personas de las primeras naciones de clase muy humilde.

En el marco de la economía globalizada capitalista de Canadá, se produce un recrudecimiento de los antagonismos culturales, religiosos y étnicos. La realidad de desigualdad tanto institucional como estructural, con la que viven las mujeres aborígenes es producto de una segregación histórica asimilada y arraigada en la sociedad que ha sido reconocida por el gobierno en numerosas ocasiones.

En lo que se refiere a las definiciones de los usos del territorio canadiense están basadas principalmente en la apropiación, expropiación y administración de las tierras de las primeras naciones. Esta situación sumada al genocidio cultural que apoya la prohibición del uso de su lengua original, así como la restricción de sus vestimentas y la represión de todas sus costumbres tradicionales en general, dan cuenta de la división entre incluidos y excluidos de la que habla Jordi Borja en su texto *Revolución y contrarrevolución en la ciudad global*. (Borja, 2007, p. 46)

De esta manera, los factores de marginación dentro de la sociedad canadiense se hacen evidentes y la violación de los derechos humanos en los pueblos indígenas se hace aquí presente.

El gobierno, haciendo caso omiso de sus obligaciones legales y financieras hacia los pueblos originarios, obtiene el dominio de las tierras y los recursos de estas. El efecto político de esta situación se resuelve en vidas condicionadas por un régimen autoritario que las somete a través de procedimientos de asimilación de sus tradiciones en una homogeneización de pautas culturales marcadas por la mayoría. Parfraseando a Rem Koolhaas "La identidad mientras más fuerte, más acorralada"(Koolhaas, 2006, p. 1)

Así, la Desigualdad arraigada en la sociedad canadiense y la relación quebrada con sus pueblos originarios se insertan en la historia del problema del "nosotros" abordado ya por Marina Garcés como un problema del cuerpo inscrito en un mundo común. (Garcés, 2013, p.28)

Apuntes e ideas primeras.

El punto de partida de esta obra fue una noticia aparecida en un recorte de periódico que encontré pegado sobre un contenedor de basura en la ciudad de Vancouver.

La noticia trataba sobre una serie de asesinatos y desapariciones de mujeres aborígenes que suceden desde 1969 hasta hoy a lo largo de una determinada sección de territorio ya mencionada.

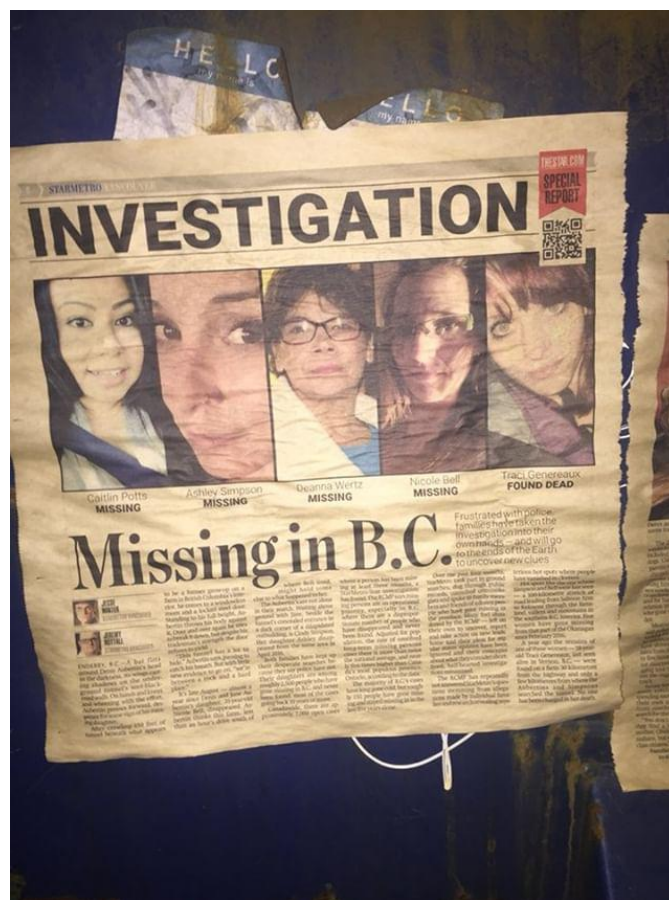


Fig. 57. Recorte de prensa encontrado. Vancouver, 2017.

Las lecturas citadas en las recientes líneas introductorias a la contextualización de esta obra, provienen de dos asignaturas pertenecientes al Master: **Teoría y prácticas en la ciudad contemporánea** y **Claves del discurso**, las cuales nos sirvieron para comenzar a vincular y elaborar varias ideas acerca de cómo podríamos hablar de estos sucesos hallados en varias noticias de prensa durante mi estancia en Canadá y más tarde buscando en internet.

Highway of Tears toll doubles to 18

RCMP investigators also expand geographical scope to include other major highways in B.C.

BY NEAL HALL
VANCOUVER SUN

The RCMP announced Friday it has expanded its Highway of Tears investigation in northern B.C. to include 18 young women who were murdered or went missing since 1969, doubling the number of files being probed.

Investigators met Thursday with families of the murdered and missing women before making the announcement.

The expanded probe includes an unsolved murder that took place in Prince George last year and another unsolved murder dating back 38 years.

The geographical scope was also expanded to include unsolved cases along other major highways in B.C., including those leading to Hudson's Hope, Kamloops, Merritt, 100 Mile House and extending as far as Hinton, Alta.

Last year, the police probe listed nine women between the ages of 14 and 25 who were murdered or missing along Highway 16, a desolate two-lane road that runs from Prince Rupert to Prince George and on to Edmonton.

It was dubbed the Highway of Tears because of the grief caused by a string of unsolved murders and mysterious disappearances over the years.



Gloria Moody
Williams Lake
Homicide — 1969



Michelle Pare
Hudson's Hope
Homicide — 1970



Gale Weys
Clearwater
Homicide — 1973



Pamela Darlington
Kamloops
Homicide — 1974



Monica Ignas
Terrace
Homicide — 1974



Colleen MacMillen
100 Mile House
Homicide — 1974



Monica Jack
Merritt
Homicide — 1978



Maureen Moele
Kamloops
Homicide — 1981



Shelly-ann Bascu
Hinton, Alta.
Missing — 1983



Alberta Williams
Prince Rupert
Homicide — 1989



Delphine Nikal
Smithers
Missing — 1990



Ramona Wilson
Smithers
Homicide — 1994



Roxanne Thlara
Burns Lake
Homicide — 1994



Alisha Germaine
Prince George
Homicide — 1994



Lana Derrick
Terrace
Missing — 1995



Nicole Hoar
Prince George
Missing — 2005



Tamara Chipman
Prince Rupert
Missing — 2005



Aielah Saric Auger
Prince George
Homicide — 2006

Location listed is where the woman's body was found or where RCMP believe she went missing. See page 1 for the date RCMP listed...

Fig. 58. Artículo acerca de mujeres desaparecidas en Vancouver.

Todas las noticias que encontramos muestran una situación muy parecida a lo que ocurre en México con las mujeres de Ciudad Juárez.

En lo que concierne a este caso en particular, es sabido que un miembro del personal político en la oficina del ministro de transportes, para evitar que se hiciera pública cualquier información al respecto, eliminó deliberadamente los registros informáticos internos de todas las investigaciones relacionadas con esta sección llamada "la carretera de las lágrimas". Más tarde, cuando fue descubierto, mintió seis veces bajo juramento negando los hechos.

Descripción técnica del proceso de trabajo.

En pleno mes de Diciembre, se acondicionó una habitación colocando en su interior dos ollas con agua hirviendo y emitiendo vapor, logrando fácilmente empañar todos los cristales de las ventanas gracias al fuerte contraste de temperaturas entre el interior y el exterior de la casa.

Después, en forma de memorial, se realizan varios retratos dibujando sobre dicha cristalera opacada con vapor de agua desde el interior de la vivienda.

La cantidad de materia vaporosa acumulada en el cristal tenía que ser suficiente pero no excesiva porque el propio vapor adherido se licuaba y esto daba problemas para ejecutar los dibujos. Hicieron falta varias pruebas hasta conseguir el punto adecuado para poder dibujar sin que se echara a perder la imagen.



Fig. 59. Fotograma del video.



Fig. 60. Fotograma del video.



Fig. 61. Fotograma del dibujo durante su proceso.



Fig. 62. Retrato al vapor sobre cristal



Fig. 63. Retrato al vapor sobre cristal



Fig. 64. Retrato al vapor sobre cristal.

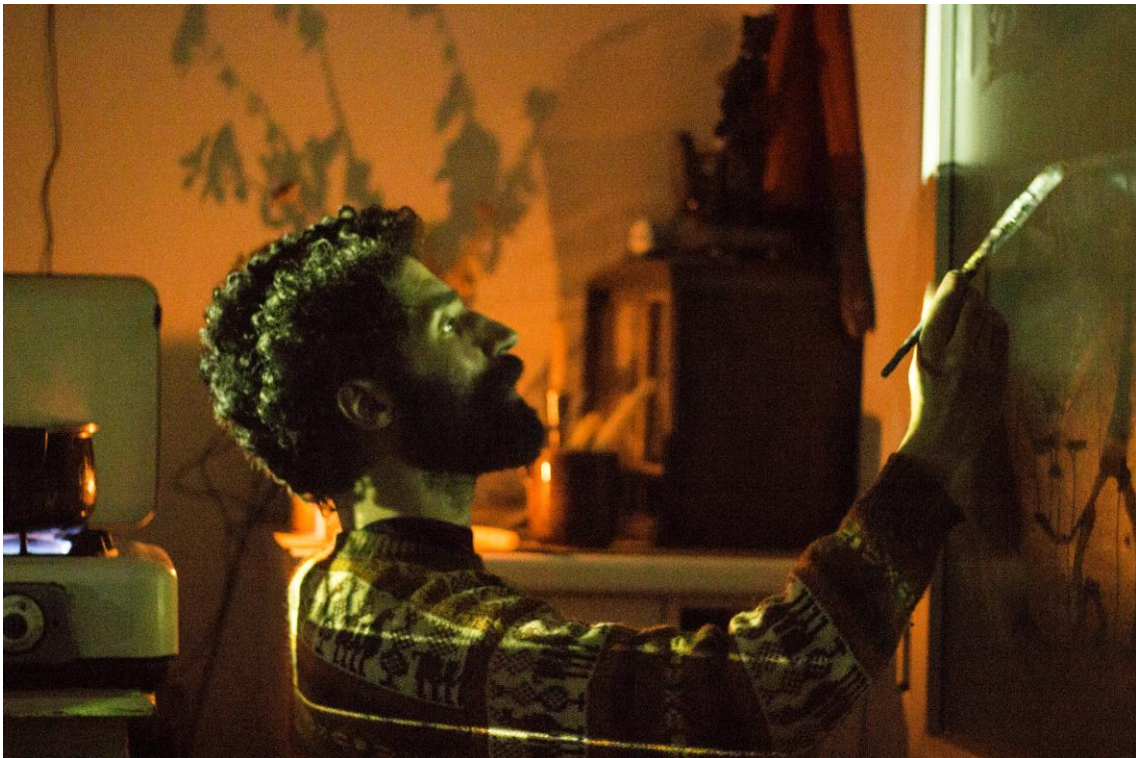


Fig. 65. Fotografía de los procesos durante el dibujado sobre vapor de agua en los cristales.



Fig. 66. Dibujos sobre cristal empañado con vapor de agua. Juan Martínez Torrente. Archivo personal.

A posteriori, desde el exterior, apuntando con un foco de luz en movimiento al otro lado del cristal, las partes dibujadas permiten que la luz los atraviese y las formas, se proyectan invertidas, deformándose y cambiando de escala en función de sus soportes, que son las paredes y el techo del interior de la casa.

La luz apunta directamente hacia la fragilidad de los dibujos. Estos, se lograron desempañando selectiva y cuidadosamente algunas zonas de los cristales, retirando pequeñas cantidades del vapor de agua adherido. Pero su imagen de luz proyectada es inmaterial y se vuelve inestable con la variación de los ángulos, la arquitectura y el movimiento del foco que alumbra a medida en que sus referencias físicas se van desvaneciendo.



Fig.67. Fotografía del proceso de alumbrado.



Fig. 68. Retrato de luz. Fotograma del vídeo.

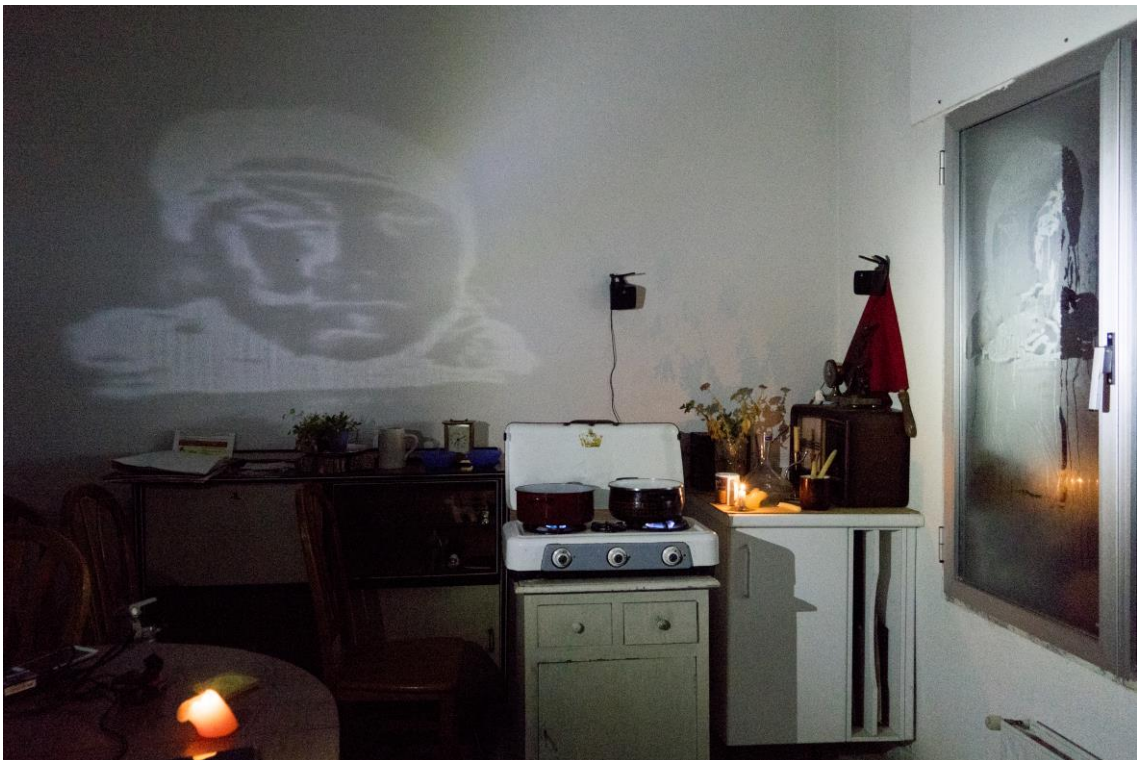


Fig. 69. Fotografía de la ingeniería y el entorno en los procesos de trabajo.

Reflexión y análisis de la obra.

Técnicamente este trabajo, a diferencia con respecto a las obras Boltanski, en términos formales, la luz no proyecta las sombras sino a la inversa, en el soporte lo que mayor presencia tiene es la oscuridad y lo ausente es la luz, que es el elemento que conforma la imagen y que se relaciona simbólicamente con la verdad.

Las características particulares de cada imagen están íntimamente relacionadas con los tamaños y las distancias que hay entre el foco de luz, el cristal y los soportes donde se proyecta. Todas sus variaciones dependen de estos factores, así como las variaciones en la capacidad de irradiación lumínica.

La obra de arte es concebida aquí como fracción misteriosa que se presenta revelando lo indecible. Con una estrategia inversa a la *aletheia* heideggeriana se establece una distancia simbólica, dejando ver solo un indicio del asunto principal, que se mantiene intencionadamente oculto, el cual sin embargo se desvela a través de la palabra, en este caso por el título, esbozando el ademán de señalar y atendiendo a las preocupaciones acerca de la contingencia y la finitud de lo humano. Las imágenes resultantes son evocaciones, siempre orientadas a una sugerencia. El público tiene como información únicamente el nombre de la obra. Sin más datos, el espectador necesariamente debe de encontrar la manera de cómo construir su mirada.

El procedimiento representativo se inclina por la artificiosidad al descubierto. De tal modo, el simulacro visual de esas apariciones, destruye la ilusión realista de la representación, señalando un mundo donde lo que prevalece es lo enigmático junto a la incertidumbre e inconsistencia de las presencias efímeras. Hablan de la ausencia y al mismo tiempo son una llamada a la memoria, lejos del fetiche y del objeto mundano. Se trata de la memoria que recuerda a personas que ya no están, pero que viven de algún modo en los fragmentos de imágenes que aquí se presentan.

Sobre el carácter efímero y el concepto de desaparición en la obra, se podría decir que de una manera simbólica remiten a la contemplación y representación de la vida que otorga la luz, como un lapso atado a la temporalidad y a la muerte como verdad última y universal. Lo efímero aquí también revela atributos nihilistas, en tanto que las representaciones de luz se estremecen y se ausentan en la oscuridad, y esta se presenta como categoría sublime hasta concluir en la nada. Lo mismo se da a pensar que ocurrirá con los dibujos del cristal, volverán a empañarse o se desvanecerán cuando cambie la temperatura y se tornarán ausencia y recuerdo. Al final la única posibilidad de poder mantenerlas es el recuerdo, la memoria o su prótesis, la forma del archivo, que documenta su corta existencia en los procesos de creación y su tránsito hacia la desaparición.

Enlace al video *Highway of tears*: <https://vimeo.com/311644322>



Fig. 70. Fotograma del video.

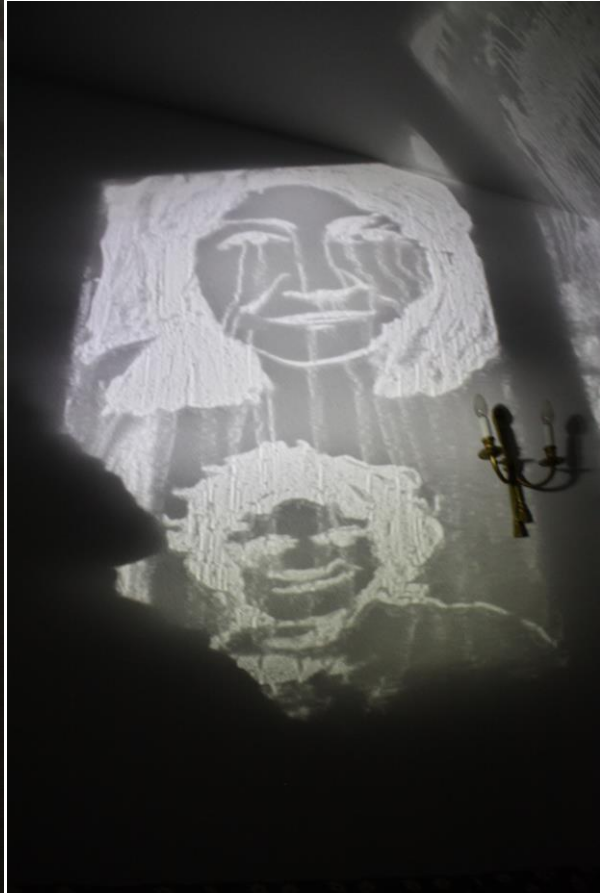


Fig. 71. Fotograma del video.



Fig. 72. Fotograma del video.



Fig. 73. Fotograma del video.



Fig. 74. Proyección pública del video *Confines*.

2.2.3 Confines.

Presentación

Esta obra hace referencia a un viaje que comienza y finaliza con la idea de encontrar la tierra prometida.

Se trata de miles de personas procedentes de Siria, Tunez, Libia, Somalia y demás lugares de África, que huyendo de los conflictos políticos y revueltas que sufren sus países, perdieron la vida en las aguas del mar mediterráneo mientras intentaban llegar a las costas de Europa.

Apuntes e ideas primeras.

Para crear esta pieza, se parte de un pequeño archivo hallado en la red con fotografías de víctimas desaparecidas o muertas a causa de naufragios que habían tenido lugar en el mar Mediterráneo.

Utilizamos estas imágenes para dibujar retratos con tinta y polvo de carbón sobre papel a partir de los rostros fotografiados.



Fig. 75. Fotografías de víctimas de naufragios.



Fig. 76. Composición de dibujos. Tinta y polvo de carbón sobre papel.

Descripción técnica del proceso de trabajo

Una vez tenemos los retratos sobre diferentes papeles, los introducimos uno a uno por separado en una cubeta y vertemos lejía gradualmente mientras grabamos con un plano fijo la forma en cómo se van disolviendo los rostros hasta desaparecer casi por completo.

Tras hacer lo mismo con todos los dibujos (diez y seis en total), seleccionamos varias tomas y las montamos en un video a través de fundidos, escogiendo tan solo algunos momentos de todo proceso de borrado por disolución.

Mas tarde, con un proyector, proyectamos este mismo video al aire libre desde una terraza sobre la fachada del edificio de enfrente, ampliando considerablemente las dimensiones de los dibujos.

Reflexión y análisis de la obra.

El carácter simbólico de este trabajo tiene que ver con la insignificancia y las dificultades del lenguaje para confrontarse con la muerte, pues la durabilidad y permanencia de la obra puede identificarse claramente con el lapso de la vida de una persona. La desaparición de los rostros es percibida no sin cierto dramatismo que se relaciona, sin lugar a dudas, con una poética de la huella y una estética de la desaparición.

En este caso los dibujos, los rostros funcionan como emanaciones de su referente fotográfico. Emanaciones que se van disolviendo y que tratan de aproximarse a lo intratable acontecido. Son intentos errados, gestos que actúan por la preservación de un aura, como el rastro de la presencia de una persona que permanece mientras alguien la recuerde, invitando a reflexionar acerca de lo que muestran y no muestran estas imágenes.

Enlace al vídeo: <https://vimeo.com/371644188>



Fig.77. Dibujo en proceso de disolución. Fotograma del video *Confines*.



Fig.78. Proceso de disolución del dibujo. Fotograma.



Fig.79. Proceso de disolución de los dibujos. Fotograma.

Enlace al video: <https://www.youtube.com/watch?v=Yyy3GPsuEzA>



Fig.80. Proyección pública del video *Confines*. Fotografía 2019.



Fig.81. Proyección pública del video *Confines*. Fotografía. 2019.

La pieza siguiente funciona como una continuación del trabajo recién explicado. Parte de la misma base, idea y referencias, solo que, esta vez en lugar del papel se utiliza la arena como soporte para dibujar los retratos a modo de grabado. La obra consiste en un video muy corto en el que se documenta la corta vida de unos rostros dibujados con un palo en la arena de una orilla del mar Mediterráneo, hasta que son borrados por el agua cuando sube la marea.

Enlace al video: <https://vimeo.com/393186570>



Fig.82.. Fotografía de los procesos de dibujo en arena 2020.



Fig.83.. Fotografía de los procesos de dibujo en arena 2020



Fig.84.. Fotografía detalle de dibujo en arena 2020



Fig.85. Fotografía de dibujos en arena 2020



Fig.86. Fotografía de dibujos en arena 2020



Fig.87. Fotografía de dibujos medio borrado en arena 2020



Fig.88. Borrado final del dibujo en arena. Fotograma del vídeo .



Fig. 89. Fotografía de una pintura ubicada en un vagón de mercancías. 2019.

2.2.4. *Freights.*

Presentación

Este trabajo se centra en un imaginario colectivo actual muy concreto, donde se exploran tanto los motivos como los soportes, analizando las características que los definen, para transformarlos en iconos identificativos del presente histórico de Occidente.

Este imaginario comprende las tareas que desempeñan las mujeres porteadoras marroquíes, en el extremo sur de Europa. En sus recorridos a pie de Melilla a Marruecos y viceversa, la carga, o más bien, la sobrecarga que llevan a través de la frontera se considera equipaje de mano y por lo tanto permanece libre de impuestos. Un negocio para comerciantes y contrabandistas que resulta muy económico. Estas mujeres se encuentran en el escalón más bajo dentro de lo que es el contrabando político y desarrollan su trabajo en condiciones incompatibles con los derechos humanos, asumiendo que es la única fuente de ingresos que pueden obtener.

La ausencia de un programa político para dar alternativas, evidencia desequilibrios y saca a la luz desigualdades y tensiones dolorosas, en las que la lógica del capital parece estar por encima de los derechos humanos.

Apuntes e ideas primeras.

La obra se inspira en el ensayo de Jack London *The Road*, de donde rescata y hace referencia a la manifestación gráfica utilizada por el movimiento "hobo". El libro es una memoria autobiográfica publicada en 1907. En ella, el autor relata una serie de vivencias vagando por los Estados Unidos y Canadá en trenes de carga durante más de un año, en las que describe todos los aspectos de la vida "hobo", las costumbres, los apodos y la mentalidad de los jóvenes que, durante su búsqueda de un mejor porvenir fueron parte del desarrollo que tuvo una cultura itinerante en la escena social estadounidense de la época.

La figura del "hobo", se identifica a menudo con el espíritu del hombre errante, el Homero de los tiempos antiguos, sin embargo, a pesar de su aparente simplicidad, sigue siendo una figura fantasma, y su forma de vida, en general, sigue siendo percibida no sin cierto desconocimiento afuera de las fronteras Americanas.

Lo que nos interesa del movimiento "hobo" es su escritura de códigos y el contexto en el que se desenvuelve. Se trata de un lenguaje de signos practicado principalmente por vagabundos y empleados ferroviarios, motivados quizás por la por una sensación de alienación y animosidad hacia el ferrocarril. Esta expresión gráfica incluye tanto la escritura en forma de frases, apodos,

números y símbolos de un lenguaje codificado a pequeña escala, como diseños identificativos semejantes a iconos. Dentro del folklore ferroviario americano es una de las formas de expresión más auténticas, pero quizás menos conocidas y muy poco utilizada en Europa.

A diferencia del ya globalizado fenómeno graffiti, con el que comparte muy pocas similitudes en cuanto a valores ideológicos y no quiere asociaciones, la escritura “hobo” siempre tuvo una fuerte relación simbiótica y respetuosa con su entorno, mucho menos agresiva y nada maliciosa. Detalles como no cubrir los números del vagón, ni los registros de fechas de emisión, así como la elección de sus ubicaciones, el empleo de ciertos materiales, su escala pequeña y su discreción estética, fueron los alicientes necesarios para que, en buena medida, se mantuviera como una práctica "tolerada" durante décadas.

Volviendo a la tarea que nos ocupa, tratamos de unir estas dos ideas aparentemente tan dispares como la expresión gráfica “hobo” y el tema de las porteadoras, por medio de dibujos sobre vagones de mercancías, concibiendo el medio ferroviario como una buena manera de hacer que la obra recorra largas distancias, llegando a distintos lugares y a un público desconocido de manera imprevisible.



Fig.90. Recopilación de imágenes relacionadas con el trabajo y vida de las porteadoras.

Descripción técnica del proceso de trabajo.

Esta serie se compone de un total de ocho dibujos, realizados en días diferentes con pintura metalizada de base al agua. Seis escenas sobre metal y dos sobre una lona gruesa plastificada que cubría el vagón. Las acotaciones que separan individualmente a cada dibujo, las hemos definido según las formas modulares de cada vagón, que lo delimitan como si de un marco se tratara.

Las figuras se encuentran repartidas en escenas, a veces en grupo o en pareja y a veces solitarias en ubicaciones más aisladas con respecto al resto, pero que se serializan a lo largo de una cadena de vagones.



Fig. 91. Procesos de los dibujos. Fotografía. 2019.



Fig. 92. Procesos de los dibujos. Fotografía. 2019.

Reflexión y análisis de la obra

Los dibujos existirán en un periodo de tiempo desconocido, pero se encuentran sujetos a una condición temporal y percedera. Están inevitablemente destinados a desaparecer, debido a la exposición continua del soporte a todo tipo de inclemencias medioambientales, lluvias, sol, oxidación, desgaste, rozamiento, o al repintado y la restauración de los vagones, si la hubiese.

Habiendo observado el estado de los vagones, sus huellas, parches y restos de pintura antiguos que pertenecían en su mayoría a letras de graffiti o señaléticas guía de los trabajadores, se podía deducir que las figuras dibujadas no están destinadas a permanecer inalteradas sino a fluir sobre el curso de su propia temporalidad, desgastándose, separándose...

En esta pieza, el carácter físico de la obra confía su destino al azar, al tiempo y a un cumulo de factores externos que se escapan de nuestro control, así como el conocimiento de su receptividad in situ, factores ligados a la imprevisibilidad que caracteriza a su naturaleza.

Hay, en cierta manera, un empleo situacionista del arte. La obra es concebida en este caso como un elemento constitutivo que apuesta por construir una situación, ese encuentro inesperado de alguien con las imágenes dibujadas.

Existen una gran variedad de tamaños y tipos de vagón o vagonetas de carga que tienen un aspecto descuidado y decadente, cubiertos, descubiertos, cortos, estructuras de metal, paredes de lona, utilizados para portar vehículos, contenedores, carbón, piedras y chatarra. Las obras aquí se asumen aludiendo ser en sí mismas mercancías, señalando varios conflictos tanto por lo que representan en sí mismas, como por lo que se representa en ellas. Por una parte, denuncian la ética del consumo y la producción capitalista; y, por otra, también una situación social que viola los derechos humanos. Los dibujos en los vagones subrayan una equiparación, el trabajo de las porteadoras con la función que desempeñan los vagones de carga. Reconociendo en ambos casos un comportamiento similar: transportar mercancías de un punto a otro repitiendo siempre los mismos recorridos.

Se plantea además el tema de la relación del arte con la mercancía como una relación incómoda. Disponiéndose físicamente en un contexto que no es propiamente artístico, se abren nuevas vías para su receptividad. En definitiva, estos dibujos están hechos para darse, transmitirse y tornarse en su durabilidad temporal.



Fig. 93. Dibujos sobre vagón de carga. Pintura al agua sobre metal. 2019.



Fig. 94. Dibujos sobre vagón de carga. Pintura al agua sobre metal. 2019.



Fig. 95 y 96. Dibujos sobre vagón de carga. Pintura al agua sobre metal. 2019.



Fig. 97. Dibujos sobre vagón de carga. Pintura al agua sobre lona. 2019.



Fig. 98. Dibujos sobre vagón de carga. Pintura al agua sobre metal. 2019.

+



Fig. 99. Dibujos sobre vagón de carga. Pintura al agua sobre lona. 2019.



Fig. 100. Dibujos sobre vagón de carga. Pintura al agua sobre metal. 2019.

3. CONCLUSIONES.

El principal objetivo del proyecto era indagar acerca de posibilidades que permitieran hibridar disciplinas artísticas distintas en la misma obra. que resultaran poco conocidos para mí, de esta manera adquirir nuevos conocimientos ligados a intereses personales, en los que no había dedicado nunca tiempo suficiente para madurarlos empírica y conceptualmente desde el ámbito artístico.

Durante toda mi trayectoria básicamente solo había trabajado con dibujo y pintura, limitándome tanto en el ámbito personal como en el profesional a desarrollar estas dos disciplinas, pero siempre pensaba en encontrar otras formas de expresión, utilizando otros medios y sin dejar de lado estas dos. Habiendo reparado en las posibilidades que alberga la herramienta del video, pensé en este como un soporte que me permitía poder insertar y contener a cualquier otra disciplina y técnica.

La cuestión de lo efímero se pensó como un eje que vertebraba el trabajo y cumplía con una lógica conceptual pertinente para gran parte de los objetivos propuestos. En cierta manera los resultados obtenidos han sido bastante satisfactorios. Todas las piezas del proyecto están destinadas y dirigidas hacia la desaparición, no como una muestra de rechazo al carácter objetual en la obra de arte, si no como una forma estética simbólica acorde con los temas representados, y que permiten ser compartidas por medio de su registro.

Según lo dicho, podemos contestar con seguridad a una de las preguntas de corte ideológico que más nos inquietaban desde que comenzamos a plantear el proyecto y que de alguna manera nos ha servido como un pequeño motor que otorgaba sentido e impulsaba constantemente toda la investigación.

Las obras de arte no tienen por qué estar ligadas a una idea de perduración, sujetas a algo tan inherente como el tiempo. Igual que si se tratara de la contemplación de una vida, se podría hablar de las piezas como se habla de la existencia de un humano, cuya duración es una variable de azar y desconocimiento.

En respuesta a la controversia en torno a la restauración o reconstrucción de las obras de arte, en el ámbito de la plástica hay que señalar que toda obra de arte que tenga la pretensión de contener las nociones de perdurabilidad o inmutabilidad está ocultando claramente posturas idealistas. En nuestra práctica nos inclinamos más por prescindir de cualquier forma de arte que trate de preservar, a favor de la riqueza que otorga el propio paso del tiempo, transformando las obras hasta su completa desaparición, dando cuenta de su contingencia y defendiendo la idea de que nada es absoluto, definitivo o eterno salvo el cambio.

Recapitulando ahora respecto a todas las obras que hemos realizado, a nuestro pesar debemos admitir que son una estetización que entraña una imposible sutura con lo sucedido en la realidad de los temas que representan. Se trata en muchos de los casos de la experiencia ajena del sufrimiento y la muerte. Pero nuestra intención nunca ha sido mostrar explícitamente la violencia, el sufrimiento o la muerte, sino más bien sugerirlo, simplemente señalando acontecimientos y contextos. Estos trabajos apuestan por generar una diversidad de impresiones y pensamientos, confiando una parte de tarea a la capacidad reflexiva e indagatoria del receptor.

Aunque la mayoría de las referencias que hemos utilizado son imágenes extraídas de los medios de comunicación y formalmente nos conduzcan, en cierta manera, a una estética que remite a la fotografía, hemos procurado que su acabado final tuviera una mayor proximidad al ámbito del dibujo, pero sin tratar de ocultar su fuente real, sino más bien al contrario, evidenciarlo. Presentar las obras de esta forma puede entenderse como una invitación para desvelar el origen de sus referencias, su contexto simbólico o iconográfico y sus connotaciones. Recursos aparentemente tan tradicionales como pueden ser los retratos, nos sirven aquí para convertirlos en obras cargadas de connotaciones políticas. De esta manera, tratamos de fomentar una reflexión acerca de lo que se muestra y lo que no se muestra en las obras, suscitando cierto interés hacia sus significados. Este tipo de estética que en nuestro trabajo remite siempre a unas referencias, y que es llevada a cabo de maneras tan precarias y austeras, también nos ha servido para poder relacionar conceptos y temas complejos que de otra manera no hubieran funcionado igual. Consideramos que la elección de utilizar este tipo de imágenes como referencia y su posterior tratamiento, ha sido un acierto que encaja perfectamente con nuestros objetivos propuestos, dando lugar a obras que denuncian, recuerdan y subrayan, buscando alegrías y evidenciando el simulacro de la representación con toda su artificiosidad.

Por otro lado, la contradicción del archivo como único documento y el intento de ruptura con la objetualidad de la obra de arte es un tema difícil de resolver, salvo por medio de su posible eliminación. El archivo es y actúa en última instancia, como una forma que, en términos situacionistas "recupera" desactivando el carácter crítico de la desmaterialización en la obra de arte, convirtiendo todo documento archivable en la obra misma. Una forma que hace que la obra funcione de nuevo como mercancía coleccionable, permitiendo su exhibición, estudio y acumulación.

En lo referente al archivo que conforma este trabajo, podemos decir que gracias al TFM queda algún resto, y ya éramos conscientes desde un primer momento, de qué con un poco de suerte, la obra habría de morir, pero no completamente.

Concluyendo, cabría decir que el proyecto nos ha servido para profundizar en temas por los que sentimos gran predilección, haciéndolos confluír en una serie de trabajos que abren una línea poco explorada anteriormente en el ámbito de lo personal, y a partir de la cual, nos ha abierto nuevas vías de investigación, tanto prácticas como teóricas, pudiendo devenir en futuros trabajos que, llegados a este punto, satisface saber que contamos con unas bases de cierta solidez que invitan a ser ampliadas. Por estas razones, consideramos que, aun pudiendo mejorar en muchos aspectos, este trabajo ha sido nutritivo en todos los sentidos.

4. BIBLIOGRAFÍA

Monografías

ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Madrid, Hyspamérica. 1984.

ÁGAMBEN, Giorgio. *NINFAS*. Valencia, Pre-Textos. 2016

AUGE, Marc. *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa. 1998.

BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidos, 1992.

— *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidos, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. *El intercambio simbólico y la muerte*. Barcelona, Monte Avila Editores. 1980.

— *El juego del antagonismo mundial o la agonía del poder*. Madrid, Ediciones Pensamiento, Circulo de Bellas Artes. 2006.

BAUMAN, Zigmund . *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Barcelona, Paidos. 2005.

— *Arte, ¿líquido?*, Sequitur. Madrid, 2007.

— *Extraños llamando a la puerta*. Paidos, Estado y Sociedad. España, 2016.

BENJAMIN, Buchloh, *The Optic of Walter Benjamin*, vol III. Londres, Black Dog Publishing Limited 1999.

BENJAMIN, Walter. *La dialéctica del suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago de Chile, ARCIS/LOM, 1995.

— *Libro de los Pasajes*. Madrid. Ediciones Akal, 2004.

— *Sobre el concepto de historia*. Madrid, Ed, Abada. 2008.

— *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. España, Casimiro, 2015.

- BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona. Gustavo Gili. 1980
- *Algunos pasos hacia una teoría de lo visible*. Madrid, Ardora ediciones, 1997
- *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona, Gustavo Gili. 2007.
- *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*. España, Ed. Nordica, 2018
- BUCCI-GLUKSMANN, Christine. *Estética de lo efímero*. Madrid, Arena Libros. 2006.
- CASTRO FLOREZ, Fernando, *MONSTRUOS Y QUIMERAS A FLOR DE PIEL*. Prólogo del libro *Alfabeto Mágico*. Madrid. Ed. La Palma. 2015
- DANIEL'S, Bill. *Mostly True*. Oregón, (2ª Ed) Microcosm publishing. Portland, 1908.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia, (2ª ed) Editorial PRE-TEXTOS. 2005.
- DELEUZE, Guilles. *Proust y los signos*. Barcelona, Editorial Anagrama. 1972.
- *La imagen tiempo*. Barcelona: Paidós. 1990.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión Freudiana*. Madrid, Editorial Trotta. 1997.
- *De la Gramatología*. México, Ed: Siglo XXI. 2000.
- *La verdad de la pintura*. Barcelona: Ed. Paidos. 2001
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo: Memoria visual del holocausto*. Barcelona Editorial Paidos, 2004.
- *La Postmodernidad*. Título original "*The Anti-Aesthetic: Essay on Postmodern culture*." Barcelona, Kairós, 2006
- *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* España, Ed T.F, 2010
- *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2011
- *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Ed. Abada, 2013.
- DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Madrid, Tecnos. 1989.
- ECO, Humberto. *Obra abierta*. Barcelona, Editorial Ariel. 1984.

- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid, Editorial AKAL. 2001
- FONTCUBERTA, John. *El beso de Judas*. Barcelona, Ed, Gustavo Gili, 2000
- *Estética fotográfica*. Barcelona, Ed, Gustavo Gili. 2003
- FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI. 1997.
- GARCÉS, Marina. *Nosotros, ¿quién? Un mundo común*, Bellaterra. Barcelona, 2013.
- GODARD, Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma, Toutes les histoires*, Paris, Ed. Gallimard, 1998.
- GÓMEZ Molina, Juan José. "El concepto de dibujo" en *Las lecciones del dibujo*, Madrid, Ed. Cátedra, 1995.
- GUASCH, Anna María. *Arte de archivo*. Madrid, Editorial AKAL 2001
- JEAN, Luc. Nancy. *La mirada del retrato*, Buenos Aires, Ed Amorrortu. 2006.
- JUNG, Carl Gustav. *Collected Works of C.G Jung. Psychology and Alchemy*. Ed. Routledge, 2º edición, 1980.
- KOOLHASS, Rem. *La ciudad genérica*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili. 2006.
- LIPPARD, Lucy R. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal. 2004. Serie: Arte Contemporáneo. Directora: Anna María Guasch.
- LIPOVETSKY, Guilles. *El imperio de lo efímero*. España, Editorial Anagrama, 2016.
- LONDON, Jack. *The Road*. Traducido por Luz Ponce Hernández. Barcelona, Ediciones Buck, 2009
- LUCAS, Ana. *Tiempo y memoria*. Análisis de la filosofía de la historia en W.Benjamin. Fundación de investigaciones Marxistas. Biblioteca Universidad Politécnica de Valencia. 1995.
- MARROW, Henri-Irenee. *Del conocimiento histórico*. Buenos Aires, Ed Per Abbat. 1985.
- MERLEAU-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. México, 1957.
- *Signos*. Buenos Aires, Seix Barral. 1964.

MUÑOZ, Blanca. *La cultura global: Medios de comunicación, cultura e ideología en la sociedad globalizada*. España, Editorial Pearson Educación. 2005

PÉREZ-JOFRE, Ignacio. *Huellas y sombras*. A Coruña, Edicions do Castro. 2001

PÉREZ-PONT, José Luis y Piqueras Sánchez, Norberto. *Geografías del desorden: Migración, alteridad y nueva esfera social*. Universitat de Valencia, 2006.

PÉREZ, Rodríguez, David, *Resistencias líquidas*, en Rubio Garrido, Alberto. *Tiempo presente. Permanencia y caducidad en la arquitectura*. Valencia, General de ediciones de arquitectura. D.L, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires. Editorial Manantial., 2010.

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

SALES, María del Mar. *La vitrina de la memoria. Testimonio poético de la Segunda Mitad del Siglo XX en la Pintura de Gerhard Richter*. Tesis doctoral, Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, 2003.

SONTANG, Susan. *Sobre la Fotografía*. Barcelona. Edhasa. 1996.

STINGLER, Bernard. *La técnica y el tiempo*. Madrid, Hiru. 2003.

STOICHITA, Victor. *Breve historia de la sombra*. España, Ediciones Siruela, 1999.

TANIZAKI, Junichiro. *El Elogio de la sombra*. Madrid, Ed Siruela, 2010.

VIRILIO, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1998.

— *El ciber mundo. La política de lo peor*. Madrid, Ed, Cátedra, 2005

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosine*. Madrid, Editorial AKAL; Arte y estética. 2010.

ZAMBRANO, María. *España, sueño y verdad*. Madrid, Ed Siruela. 1984

— *Amor y muerte en los dibujos de Picasso*. Ayuntamiento de Málaga, 1991

Catálogos, revistas y artículos publicados.

Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Galego de Arte Contemporáneo. CHRISTIAN BOLTANSKI. ADVIENTO Y OTROS TIEMPOS. ED, Xunta de Galicia, 1996

BORJA, Jordi. Revolución y contrarrevolución urbana en la ciudad global: Las expectativas frustradas por la globalización de nuestras ciudades. Revista **Eure** (Vol.XXXIII, N° 100), pp. 35-50. Santiago de Chile, diciembre de 2017.

DE LUELMO, José María, "La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica" en *Escritura e imagen*, pp. 163-176. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, no 3, 2007,

GUERRERO Lobo, Jose Francisco. FRAGILIDAD E INFRALEVE: MICHEL FOUCAULT Y MARCEL DUCHAMP. Revista de arte y estética contemporánea. Mérida, 2007

HERNÁNDEZ Navarro. Miguel A. *Más allá del poder de la visión. Apunte sobre "lo escondido" en el arte contemporáneo*. Centro de estudios visuales de Chile. 2009.

— *Archivo escotómico de la modernidad [pequeños pasos para una cartografía de la visión]*. Centro de estudios visuales de Chile. 2009.

— *El arte contemporáneo entre la experiencia, lo anti-visual y lo siniestro*. En Revista de Occidente. Ed, Subdirector del CENDEAC. Murcia: UCAM. 2006.

JAY, Martin. "Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa del ocular centrismo." En estudios visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo. [Publicación seriada en línea]. Fundación Dialnet. 2003 n°1. pp. 60-81.

WEINGARTEN, Sima. "Acerca de la representación y los testimonios en los museos de la Shoa". (2001): Extracto de la ponencia presentada en el V Encuentro de Historia Oral: Investigación metodología y prácticas.

Recursos en línea.

BACHELARD. “Notas sobre la imagen.” [En línea], Disponible en: <https://docplayer.es/21562933-Notas-sobre-la-imagen-en-gaston-bachelard.html> [Consulta 14-01-2019]

DELBUENO Daniel Horacio. “Walter Benjamin, redimiendo el materialismo histórico para una praxis revolucionaria.” [En línea], Disponible en: <http://fundamentos.unsl.edu.ar/pdf/articulo-22-33.pdf> [Consulta 11-10-2019]

NAVA, Murcia. Ricardo. “El mal del archivo en la escritura de la historia” [En línea], Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-09272012000100004 [Consulta 4-11-2019]

CAMINANDO FRONTERAS. “Vida en la necrofrontera”. [En línea], Disponible en: <https://www.archimadrid.org/index.php/oficina/madrid/2-madrid/9032729-caminando-fronteras-presenta-el-informe-vida-en-la-necrofrontera> [Consulta 21-07-2019]

GUERRERO Lobo, Jose Francisco. FRAGILIDAD E INFRALEVE: MICHEL FOUCAULT Y MARCEL DUCHAMP. [En línea], Disponible en: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/20522/articulo7.pdf;jsessionid=AD88E2D26B03B964F506CF98F6AC18D3?sequence=2> [Consulta 10-04-2019]

Museo del holocausto. [En línea], Disponible en: <https://museodelholocausto.org.ar/> [Consulta 16-10-2019]

CUADRA.R, Álvaro. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad digital” [En línea], Disponible en: <https://www.e-torredabel.com/Estudios/Benjamin/Benjamin2.htm> [Consulta 13-9-2019]

Verdad para la carretera de las lágrimas [En línea], Disponible en: <https://ormsbyreview.com/2018/10/10/377-truth-for-the-highway-of-tears/> [Consulta 02-12-2018]

Trenes y barcos de agitación [En línea], Disponible en: <http://cinesovietico.com/trenes-y-barcos-de-agitacion-1918-1921> [Consulta 14-2-2020]

Historias de Kara Walker. [En línea], Disponible en: <https://www.elcolombiano.com/blogs/letrasanonimas/historias-de-kara-walker-california-usa-1969/6897> [Consulta 14-2-2020]

ROSELL MESEGUER [En línea], Disponible en: <http://www.rosellmeseguer.com> [Consulta 01-10-2019]

MATEO MATÉ [En línea], Disponible en: <https://mateomate.com/> [Consulta 10-1-2020]

EULALIA VALDOSERA [En línea], Disponible en: <https://eulaliavaldosera.com/me-we/> [Consulta:4-2-2019]

5. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.

Figura 1– Réplica del *Discóbolo de Mirón*. Escultura en Mármol. Disponible en:
<http://www.mshanks.com/2004/03/12/athens-olympics-archaeology-and-ideology/>
[Consulta: 4-1-2019]

Figura 2 - Fotograma de la película *Olympia* de Leny Riefenstahl, 1938. Disponible en:
<http://www.mshanks.com/2004/03/12/athens-olympics-archaeology-and-ideology/>
[Consulta: 4-1-2019]

Figura 3-Fotografía de un tren soviético de agitación. 1918-1921. Disponible en:
<http://cinesovietico.com/trenes-y-barcos-de-agitacion-1918-1921> [Consulta: 14-2-2020]

Figura 4- Piezas en escayola pertenecientes a la serie *Canon* de Mateo Maté, 2017. Disponible en:
<https://mateomate.com/> [Consulta: 10-1-2020]

Figura 5-Detalle del *Discóbolo (negro)*, Mateo Maté, 2017. Disponible en:
<https://mateomate.com/> [Consulta: 10-1-2020]

Figura 6- *Venus de Médici (hermafrodita)*. Escultura en escayola, Mateo Maté, 2017 Disponible en:
<https://mateomate.com/> [Consulta: 10-1-2020]

Figura 7-Paneles del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, 1924-1929. Disponible en:
<http://revistanu.net/2017/10/24/editorial-e-ahora-lembra-me/> [Consulta: 19-2-2019]

Figura 8 -Atlas de Gerard Richter, Panel 12, 1963-1966. Fotografía del libro.

Figura 9- Rosell Meseguer. Montaje de la documentación relativa al proyecto *Ovni Archive*, 2010-2011. Disponible en:
<http://www.rosellmeseguer.com> [Consulta: 1-10-2019]

Figura 10–Robert Capa, *Muerte de un miliciano*. Fotografía, 1936. Disponible en:
<https://lineassobrearte.com/2014/04/16/muerte-de-un-miliciano-de-robert-capa-1936/>
[Consulta: 20-2-2020]

Figura 11–Christian Boltanski, *La Reserve des Suissesmorts*. Instalación, 1991. Disponible en:
<https://www.ivam.es/en/exposiciones/christian-boltanski/> [Consulta:12-7-2019]

Figura 12–Krzysztof Wodiczko. Washington D.C, 1988. Disponible en:
<http://krzysztof-wodiczko.blogspot.com/p/artwork.html> [Consulta:11-7-2019]

Figura 13–Oscar Muñoz, *Biografías*. Polvo de carbón sobre agua, 2002. Disponible en:
<https://espacioconvexo.wordpress.com/2013/02/20/por-otto-berdiel-la-obra-de-oscar-munoz-lo-desaparecido-no-esta-ausente/> [Consulta: 9-1-2019]

Figura 14– Fotograma del documental *La Shoa*, de Claude Lanzman, 1985. Disponible en:
<https://intermediodvd.wordpress.com/category/catalogo-2/> [Consulta: 8-3-2019]

Figura 15 – Eulalia Valdosera. Instalación *Culto a la madre*, 1996. Disponible en:
<https://eulaliavaldosera.com/me-we/> [Consulta:4-2-2019]

Figura 16 – Beatriz Gonzalez. Intervención *Auras anónimas*. Bogotá, 2007-2009. Disponible en: <https://news.artnet.com/exhibitions/the-shed-announce-programming-bloomberg-name-1435570> [Consulta: 7-8-2019]

Figura 17– Banksy. Plantilla de una rata. Fotografía. Disponible en:
https://www.huffpost.com/entry/banksy-photos_n_4182030?guccounter=1
[Consulta: 13-1-2020]

Figura 18– Blek le Rat. Plantillas de ratas silueteadas. Fotografía. Disponible en: <http://blog-citio.blogspot.com/2009/12/banksy-spy-blek-le-rat-tres-grandes.html>
[Consulta: 14-2-2020]

Figura 19– Christy Rupp. Proyecto *Rat Patrol*, Nueva York, 1979. Disponible en:
<https://christyrupp.com/>
[Consulta: 12-1-2020]

Figura 20–Kara Walker. Siluetas de papel. Disponible en:
<https://www.elcolombiano.com/blogs/letrasanonimas/historias-de-kara-walker-california-usa-1969/6897> [Consulta: 14-2-2020]

Figura 21–William Kentridge. Dibujo al carboncillo. Disponible en:
https://www.kiarts.org/page.php?page_id=311

[Consulta: 22-3-19]

Figura 22– Andrés Rábago. Trabajos de diferentes periodos, primero como OPS y después como El Roto. Dibujo y Viñeta. Disponible en:
<https://www.clasesdeperiodismo.com/2014/10/22/premio-internacional-de-libertad-de-prensa-2014-para-el-roto/>

[Consulta: 22-12-19]

Figura 23– Técnica mixta sobre loneta. (1m x 70cm) Juan Martínez, 2015. Trabajo de autor.

Figura 24– Calle de la madera baja. Pintura acrílica sobre pared. Juan Martínez, Madrid, 2017,

Figura 25– Calle de la madera baja. Pintura acrílica sobre pared. Juan Martínez, Madrid, 2017

Figura 26– Muros Tabacalera, Esmalte al agua sobre muro. Juan Martínez, Madrid, 2019.

Figura 27– Algunos primeros paneles. Juan Martínez.2019.

Figura 28– Panel referente a naufragios y embarcaciones. Juan Martínez. 2019

Figura 29– Detalle de la Columna de Trajano. Fotografía encontrada.

Figura 30– Dibujo a tinta de una patera. Tinta china sobre papel. A3. Juan Martínez. 2019

Figura 31– Panel referente a saludos. Juan Martínez. 2019.

Figura 32– Dibujo a tinta. Tinta china sobre papel. A3. Juan Martínez. 2019

Figura 33– Panel referente a los desplazamientos de población. Juan Martínez. 2019.

Figura 34– Dibujo con tinta china. Sobre las migraciones. Juan Martínez. 2019

Figura 35– Pintura sobre pvc negro. 1m x 70cm. Juan Martínez. 2019

Figura 36– Panel referente a las revueltas de Chile .

Figura 37– Tinta y gouache sobre papel. A3. Juan Martínez. 2019.

Figura 38– Gouache sobre cartulina negra. Juan Martínez Torrente. 2019.

Figura 39– Pintura sobre cartulina negra. 90 x 60 cm. Juan Martínez. 2019.

Figura 40– Serigrafía coloreada con acuarela y gouache sobre papel, 90 x 60 cm.

Figura 41– Pintura sobre cartulina negra. 70 x 60 cm. Juan Martínez. 2019.

Figura 42– Pintura sobre cartulina negra, 90 x 70cm. Juan Martínez. 2019.

Figura 43– Pintura sobre pvc negro, 1m x 70cm. Juan Martínez torrente. 2019

Figura 44– Pintura sobre pvc negro. 1m x 70cm. Juan Martínez. 2019.

Figura 45– Panel referente al holocausto.

Figura 46– Pintura sobre pvc negro, 1m x 70cm. Juan Martínez. 2019.

Figura 47– Tinta sobre papel, A3. Juan Martínez. 2019.

Figura 48– Pintura sobre pvc negro, 1m x 70cm Juan Martínez. 2019

Figura 49– Pintura sobre pvc negro, 1m x 70cm. Juan Martínez. 2019.

Figura 50– Panel referente a los temas de trabajo, prisioneros y esclavos

Figura 51– Panel referente a las revueltas sociales.

Figura 52– Panel referente a las multitudes.

Figura 53– Fotocopias sobre metal. El Cabañal. Valencia. 2019

Figura 54– Fotocopias sobre metal. El Cabañal. Valencia. 2019

Figura 55– Detalle. Fotocopias. Juan Martínez. 2019

Figura 56– Fotograma extraído del video *Highway of Tears*. Juan Martínez Torrente. 2019

Figura 57– Recorte de prensa encontrado. Vancouver, 2017

Figura 58– Artículo acerca de mujeres desaparecidas en Vancouver.

Figura 59– Fotograma del video. *Highway of tears*. Procesos preparatórios. 2019

Figura 60– Fotograma del video. *Highway of tears*. 2019

Figura 61– Fotograma del video. Procesos del dibujo sobre vapor de agua. 2019

Figura 62– Retrato al vapor sobre cristal. 2018. *Highway of tears*

Figura 63– Retrato al vapor sobre cristal. 2018. *Highway of tears*

Figura 64– Retrato al vapor sobre cristal. 2018. *Highway of tears*

Figura 65– Fotografía de los procesos durante el dibujado sobre vapor de agua en los cristales.

Figura 66– Dibujos sobre cristal empañado con vapor de agua. Juan Martínez Torrente. Archivo personal. 2018.

Figura 67– Fotografía del proceso de alumbrado. *Highway of tears*

Figura 68– Retrato de luz. Fotograma del vídeo. *Highway of tears*

Figura 69– Fotografía de la ingeniería y el entorno en los procesos de trabajo

Figura 70– Fotograma del video. *Highway of tears*. Retratos de luz

Figura 71– Fotograma del video. *Highway of tears*. Retratos de luz

- Figura 72– Fotograma del video. *Highway of tears*. Retratos de luz
- Figura 73– Fotograma del video. *Highway of tears*. Retratos de luz
- Figura 74– Proyección pública del video *Confines*.
- Figura 75– Fotografías de víctimas de naufragios. Documento encontrado en la red.
- Figura 76– Composición de dibujos. Tinta y polvo de carbón sobre papel. Juan Martínez.
- Figura 77– Dibujo en proceso de disolución. Fotograma del video *Confines*.
- Figura 78– Proceso de disolución del dibujo. Fotograma. *Confines. 2019*.
- Figura 79– Proceso de disolución del dibujo. Fotograma. *Confines. 2019*.
- Figura 80– Proyección pública del video *Confines*. Fotografía 2019.
- Figura 81– Proyección pública del video *Confines*. Fotografía 2019.
- Figura 82– Fotografía de los procesos de dibujo en arena 2020.
- Figura 83– Fotografía de los procesos de dibujo en arena 2020
- Figura 84– Fotografía detalle de dibujo en arena 2020
- Figura 85– Fotografía de dibujos en arena 2020
- Figura 86– Fotografía de dibujos en arena 2020
- Figura 87– Fotografía de dibujos medio borrado en arena 2020
- Figura 88– Borrado final del dibujo en arena. Fotograma del vídeo. *Confines*
- Figura 89– Fotografía de una pintura ubicada en un vagón de mercancías. *Freights, 2019*.
- Figura 90– Recopilación de imágenes relacionadas con el trabajo y vida de las porteadoras.
- Figura 91– Procesos de los dibujos. Pintura al agua sobre metal. Fotografía. 2019.
- Figura 92– Procesos de los dibujos. Pintura al agua sobre metal. Fotografía. 2019.

Figura 93– Dibujos sobre vagón de carga. Pintura al agua sobre metal. **Freights**, 2019.

Figura 94– Dibujos sobre vagón de carga. Pintura al agua sobre metal. **Freights**, 2019.

Figura 95– Dibujos sobre vagón de carga. Pintura al agua sobre metal. **Freights**, 2019.

Figura 96– Dibujos sobre vagón de carga. Pintura al agua sobre metal. **Freights**, 2019.

Figura 97– Dibujos sobre vagón de carga. Pintura al agua sobre lona. **Freights**, 2019.

Figura 98– Dibujos sobre vagón de carga. Pintura al agua sobre metal. **Freights**, 2019.

Figura 99– Dibujos sobre vagón de carga. Pintura al agua sobre lona. **Freights**, 2019.

Figura 100– Dibujos sobre vagón de carga. Pintura al agua sobre metal. **Freights**, 2019.