

LA CAMA: AUSENCIA CORPÓREA.

MÁSTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

REALIZADO POR: GLORIA ROSSI SANAHUJA

DIRIGIDO POR: DR. ALBERTO GÁLVEZ GIMÉNEZ

VALENCIA. SEPTIEMBRE 2015



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS

LA CAMA: AUSENCIA CORPÓREA

TIPOLOGÍA 4

Realizado por: Gloria Rossi Sanahuja

Dirigido por: Dr. Alberto Gálvez Giménez

Valencia, Septiembre 2015



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MPA
MAESTRÍA OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA

RESUMEN

El presente proyecto es la búsqueda de relaciones entre la cama como espacio físico y la ausencia como biografía corpórea.

Utilizando como medio la fotografía, se van a plasmar distintas estancias donde la cama es la protagonista. Porque en ésta todo sale a flote sin censura, echando raíces, invadiendo la habitación. Nuestra identidad se plasma, nuestro dolor permanece. Cada elemento dispuesto, cada arruga que ha dejado nuestro cuerpo estampado en las sábanas después de una pesadilla, de un sueño plácido, de un no sueño... cada pliegue de las mantas, colchas, todo permanece cuando estamos ausentes.

Todo es puro

Todo es ausencia

Todo es dolor.

Palabras clave: cama, ausencia, impronta, fotografía, huella, producción artística.

ABSTRACT

This project is based on the search for the relationship between bed as a physical space and absence as corporal biography.

Using photography as the means, different rooms where the bed is the protagonist are captured. Because here, everything comes out uncensored, invading the room. Our identity gets shaped, our pain remains. Every set up element, every wrinkle left printed by our body on the sheets after a nightmare, a pleasant dream, a no-dream... every fold of the blankets, bedspreads, everything remain when we are absent.

Everything is pure

Everything is absence

Everything is pain.

Keywords: bed, absence, impression, photography, trace, artistic production.

A Gabrielle Laurendeau, sin ella nada habría empezado.

A Josep e Idoia por la paciencia y sabiduría.

A Vicente Aguado por estar ahí y su gran ayuda.

A mis incondicionales compañeras de biblioteca.

A los que han formado parte de proyecto.

A los que me han escuchado.

“Esta noche, ella dice que cuando se separen no recordarán ninguna noche en particular, ninguna palabra, ninguna imagen separada de las demás palabras, de las demás imágenes. Que tendrán un recuerdo fijo del vacío de la habitación, del teatro de luz amarilla, de las sábanas blancas, de las paredes.”

Marguerite Duras

Los ojos azules pelo negro

índice

INTRODUCCIÓN	11
1. HACIA UN ESPACIO EMOCIONAL: DOS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS.	
1.1. La cama como espacio físico.	17
1.2. Ausencia: una biografía corpórea.	23
2. DESHACER ES HACER HUELLA.	
2.1. Fotografía como registro.	29
2.2. La impronta del subconsciente.	35
3. ANÁLISIS FOTOGRÁFICO: UNIÓN DE LOS CONCEPTOS.	
3.1. <i>Emilio Baró n°79, 10:30h, 13 de Enero de 2015</i>	41
4. CONCLUSIONES	45
5. ANEXO FOTOGRÁFICO	51
BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES	91

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

El trabajo que aquí se presenta arroja la sencilla cuestión del rastro o la huella del cuerpo –sencilla por común a toda persona– en un entorno habitual y cotidiano como una habitación o un dormitorio y que, por su naturaleza, suele pasar desapercibida.

En el primer capítulo, dentro del primer apartado, vamos a hablar de la cama centrándonos en los pliegues. Las arrugas que se dejan en las sábanas de nuestra cama al levantarnos, se podrían relacionar con la visión freudiana de que todo acto involuntario o inconsciente (el acto fallido, la equivocación e incluso la casualidad o el accidente) obedece a alguna pulsión escondida en algún rincón oscuro de nuestra psique. En el proceso del sueño, durante la estancia en la cama, los movimientos inconscientes del cuerpo también serían una manifestación de ese “algo” profundo e incontrolable –preocupaciones, aspiraciones, reflexiones– que dejarían su huella, su marca, su “esto ha sido” de Roland Barthes¹. Lo que se puede observar en la fotografía que ha estado en un lugar concreto, en un pasado determinado, “en ese lugar que se extiende entre el infinito y el sujeto”² ahora está en un presente. Sólo que en este caso, no es posible saber qué es lo que ha acontecido exactamente; únicamente queda su rastro. Al abandonar el lecho, borramos ese rastro mediante el inocente e inconsciente –por automático– acto de hacer la cama.

A lo largo del segundo apartado tratamos la ausencia, otro elemento fundamental en el marco teórico del proyecto. La ausencia a modo de biografía de alguien que ya no está. En efecto, la ausencia se aplica aquí a personas. No condicionar la visión que tenemos de las arrugas de las camas. Se justifica la ausencia de personas por lo evidente de su expresión, situación o modo de presentación (una persona desnuda en la cama puede llevar a la idea del sexo, por ejemplo). Se facilita así la autorreflexión de cada espectador, en vez de llevar al hecho de juzgar al sujeto que podría aparecer en la cama.

El espacio íntimo de la habitación y la soledad de la ausencia construyen la huella, la marca, el rastro en forma de pliegues y arrugas en las sábanas de la cama.

Dentro del capítulo *Deshacer es hacer huella* —que es el segundo—, se habla sobre la necesidad de prestar más atención al fenómeno de lo acontecido durante la estancia en la cama. Porque ésta no es sólo un lugar de descanso: en la cama

¹ BARTHES, Roland: *La cámara lúcida*. p. 28.

² *Ibidem*. p. 121.

también lloramos, amamos, enfermamos y nos refugiamos. Planteamos la parte práctica.

Esta exploración nos obliga a reflexionar sobre aspectos trascendentales de nuestra cotidianidad, más allá de la vida laboral, social y reproductiva. Se trata más bien de buscar una porción de nuestra identidad / intimidad a través de esa introspección.

El primer objetivo del trabajo era el de llevar a cabo un registro fotográfico para, posteriormente, realizar un estudio bajo la técnica del óleo. Utilizar como recurso la pintura se descartó al principio del proyecto. Después de realizar algunas pruebas (Fig. 1), la pintura no aportaba mucho más para nuestro trabajo que la fotografía. Por lo tanto, se llevará a cabo una única disciplina artística para facilitar las posibilidades de esta exploración: la fotografía.

Como segundo objetivo nos planteamos trasladar la cama a la abstracción, centrándonos en las arrugas y presentando las fotos compuestas o giradas —a conveniencia de la autora—. Nuestro tercer objetivo es cuestionar lo sucedido y la posibilidad: ¿Qué ha ocurrido aquí? O más bien ¿qué podría haber ocurrido? La composición es la que ayuda al espectador a centrarse en el problema / objetivo.

Como cuarto objetivo nos proponemos utilizar las fotos a modo de diario, dando por hecho su naturaleza de registro. Fotografiar varias camas donde se da el hecho de la huella, tanto en color como en blanco y negro. Realizando de este modo un ejercicio de simplificación y abstracción de los movimientos acaecidos en las camas.

La metodología a seguir está basada en el análisis morfológico, compositivo y formal de las arrugas, los movimientos, y en la búsqueda de posibles relaciones y códigos hermenéuticos.

HACIA UN ESPACIO EMOCIONAL: DOS

ELEMENTOS CONSTITUTIVOS

LA CAMA COMO ESPACIO FÍSICO

El concepto del espacio que queremos señalar es el de “lugar practicado”³, “un cruce de elementos en movimiento”⁴. En la cama, aún en reposo, estamos en continuo movimiento; nos levantamos y acostamos, corremos en pesadillas, nos aceleramos durante el sexo, saltamos jugando, nos dejamos caer después de una jornada, nos revolcamos durante el insomnio, nos tapamos y destapamos a merced de la temperatura de la noche. Las sábanas transcriben todo ese lenguaje y en *La cama: ausencia corpórea* se subtitula todo lo registrado.

Al hablar de la cama como espacio físico intentamos describir la relación que tenemos con un objeto cotidiano a lo largo de nuestras vidas. En este trabajo no se distinguen géneros; se habla de individuos, identidades, etc. Seamos quienes seamos, donde estemos nos crearemos un lecho. Y es que nuestro entorno se reconoce por todo lo que hemos elegido que esté. Habla de nosotros, “Se han convertido en pedazos de historia, en testigos que nos hablan de tantas cosas que nunca lo hubiéramos podido pensar.”⁵

Bachelard escribía en *La Poética del espacio*: “No solamente nuestros recuerdos, sino también nuestros olvidos, están «alojados». Nuestro inconsciente está «alojado».”⁶ El alojamiento que se cita hace referencia a la connotación de refugio que se le otorga a la casa. Es más, Bachelard propone la casa como un instrumento con el que analizar el interior del ser humano. En este trabajo intentamos acotar un poco más, llegar al refugio por excelencia: la cama.

Como George Perec la define, la cama es “Un instrumento concebido para el descanso nocturno.”⁷ Esa funcionalidad es simplemente una de tantas. Bourgeois lo proponía en su obra *Red room*: “Cada elemento dispuesto en ese espacio tiene significado propio. En principio, la cama representa aquel espacio que protege, el lugar donde los padres conciben a los hijos, y donde finalmente uno yace muerto”⁸. Está

³ CERTEAU, Michel. En: AUGÉ, Marc: *Los no lugares: espacios del anonimato: antropología sobre modernidad*. p. 85.

⁴ *Ibidem*. p. 85.

⁵ OLIVARES, Rosa: «Todas las cosas». p. 20.

⁶ BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*. p. 29.

⁷ PEREC, George: *Especies de espacios*. p. 37.

⁸ SOLAGNE, Rizzo: «La influencia del psicoanálisis en la obra de Louis Bourgeois». En: *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*. p. 31.

claro que la cama tiene muchas finalidades, tanto de descanso como de juego; para los niños puede llegar a ser un barco y para los mayores un lugar del que no se quieren escapar. La funcionalidad se la atribuye el ente poseedor.

Quedaremos de acuerdo en la individualidad del objeto. La cama es nuestro espacio propio, nuestro *territorio corporal*⁹. Que sea invadido supone una violación, sólo se comparte si uno da su consentimiento. Se lleva a cabo uno de los niveles de privacidad citados por Thompson: “Privacidad espacial, el control respecto a nuestros propios espacios y el derecho a protegerlos de la intrusión indeseada de los demás”¹⁰

El territorio *corporal* al que Robert Sommer define como “Los espacios que circundan el cuerpo humano, lo que nosotros hemos denominado espacio personal, que es el más íntimo y reservado de los espacios que pertenecen al individuo”¹¹. Es dónde se aprecia la sensación de intimidad. Dónde todo surge sin censura. Nuestra identidad se plasma, nuestro dolor y placer permanecen.

Según suponía Freud, el placer que nos evoca la cama se encuentra dentro de la teoría psicoanalítica¹². La cama –especulando psicoanalíticamente- nos remite al útero, el lugar de nuestra gestación. El “Instinto de reconstruir algo anterior”¹³ nos lleva al interior de la madre, el lugar más seguro. Ese carácter de protección es lo que nos induce a utilizar sin tapujos ese espacio en el que nos *alojamos*. Nadie quiere partir y nadie la olvida. Groucho Marx llega incluso a dedicarle un libro: *Camas*¹⁴ y a llevar a sus invitados a su cama tal que si fuera un salón. (Fig. 2)

Todas las personas hemos pasado por más de una cama a lo largo de nuestra vida y de la mayoría ni nos acordamos. Teniendo el concepto de estudiantes nómadas -o *líquidos* como diría Bauman¹⁵- tan cercano, es el origen, partimos de una experiencia autoetnográfica. Cada curso nos *alojamos* en lechos diferentes y, a pesar de esa falta de estabilidad, cada colchón lo convertimos en nuestro. “Las personas gustan de los

⁹ SOMMER, Robert: *Espacio y comportamiento individual*. p. 96.

¹⁰ THOMPSON, John B.: «Los límites cambiantes de la vida pública y la privada» p. 30.

¹¹ SOMMER: *Op. cit.* p. 96.

¹² FREUD, Sigmund: *Psicología de las masas. Más allá del principio del placer. El porvenir de una ilusión*. p. 83.

¹³ *Ibidem*. p. 113.

¹⁴ MARX, Groucho: *Camas*. 1997.

¹⁵ BAUMAN, Zigmunt: *Múltiples culturas, una sola humanidad + "Si perdemos la esperanza será el fin, pero Dios nos libre de perder la esperanza"*. p. 49.

espacios que pueden considerar como propios y que pueden rehacer y arreglar según su criterio”¹⁶. La cama se *hace* y se *deshace* a nuestro gusto y con nuestras sábanas.

El concepto protagonista de este proyecto son los pliegues, arrugas que hemos creado con todo el movimiento acaecido. Las sábanas son nuestro lienzo y la huella que dejamos nuestro medio de expresión. Cuando ya no estamos hemos dejado plasmada nuestra obra.

Muchos artistas ya han hablado de este espacio íntimo. El comisario italiano Mario Codognato reúne una serie de artistas que han representado la cama en cualquier disciplina artística dentro de la exposición *Sleepless- The bed in history and contemporary art*, exposición que estuvo abierta desde Enero hasta Junio de este mismo año en el museo 21er Haus de Viena. Obras desde el s.XV hasta nuestros días. El tema no es nuevo, pero como decía Boltanski en una charla “El arte no es mejor hoy que hace 200 años. Es como un río, el agua es la misma”¹⁷, es decir, las preguntas se formulan con distintos lenguajes pero todos los artistas tienen las mismas obsesiones. Seguidamente explicamos los artistas que hemos escogido como referentes en este contexto.

En 1998, Tracey Emin (Inglaterra, 1963) presenta su obra *My bed* (Fig. 3): una cama deshecha con objetos personales a su alrededor. De manera explícita todo estaba en la instalación. Su propia cama rodeada de botellas vacías de alcohol, colillas, medias gastadas con sangre, elementos que la definen a ella y al momento que ha vivido. Es una manera de sacar lo privado al público. Si “«la esfera privada» consiste en aquellos territorios del yo sobre los cuales el individuo busca ejercer el control y restringir el acceso a los demás.”¹⁸ Tracey Emin ejerce el control permitiendo el acceso a los demás, impone su intimidad. *My bed* supuso un gran escándalo, resultaba burdo que una mujer alcoholizada fumara sin salir de su cama. En el 2015 existe internet en el móvil, por lo que la frontera público-privado se convierte en una línea discontinua, lo interior se esfuma, no es tan fácil de controlar. Instantáneamente lo personal se puede popularizar en las redes sociales. Tracey Emin podía prever a que tipo de espectadores iba a dirigir su identidad individual, hoy la virtualidad permite lo viral.

¹⁶ SOMMER: *Op. cit.* p. 317.

¹⁷ Transcripción propia de la charla de Christian Boltanski con J.M. Cortés en el IVAM el 26 de Marzo de 2015.

¹⁸ THOMPSON, John B.: «Los límites cambiantes de la vida pública y la privada» p. 34.

Sophie Calle (Francia, 1953), en su obra de 1983 *The hotel* (Fig. 4), nos enseña huellas de clientes en un hotel. Una investigación de la vida de extraños, sus hábitos y posesiones. Las camas deshechas llenas de la poética de los pliegues. Al igual que en *Camas ajenas*¹⁹ donde se muestra tal y como han dejado el lecho diferentes personas en diferentes camas. Aunque sólo sus propietarios saben cuáles son sus pliegues, el resto estamos observándolo. Otra vez lo público *versus* lo privado.

Yoko Ono (Tokio, 1933) y John Lennon (Inglaterra, 1940- EE.UU., 1980) realizaron en 1969 un happening, titulado *Bed-In* (Fig. 5), en el que protestaban por las guerras en el mundo. Planteaban la intimidad de un espacio privado -la cama- como algo público. La estancia en la cama como un acto de protesta. Esta obra se aleja, en cuanto a concepto, de nuestro proyecto, pero deja claro lo recurrente de la cama.

Louise Bourgeois (Francia, 1911- EE.UU., 2010) en *Red room (parents)* (Fig. 6) de 1994, es una instalación casi simétrica, donde se crea la sensación de orden y calma, la calma previa a algo aterrador. La angustia se intuye con algunos detalles como las puertas tan oscuras, que a pesar de rodearlo todo impiden la entrada y salida de la estancia. Con la cama vestida de rojo engendrando esa estridencia sensorial. Una cama hecha con un cojín donde dice “Je t’aime”. Como Barthes diría, “esto ha sido”. O quizá esto será.

En 1991, Félix González-Torres (Cuba, 1957- EE.UU., 1996) expuso 24 vallas publicitarias con la obra *Untitled* (Fig. 7). 24 fotografías de una cama vacía. Se observa la huella de dos personas que yacieron en ese colchón. *Untitled* trata sobre la muerte por SIDA de su marido, el vacío que deja cuando ya no está. El formato publicitario hace más patente una realidad. La muerte existe, el SIDA existe y ha dejado su impronta.

Alberto García Alix (España, 1956) desde 1978 realiza fotografías de habitaciones tanto vacías como con mujeres. Su pieza audiovisual *De carne y hueso* (Fig. 8) está realizada a partir de una recopilación de fotografías desde casi el génesis de su obra hasta 2007. Retratos de vivos y de algunos ya muertos. La primera imagen es una habitación vacía. Una cama deshecha, fundas de cojín rotas, una flor muerta y cuadros colgados en la pared -de los que uno de ellos tiene el cristal roto-. La decadencia de la que siempre habla en sus obras. Rosa Olivares le dedica un artículo en *EXIT*, donde habla del uso del blanco y negro en su obra. Dice así: “El uso del

¹⁹ Serie que forma parte de este trabajo. Dentro del capítulo *La impronta del inconsciente* hablaremos más en profundidad.

blanco y negro dota a esta autobiografía interminable de un toque distante, que le aleja de la realidad y le adentra en la poesía.”²⁰ Ese toque poético es el que se pretende dar en este trabajo a las fotografías realizadas en blanco y negro, como también al hecho analógico.

Liliane Tomasko (Zurich, 1954) con sus obras *Bed* o *Bed IV* (Fig. 9 y 10) —2000 - 2001—, camas deshechas con sábanas de puro blanco. Ella comenta que dibuja la sensación claustrofóbica de lo cotidiano, de lo doméstico.: “There is a sense of silent but all-pervading emotional tension seeping into the surroundings of his home, as if all the unspoken feelings had found”²¹. Esos sentimientos que no hablan y que se encuentran en las sábanas. El espacio íntimo de la habitación, la soledad de la ausencia y el sincero sentimiento de dolor construyen la huella, la marca, el rastro en forma de pliegues y arrugas en las sábanas de la cama.

²⁰ OLIVARES, Rosa: “Vida en el camino” p. 49.

²¹ GROVER, Kelly: *Liliane Tomasko. Vestige*. p. 11

LA AUSENCIA: UNA BIOGRAFÍA CORPÓREA

“El deseo que discurre por un cuerpo sin órganos es victorioso.”²²

Toda ausencia es presencia, no puede existir una sin la otra. “Siempre estoy buscando la presencia. Cuando lo intento, mis dudas quedan desenmascaradas. Entonces es más fácil quedarse con la ausencia. No estoy intentando probar nada. No tengo tantos recuerdos todavía.”²³ La ausencia es otro tema muy recurrente en el arte, la huella que deja la ausencia. El pensar en una persona es lo que deja visible esa falta, sólo recuerdas cuando el sujeto ya no está. La memoria evoca a tiempos pasados, tiempos que no vuelven.

El término ausencia nos lleva a discurrir sobre la muerte. Doris Salcedo²⁴ la plantea así. Pero en este trabajo no nos queremos centrar en el dolor de la ausencia, sino en el simple hecho de no permanecer. Pretendemos plasmar, como poéticamente diría Fernando Castro Flórez, “Lo que queda en el espacio donde las pasiones se desplegaron”²⁵.

Rilke comenta en una de sus cartas “La experiencia artística está tan increíblemente cerca de lo sexual, en su dolor y gozo”²⁶, esa *experiencia artística* no es más que la experiencia de la vida, contaremos y sentiremos lo que va intrínseco al ser humano, *donde las pasiones se desplegaron*. La obsesión del artista es buscar la voz para contar su vida. Durante la historia del arte, mayoritariamente se han buscado argumentos sexuales, desde la Venus de Willendorf hasta las fotografías de Mapplethorpe.

La ausencia también puede tener una connotación erótica, ayuda al ojo *Voyeur* a tener más repertorio para la imaginación. La visión de lo inalcanzable que provocan las fotografías, como nos dice Susan Sontag, proporciona “Sentimientos eróticos de quienes ven en la distancia un acicate de deseo”²⁷. Si el hecho de quitar es lo que dota de sensualidad, quitemos, quitemos las ropas, quitemos la piel, quitemos las vísceras

²² LARRAURI, Maite: *El deseo según Deleuze*. p. 13.

²³ ENGSTRÖM, Jh.: “Tryin to dance” p. 57.

²⁴ SALCEDO, Doris En: JIMÉNEZ, Carlos: «Doris Salcedo y el enmudecimiento de las víctimas» p. 73.

²⁵ CASTRO, Fernando: *En el instante del peligro. Postales y souvenirs del viaje hiper-estético contemporáneo*. p. 109.

²⁶ RILKE, Rainer Maria: *Cartas a un joven poeta*. p. 40.

²⁷ SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*. p. 26.

y nos quedará nada. Sólo la huella. Una existencia ausente plasmada en el propio pliegue. Planteamos la eliminación del cuerpo como objeto fotográfico, como protagonista. De ese modo se intenta plasmar el sigilo y la seña de la que nos habla Deleuze: “Introducir el silencio y los gestos. Y llegar de esta manera al cuerpo sin órganos: poder hablar literalmente de cualquier cosa”²⁸. La intimidad perdura, los sentimientos más puros crean una impronta. La tristeza, erotismo, dolor, sueño... nuestras experiencias *literales* se acaban rindiendo en la cama, siendo ellas las protagonistas.

Cuando se proyectan unos pliegues de sábanas, que ocupan el interior del marco por completo, no hay nada más que mirar, sólo queda imaginar. Todo lo que ocurre en la cama es tabú. Nos preguntarnos qué fue. La necesidad del ser humano de completar lo no visto.

Todo el ámbito sexual es habitual en la vida, “En la amistad, en el amor, tenemos algo en común con alguien. Pero no se trata de ideas comunes, sino más bien de signos prelingüísticos (Tabla 1) comunes, por lo que el acercamiento está impulsado por una cierta percepción de esos signos.”²⁹ El signo es lo que queda, la huella del cuerpo que ya no está; el significado, todo a lo que nos puede referir las fotografías del proyecto, el análisis de lo ocurrido; el significante, los pliegues de las sábanas, que en este trabajo se presentan a modo de fotografías.

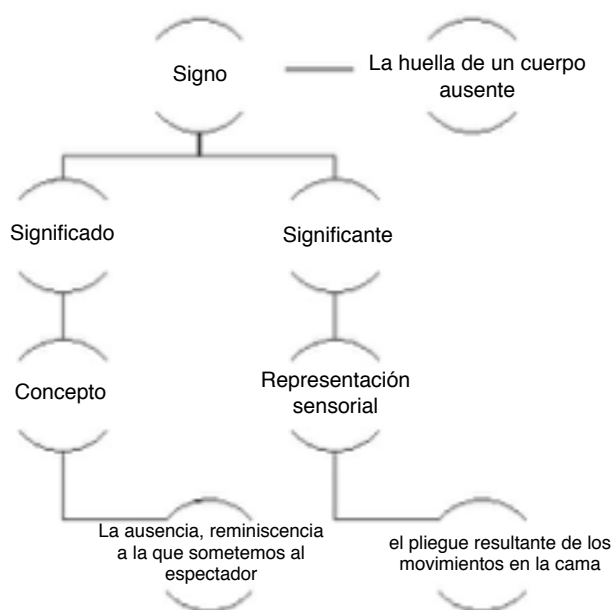


Tabla 1. Esquema realizado para explicar el signo aplicado a este proyecto.

²⁸ LARRAURI, Maite: *El deseo según Deleuze*. p. 14.

²⁹ *Ibidem*. p. 8.

Deleuze, —construyendo nuestra propia hipótesis— explica el signo dentro del libro *El pliegue*. Para el significado diremos que utiliza la nomenclatura “Los pliegues en el alma”³⁰ y para el significante “Los repliegues de la materia”³¹. Si utilizamos como significante los pliegues —carácter dado en este proyecto— éstos serían el *repliegue de la materia*, la sábana replegada entre ella misma. *Los pliegues en el alma* serían la concepción de toda la obra en sí. Éste último término le dota de ese carácter poético al concepto, el mismo carácter que reclamamos a la fotografía como medio.

La ausencia que intentamos tratar es la biografía de un cuerpo, es decir, la historia de un cuerpo ausente. Al emplear la palabra historia ya se está utilizando implícitamente la noción tiempo. Lo vivido forma parte del recuerdo, y éste necesita de una “Perspectiva temporal para poder verlo.”³² Las ruinas, los restos que quedan de lo que fue, “Es el Tiempo, es el desgarrador énfasis del noema «esto-ha-sido»”³³

En cuanto a referentes sobre la ausencia nos hemos acogido a varios artistas que planteamos a continuación.

Nan Goldin (EE.UU., 1953) empieza su trabajo fotográfico después del suicidio de su hermana, para protegerse ante la pérdida. Una manera de recordar. Después de su ingreso en una clínica de desintoxicación, su obra intenta analizar la relación de uno mismo con su ser. La soledad como ausencia del otro, “Una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia.”³⁴ Su obra *The Parent’s Wedding Photo, Swampscott, Massachusetts* (Fig. 11) de 1985 es un claro ejemplo; una fotografía de la fotografía de la boda de sus padres. No hay nadie. Un flash a un rincón de una habitación empapelada. En el libro de Susan Sontag ya se nos advierte “La fotografía es el inventario de la mortalidad.”³⁵ Otra de sus series que se centra en la ausencia es *SIDA*, donde Goldin rinde homenaje a amigos que ya no están.

En cuanto a ausencia corpórea, enfatizar de nuevo el trabajo de Félix Gonzalez-Torres (Cuba, 1957- EE.UU., 1996) y en especial para este proyecto la obra *Untitled* de 1991, de la que ya comentamos algo en el capítulo anterior. También en su obra *Untitled*

³⁰ DELEUZE, Guilles: *El pliegue*. p. 11.

³¹ *Ibidem*. p. 11.

³² AUGÉ, Marc: *El tiempo en ruinas*. p. 13.

³³ BARTHES, Roland: *La cámara lúcida*. p. 146.

³⁴ SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*. p. 25.

³⁵ *Ibidem*. p. 75.

(*Portrait of Ross in L.A.*) (Fig. 12), una montaña de caramelos que pesan exactamente lo mismo que su marido Ross –fallecido por SIDA–, que se encuentran al alcance de aquél que los quiera coger. Los caramelos se extinguen al son de los espectadores que se los van comiendo, siendo cómplices de la desaparición.

Leigh Ledare (EE.UU., 1976) con su obra *Double Bind* (Fig. 13) de 2010 - 2012, realiza una serie de fotografías de su exmujer durante cuatro días. Posteriormente, el nuevo marido de la exmujer de Ledare –Adam Fedderly, también fotógrafo– realiza bajo el mismo parámetro nuevas fotografías. Leigh Ledare plantea la ausencia del fotógrafo y de la relación que ya pasó con la que fuera su mujer.

Doris Salcedo (Colombia, 1958) nos deja una cita importante “Esa experiencia de estar sentado a diario en la mesa con un ser querido que, de repente, desaparece. Cuando esta persona ya no está, ¿qué haces tú con ese asiento? Ese asiento vacío grita la ausencia de ese ser.”³⁶ Sus instalaciones de muebles bañados en cemento (Fig. 14) son el grito del silencio que han dejado todas las víctimas y el que tienen que guardar sus familiares en las aldeas de Colombia. Víctimas que tienen que abandonar su hogar forzosamente. Monumentos a biografías.

³⁶ SALCEDO, Doris En: JIMÉNEZ, Carlos: «Doris Salcedo y el enmudecimiento de las víctimas» p. 74.

DESHACER ES HACER HUELLA

FOTOGRAFÍA COMO REGISTRO

Todo el proyecto iba a ser realizado en pintura. Primero se harían las fotos y luego éstas se utilizarían como referente para pintar al óleo. Pero en lugar de utilizar la fotografía como medio se decidió convertirla en un fin. Después de todo “*Fotografía es pintar con luz*”³⁷.

Entendiendo fotografía como medio de comunicación que plasma la realidad, la mejor manera de mostrar los espacios sin interpretación, y registro como “Examinar algo o a alguien, minuciosamente, para encontrar algo que puede estar oculto”³⁸, el proceso de captura pasa por mirar a través del visor por donde se examina minuciosamente todo el espacio, eligiendo el encuadre y disparando para recoger la imagen. Se trata de comunicar la realidad de la impronta que deja nuestro cuerpo sobre la cama.

Acogiéndonos a una reflexión realizada sobre Barthes en su libro *La Cámara lúcida*, la fotografía no es más que un encuadre elegido a voluntad de lo que “Ha sido”³⁹, un hecho que “Ha tenido lugar una sola vez”⁴⁰, fue y ha sido capturado.

Susan Sontag define la fotografía, entre otras cosas, como una “Ética de la visión”⁴¹; cuando se presenta una fotografía ésta se mira detenidamente, se inspecciona y esa reflexión de la moral —llevada a cabo por el individuo— es lo cautivante de la herramienta.

Todo esto es lo que se pretende capturar; un presente que se convertirá en pasado. “Las fotografías transforman el pasado en un objeto de tierna reminiscencia [...] mediante el patetismo generalizado de contemplar tiempos idos”⁴². La poética de la fotografía permite recordar y reflexionar. Vivimos en la era de la inmediatez y necesitamos de esas pausas que nos proporciona la imagen capturada. Hemos consentido “Otorgar a esos signos, por lo menos, la ambigüedad, la lentitud de lo denso.”⁴³ Intentando así dar el interés que propone Roland Barthes para las

³⁷ Miroslav Tichý, dentro del documental de Romana Buxbauma: *Tarzan Retired*, 2004.

³⁸ RAE: <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?id=svMJ6xMLnDXX2g6j7ckF> [en línea] [última visita 13/07/2015]

³⁹ BARTHES, Roland: *La cámara lúcida: notas sobre la fotografía*. p. 132.

⁴⁰ *Ibidem*. p. 28.

⁴¹ SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*. p. 13.

⁴² *Ibidem* p. 76.

⁴³ BARTHES, Roland: *Mitologías*. p. 109.

fotografías. Por eso también se han utilizado formatos —que precisaremos más adelante— perfectamente tangibles. Recuerdos que podamos tener entre las manos y a los que poder proyectar nuestra reflexión.

Nos interesa la poética de la técnica, su proceso de revelado —revelador, paro y fijador— y la autoridad veraz que parece llevar intrínseca “El alcance de esa autoridad surge de las propiedades características de las imágenes registradas con cámaras”⁴⁴.

Casi todo el trabajo está enfocado entorno a la fotografía analógica, partiendo de un nivel *amateur*, recalcando que no somos fotógrafos. El génesis del proyecto sucede de manera casual. Nos encontramos un carrete y buscamos una cámara. El recuerdo entra en juego otra vez, aparece la cámara de la infancia, una Olympus μ [mju:] ZOOM de 1998 (Fig. 15). Es una cámara automática a la que nos permitimos engañar de vez en cuando. Se enfoca a voluntad, luego se elige el encuadre y disparamos. Esto nos permite enfocar y desenfocar a nuestro antojo. También hemos enfocado a puntos de luz distintos para que se realicen diferentes tratamientos de una misma instantánea. Otra de las cámaras utilizadas para las películas de 120 mm ha sido una no.1 pocket Kodak de casi cien años (Fig. 16). Estas cámaras forman parte de nuestra vida al igual que todos los pliegues retratados.

Se han utilizado diversos tipos de películas: 35 mm en blanco y negro marca Ilford HP5 ISO400; 120 mm (6 x 6 cm) Kodak 400 TX; 35 mm color marca blanca alemana; 120 mm (6 x 6) color de Kodak Portra 200; 120mm (6 x 6) E100G ISO200. También se experimentó con película 110 en blanco y negro que se quedó en una mera experiencia en el laboratorio.

Todas las fotografías en blanco y negro (tanto las de 35 como las de 120 mm) han sido reveladas en el laboratorio fotográfico de la facultad por la propia artista.

La evolución empieza desde el momento en que se encierra uno con su ser en una habitación oscura, sin luz roja. Es como un ritual. Utilizando materiales básicos: un tanque para dos películas —permite revelar también una de 120 mm—, unos alicates pequeños de punta plana —sustituyendo el abridor para sacar películas—, y tijeras. Todo lo necesario para el procesado. Nuestro modo de proceder en la zona seca del laboratorio es la siguiente: abrimos el tanque y lo disponemos desmenuzado encima de la mesa, primero la tapa, segundo el cuerpo del tanque, luego el cilindro que es el esqueleto que sujeta las espiras y a continuación, las dos espirales una al lado de la

⁴⁴ SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*. p. 150.

otra. Con los alicates se saca del carrete, se corta el inicio de forma redondeada para que pase sin problemas por la bobina, en la que se enrolla el negativo, se coloca en el cilindro, acto seguido se introduce en el tanque y se cierra para que no entre ningún atisbo de luz. Luego vienen los líquidos (Tabla 2) cantidades exactas y agua a 22°. Para dos carretes la solución debe ser de 580 ml. En cambio, para una película se reduce a 290 ml. Se agita, pero con cuidado. Agitar mucho contrasta la imagen; poco, la emulsión se va perdiendo. Después del revelador, paro y fijador viene el “Hypo clearing” —producto que reduce de 30 min a 14 min el enjuagado—, se enjuaga durante esos catorce minutos y el negativo ya ve la luz, el último enjuague se realiza con unas gotas de agente humectante dentro de un recipiente con agua corriente. El negativo se saca de la espiral y se extiende, lo sostenemos unos segundos a 45°. El agua se desliza por el borde y luego se tiende con pinzas por ambos extremos, para evitar que se enrolle. Y como colofón del procesado se corta el negativo en trozos de cinco fotos.

El enjuague es importante en *La cama: ausencia corpórea*, puesto que no se realiza con agua destilada, sino con agua corriente. La cal deja su impronta al igual que un cuerpo la deja sobre las sábanas. Al pasar la película por la ampliadora, ésta sufre dos tipos de tratamientos en el portanegativos: uno de ellos es simplemente colocar el negativo y el otro es deslizar de una foto a otra sin sacar la película. La cal de agua corriente hace que el negativo se raye, esto crea la propia historia del negativo: su paso por el laboratorio.

Una vez las tiras de negativo están en nuestras manos, se coloca sobre un papel fotosensible encima del marginador y debajo de un vidrio, que hace función de prensa para evitar que se muevan. Con el filtro rojo puesto, se coloca la altura para que la luz de la ampliadora llegue a todo el papel. 3” de luz y a las soluciones químicas —revelador, paro y fijador— (el mismo tratamiento que el procesado de papel que a continuación comentamos). Ya tenemos el positivado de las películas: la hoja de contacto. Una vez elegidas las fotografías, empezamos con las copias en papel.

Se preparan los líquidos (Tabla 2) —que son distintos a los utilizados para el procesado de películas— en tres cubetas diferentes: REVELADOR, PARO y FIJADOR. Para un litro y medio de solución: 1350 ml. de agua más 150 ml. de developer; igual para el fijador; para el paro litro y medio de agua más 30/40 cl. de producto. El negativo pasa por la ampliadora, que es la que hace incidir la luz sobre el papel fotosensible y después de segundos, el desfile de cubetas y al agua. Antes de

realizar la copia definitiva se realizan pruebas de luz, se controlan con el temporizador que va conectado a la ampliadora, 1,5” varias veces haciendo reservas muy claras para saber la cantidad exacta de tiempo. Una vez se elige el tiempo deseado se aplica a la fotografía. Muchas de las fotografías tienen reservas de luz para acentuar contrastes, las reservas se realizan en tiempo organolépticamente medido. Éstas se desarrollan tapando la zona deseada con un papel opaco, o con la mano, moviéndolo para que no deje rebabas marcadas. El último modo de hacer, y con el que continuaremos en un futuro, era sencillamente un juego. La imagen se proyectaba con la ampliadora apenas un segundo, luego se pasaba por el revelador se enjuagaba y se vuelve a proyectar la misma imagen dos o tres veces, creando atmósferas únicas, una huella sellada a conciencia. Se utilizaron dos tipos diferentes de papeles: grado IV, grado II y multigrado. Ambos base de fibra. El grado IV permitía contrastes altos, el grado II contrastes suaves. Y multigrado permite la variación de contrastes con la implantación de distintos filtros en la ampliadora. El orden de las soluciones es como el tema que se plantea: se revelan los pliegues, se sugiere un paro de tiempo para observar lo acaecido y por último, la imagen se fija en la retina.

	PELÍCULA		PAPEL FOTOSENSIBLE [1+9]
	35 mm	120 mm	
Agua/Developer (revelador)	5 2 7 ' 3 / 5 2 ' 7 ml.	545'5/54'5 ml. [1+11]	1350/150 ml.
Agua/Paro	Sólo hemos utilizado agua.		1500/30-40 cl.
Agua/Fijador	435/145 ml.	545'5/54'5 ml.	1350/150 ml.

Tabla 2 Tabla cantidades de líquidos por solución utilizado.

En cuanto a las fotografías a color, —carretes de 35 mm, de 120 mm (6 x 6) y diapositivas— se revelaron en estudios fotográficos comerciales, perdiendo parte de la complicidad. Desde la toma hasta que se ve el resultado transcurre una semana. El motivo de ese desprendimiento se debe a la falta de medios en el laboratorio de la facultad y a nuestro total desconocimiento de la técnica. De los carretes de 120 mm y

las diapositivas sólo se plasmó una fotografía en total. Al ser una cámara antigua, la exposición debía ser muy larga y sólo se produjo una vez. Con los carretes de 35 mm no hubo problema. Se probaron tres estudios diferentes: Nacher –que cerró en octubre— FotoArt y Fotopro. Nacher fue la mejor experiencia. FotoArt, gran calidad de revelado pero falta de cuidado con el cortado. Y el último carrete del proyecto de 35 mm y todos los de 120 mm se encargó a Fotopro, del que no hay queja. En cuanto a la utilización del color, se iba realizando al mismo tiempo que el procesado en blanco y negro. Aunque no se han llegado a las cien fotos diarias de Miroslav Tichý, la producción ha sido intensa. Con las fotos a color se han realizado composiciones, dos fotografías se montan y se mueven mediante un punto de simetría. Son el mismo motivo con una diferencia de segundos entre cada toma. No son iguales. También se han utilizado en composiciones de una única fotografía en la que se rompe con la estabilidad del *ojo espectador*, se colocan tanto en horizontal –siendo el motivo vertical— como dándole la vuelta, colocando el suelo en el lugar del cielo.

Langford⁴⁵, en su libro *Fotografía básica*, nos avisa que hay que ser constante en el modo de hacer para que no varíen los resultados, pero el proyecto ha sido un proceso visceral. No nos importa la técnica sino la poética, “Si el arte es inconcluso, al mismo tiempo es accidental [...] un subproducto accidental de la idea.”⁴⁶. Nos hemos alejado de la ortodoxia de la praxis, creando así imágenes únicas. Y al igual que los movimientos en la cama no ocurren dos veces, las imágenes fotográficas no serán dos veces la misma.

⁴⁵ LANGFORD, Michael: *Fotografía básica*. p. 218.

⁴⁶ LASH, Scott: *Crítica de la información*. p. 360.

LA IMPRONTA DEL SUBCONSCIENTE

Durante todo un curso se han registrado pliegues de la cama. Las fotografías no tenían un momento decisivo para ser tomadas.

“El fotógrafo pretende que su imagen final transmita a los demás su respuesta frente a un determinado tema. Para conseguir esta meta, su mayor baza reside en lo directo del proceso que emplea. Pero esta ventaja sólo es válida si simplifica su equipo y su técnica al mínimo necesario, y se mantiene libre de toda fórmula, dogma artístico, regla o tabú. Sólo entonces es realmente libre para utilizar su visión fotográfica en el descubrimiento de la esencia del mundo en el que vive.”⁴⁷

Se capturaron los pliegues entre llantos, mientras temblaba la cámara, con alegría, con los pies encima del colchón. Por las mañanas, cuando la luz aún era tenue o con luz artificial del final de la noche. Se han visitado habitaciones, con consentimiento y sin él. Todo lo que se ha registrado han sido las huellas de un momento que ya no es. La impronta de lo que pasa en la cama y que a veces no entendemos. Las sábanas arrancadas de la cama después de las vueltas al no poder dormir o al soñar. La dejadez de llevar la ropa de la silla a la cama y de la cama a la silla. Todo eso ha sido registrado.

Se lleva a cabo un *studium* del lugar en cuestión: la cama. Se elige entre todos los pliegues de la sábana y se presentan al espectador a modo de seis diarios. Al igual que los referentes que se han ido nombrando, se enfrenta la privacidad a lo público. El proceso que sucede al crear una fotografía de una cama íntima para presentarla a un espectador, convirtiéndola así en una escena pública. Cada uno de esos diarios es un tipo de presentación fotográfica. El primer diario, *Donde me encuentro y más me pierdo*; el segundo *Aún sin título; Camas ajenas; Reflexiones; Ausente presencia* y por último *Somatización*. A continuación realizaremos el desglose de cada uno de ellos.

Donde me encuentro y más me pierdo (Fig. 17), la cama protagonista es la de la calle Emilio Baró, estancia habitada durante este curso. En este diario se presentan las fotografías a color y en blanco y negro. Las instantáneas de blanco y negro están realizadas en un formato de 18 x 24 cm. Respecto a las fotografías analógicas a color, se trata de una composición con dos imágenes, o una fotografía en solitario, de

⁴⁷ WESTON, Edward: <<Viendo fotográficamente>>. En: FONTCUBERTA, Joan: *Estética Fotográfica. Selección de textos*. p. 177.

10 x 15 cm. sobre papel de acuarela de 24 x 33 cm. Las composiciones son dos instantáneas diferentes de una misma escena, la diferencia son los segundos que transcurren de una toma a la otra. Las dos instantáneas están montadas simétricamente, jugando con el criterio griego de la belleza. A gusto de la artista se invierte encontrando el punto de unión más adecuado para el ojo creador. Se plasman los dolores, la falta de sueño, la incomodidad, la prisa, el no querer estar ahí. Todo ha quedado en la huella. A pesar de la viveza de los colores se plantea la belleza de lo casi siniestro “En virtud de la cual el displacer correspondiente al temor y a la compasión quedaría sublimado en placer”⁴⁸. El placer de observar las imágenes resultantes. Por otro lado, las fotografías de blanco y negro de formato 18 x 24 cm., en las que el marco va incluido en la imagen, no están sujetas a ningún tipo de composición; tal cual aparecen en el negativo se plasman sobre el papel.

Aún sin título (Fig. 18): consiste en un conjunto de fotografías a color y al igual que el diario anterior, de formato 10 x 15 cm. montadas sobre papel de acuarela con un formato resultante de 24 x 33 cm. Están giradas de tal forma que el suelo es el techo, buscando someter al espectador a un desequilibrio visual. Una manera de proteger la intimidad que se vive en esa habitación. Este diario es sobre la cama de la casa materna “Cuando sentimos nostalgia, sacamos fotografías”⁴⁹. La casa que siempre estará ahí incluso cuando sea imposible vivirla físicamente, será la habitación que más perdure en nuestra memoria. El nombre del diario es una metáfora de que las noches en esa cama aún no han acabado, por lo que irán variando las sensaciones y sentimientos reflejados en ese lecho. El último recuerdo que nos evoque será el título final.

Camas ajenas, (Fig. 19) está realizado en blanco y negro en formato 18 x 24 cm. Son camas deshechas de personas cercanas que se ofrecen para que sus huellas formen parte del proyecto. Para algunos ha supuesto un esfuerzo que se invadiera su privacidad, para otros ha sido un orgullo y otros no lo sabrán. El color no era importante en esa impronta, lo era la sutileza de los movimientos, la confesión de sus actos. La descripción se aleja de los sentimientos dejados por la falta de conocimiento sobre ellos. Somos *Voyeurs* que han llegado tarde y sólo les queda imaginar lo que acaeció “Lo esencial del juego transcurre entre los polos de lo visto y lo no visto”⁵⁰. Los

⁴⁸ TRÍAS, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*. p. 132.

⁴⁹ SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*. p. 25.

⁵⁰ VIRILIO, Paul: *Estética de la desaparición*. p. 13.

pliegues presentados son lo único que podemos observar, no hay nada más que mirar. Todo lo que ha ocurrido pensaremos que es tabú.

Reflexiones, (Fig. 20) trata de la cama de la artista fotografiada en analógico y en blanco y negro, algunas utilizadas en otros diarios, otras únicas. Se han escaneado las fotografías a 400 ppp, posteriormente se han intervenido en Photoshop, resultando una imagen digital. De una misma instantánea se han seleccionado fragmentos, creando revuelto de pliegues montados unos encima de otros. Hemos concebido una fotografía nueva. Tal que si fuera un examen de conciencia, nos hemos parado a seleccionar, a pensar si bien o mal, y por último a guardar. Hemos enfatizado en algunas obras el desgaste, “Las fotografías cuando se ajan, ensucian, manchan, resquebrajan y amarillean, conservan un buen aspecto; con frecuencia mejoran.”⁵¹ Dejamos la cal, utilizando la estética de Miroslav Tichý o los hermanos Starn. La intención final es borrar el archivo de Photoshop para convertir esa imagen digital en algo imposible de repetir. Una manera de darle esa exclusividad que les hemos aportado a todas las imágenes analógicas de blanco y negro. Se ha podido realizar con sutileza el collage infográfico gracias al conocimiento aprehendido en la asignatura Fotografía digital.

Ausente presencia (Fig. 21) son negativos de las películas de 120 mm. sometidos a una selección. En muchas instantáneas de estas películas no se ha plasmado nada, y en otras se obtienen escenas sinuosas. Si proponíamos la ausencia en el tema del proyecto, la película lo ha llevado a la acción completa. Sólo nos hemos quedado con un negativo de 120 mm. de blanco y negro y otro de diapositivas a color. Tanto el borde superior como el inferior del negativo monocromo se veló, dando como resultado un límite espacial, un marco producido con luz.

Somatización (Fig. 22) es el último diario que hemos creado y está sin concluir. El hecho de somatizar —pasar de lo psíquico a lo físico— definiría bien este diario. La abstracción de la mente se ha llevado a cabo en un cuerpo físico que es el papel fotosensible. Como hemos explicado anteriormente, se trata de producir tres impactos de luz sobre un mismo papel. En un único papel proyectamos la imagen, pasamos por la cubeta de revelado, enjuagamos y sin esperar a que seque, realizamos otra proyección y repetimos el proceso dos veces más. Después de fijar la imagen se pueden observar los dibujos que ha creado la luz al incidir a través del agua. Más

⁵¹ SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*. p. 89.

oscuridad dónde menos humedad había y más claro donde la imagen no podía impactar.

ANÁLISIS FOTOGRAFICO: UNIÓN DE LOS

CONCEPTOS

Emilio Baró n°79, 10:30h, 13 de Enero de 2015



Este capítulo expone la idea de unificar lo escrito anteriormente, y dejar patente el concepto sobre la obra. En el primer capítulo, dentro del primer apartado *La cama como espacio físico*, hablábamos de la necesidad del ser humano de crearse un lecho, de cómo le conferimos de la “privacidad espacial”⁵² a nuestro “territorio corporal”⁵³,

⁵² THOMPSON, John B.: «Los límites cambiantes de la vida pública y la privada» p. 30.

⁵³ SOMMER, Robert: *Espacio y comportamiento individual*. p. 96.

dotándole del carácter reminiscente al útero materno. En el segundo apartado *La ausencia: una biografía corpórea*, tratamos ésta como sujeto —en el sentido de protagonista— de la historia que ha ocurrido. Mostramos evidencias de la historia de un cuerpo ausente, a través de la huella, en el contexto de la cama.

Tras esto, en el apartado 2.1. *La fotografía como registro* —dentro del segundo capítulo *Deshacer es hacer huella*— expresamos el por qué de la elección del medio fotográfico. Explicamos el interés que nos suscita la poética del registro analógico, y ante todo como hemos llevado a cabo el proceso de revelado, su paso por el laboratorio como una secuencia de historia añadida a la imagen.

Finalmente, en el 2.2. *La impronta del subconsciente* desarrollamos la catalogación que hemos decidido para las fotografías, una división en seis series en formato de diario.

Como muestra del análisis propuesto en este proyecto utilizamos de ejemplo *Emilio Baró nº79, 10:30h, 13 de Enero de 2015*.

Imagen en blanco y negro de formato 18 x 24 cm. Realizada con la cámara Olympus μ [mju:] ZOOM, automática. Elaborada con un carrete ILFORD de 35 mm., negativo en blanco y negro de ISO 400. Como soporte, papel fotográfico baritado ILFORD multigrado IV. La fotografía está revelada en el laboratorio de la Facultad de Bellas Artes San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia.

El motivo fotográfico es una cama deshecha a media mañana. Se engañó a la cámara, eliminando el factor automático, para que enfocara a nuestra merced. Luego se apoyó sobre las sábanas y se capturó la imagen. El resultado son los pliegues de las sábanas, después de que un cuerpo las haya abandonado. “Ver una belleza nueva en lo que desaparece.”⁵⁴ es su ausencia corpórea.

Se trata de una fotografía silenciosa, realizada en invierno. El blanco y negro le confiere el “toque distante” —que le dedicaba Rosa Olivares a Alberto García Alix— recordando el pasado. Se trata de un lecho propio, un lecho creado para desaparecer al final del curso. La fotografía forma parte de la serie *Donde me encuentro y más me pierdo*.

El punto de más interés es la colcha que se encuentra en la parte superior de la fotografía; es el componente más nítido. Como elemento morfológico predominante encontramos las formas que se encuentran en el centro de la imagen, nacen de las

⁵⁴ SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*. p. 81.

arrugas, juegan a moverse de distinta manera y en distintas direcciones, como si de olas se trataran. Se observan, también, en último plano los motivos geométricos de la colcha. Distinguimos las diferentes texturas, entre la colcha en el centro superior, la manta aterciopelada que se encuentra en la esquina superior derecha y las sábanas que forman el resto de pliegues.

La imagen está impregnada del ruido característico de la fotografía analógica, ese ruido que no molesta y dota de textura al elemento fotografiado confiriéndole un valor sensorial. También se puede observar claramente el polvo depositado en el negativo y la mancha que ha dejado la cal, recorriendo el centro de la fotografía verticalmente, marca que dota de peculiaridad a nuestro modo de enjuague. Otra cualidad inherente al analógico sería la del borde irregular de la imagen, a modo de marco, capturada sobre el papel: el límite de la fotografía con el margen. Las esquinas no son perfectamente angulares y se trazan pequeñas mordeduras en los lados.

La luz impacta desde el fondo de la habitación, a través de una ventana y en un punto picado en relación al motivo, creando incertidumbre. Luz suave y natural que proporciona un agradable y misterioso degradado. Dentro de una clave baja nos encontramos con un alto contraste, los puntos con más luz blancos y las sombras que se encuentran en los recovecos completamente negras.

La instantánea ha sido tomada desde un punto de vista frontal —normal—, como si estuviéramos encima de la cama, tumbados boca abajo. La intención es posicionar al “Spectator”⁵⁵ dentro de la cama y hacerle participe de lo que acontece. Para ello se enfatiza con un primer plano desenfocado y en último lugar nítido. Tenemos tan cerca el motivo que nos cuesta divisarlo bien, proyectamos la mirada a lo lejos, como no queriendo ver el presente. La imagen es simétrica verticalmente. Aplicando la ley de tercios, horizontalmente la primera franja —empezando por la parte inferior— es una mancha de un gris claro, en la segunda franja hay formas diagonales difusas que se encuentran en el centro y por último, toda la información nítida en la tercera franja.

En la imagen aparecen sábanas y mantas arrugadas, en un encuadre con un fuera de campo abierto. A pesar de eso, podemos deducir que es una cama y que además está completamente deshecha. El resto de la habitación no lo vemos, tampoco la ventana del fondo. No sabemos en qué dirección está situado el lecho, ni quién estuvo allí.

⁵⁵ BARTHES, Roland: *La cámara lúcida*. p. 52.

Se trata de una representación de un interior figurativo. Sin ningún tipo de retoque —ni de la escena, ni fotográfico—, nos levantamos y tomamos la imagen. Al espectador sólo le queda especular que fue.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos hecho un ejercicio de vinculación entre dos conceptos: cama y ausencia. Hemos convertido en sujeto a la ausencia, utilizando como significante la cama, relacionando un objeto cotidiano con la identidad que se encuentra recóndita. Se ha enfatizado el hecho de no permanecer y la impronta de una presencia que ya no es, dentro de un contexto concreto.

Hemos realizado un estudio de la filosofía fotográfica, con autores como Susan Sontag y Roland Barthes como principales referentes, asimilando de ellos la mortalidad que nos deja patente la fotografía. Nos hemos centrado, en cuanto a lo privado e íntimo, en autores como Robert Sommer y John B. Thompson, de los que hemos extraído que *personal* es aquello que queremos proteger, lo que no permitimos que invadan sin nuestro consentimiento.

En cuanto a los objetivos expuestos en el presente trabajo, examinándolos uno a uno, hemos llevado a cabo un pequeño desglose sobre si éstos se han cumplido, cómo y con qué resultado.

Nuestro primer objetivo consistía en realizar fotografías de las camas para, posteriormente, traspasarlas a un lienzo mediante la técnica del óleo, con la intención de buscar una reflexión personal e íntima —a través de la pintura— en las imágenes fotografiadas. Este objetivo no se ha cumplido, siendo descartado por varias razones: la novedad, la instantaneidad y la transparencia de la fotografía. Ésta se presentó como una novedad. Al no tener ningún conocimiento académico previo, este método se convirtió en un proceso de aprendizaje y experimentación, influyendo posteriormente en el resto del trabajo. Somos cómplices de todo el proceso, desde la toma de la imagen hasta el revelado final. La instantaneidad de la fotografía se enfrenta directamente a los tiempos de espera de una pintura. Para los objetivos siguientes, las ventajas de la fotografía la hicieron mucho más adecuada para este proyecto. La cercanía de una fotografía representa un nivel más de realidad frente a una pintura; esta última se observa como una interpretación

estrechamente selectiva, mientras que la fotografía, aunque igualmente selectiva, se nos antojaría más como una transparencia.

Como segundo objetivo, nos enfrentamos al intento de trasladar la imagen de la cama a la abstracción. La abstracción se entiende aquí aplicada a la pintura. Al descartar ésta última del proyecto, el segundo objetivo desaparece necesariamente.

En cuanto al tercer objetivo, en un primer momento nos planteamos cuestionar lo sucedido en las imágenes, llegando a la conclusión de que era más adecuado permutarlo por el último objetivo. De este modo, primero presentamos la imágenes y luego las analizamos. Así que, adoptamos como tercer objetivo utilizar las fotos a modo de diario, recogiendo las fotografías de varias camas. La elección del formato diario obedece al carácter de registro al que hemos dotado a la fotografía. Permite un seguimiento práctico de todas las huellas, reflejando fecha y lugar de cada imagen capturada. Esto permite gran agilidad a la hora de manejar el material, creando un archivo completo del que, posteriormente, se ha seleccionado una parte para presentar en este proyecto. El diario fotográfico comenzó el 12 de Octubre de 2014, finalizando el 15 de Junio de 2015. Este tiempo comprende tanto la fase de captura de imágenes —las camas de las habitaciones—, como los procesos de revelado en los laboratorios y selección. Del total de fotografías realizadas —216 en color y 288 en blanco y negro—, entre primera selección para revelado, muchas pruebas y posteriores descartes, se han escogido las treinta y ocho que, bajo el criterio de los objetivos planteados, más se ajustaban al proyecto. La razón de tan escueta selección —treinta y ocho de 504 representa poco más del 6 por ciento del volumen de trabajo— se debe a nuestra ya mencionada no profesionalidad en cuanto al arte de la fotografía. Ello ha representado, además de un reto y motivación experimental positivo, el descarte de muchísimo material fotográfico.

El último objetivo propuesto se quedaría en cuestionar lo sucedido, un ejercicio hermenéutico. El interrogante apunta hacia qué ha pasado, o más bien, qué ha podido pasar. A través de las propias fotografías proponemos ese carácter reflexivo, aplicando el elemento *Voyeur* de cada espectador y la inherente

necesidad de cada persona de completar. En este objetivo no podemos plantear tanto su realización como su intención. Éste se plantea, entonces, como una posibilidad. Cada espectador podrá, más o menos, cuestionar sobre lo que está mirando. Los distintos formatos empleados para la imagen fotográfica, también colaboran en la experiencia del espectador, que además de observarla, puede manipularla y examinarla de una manera más íntima y próxima. Los elementos propuestos para la interpretación en el proyecto podrían ser cerca del cincuenta por ciento; el otro cincuenta correría a cargo del espectador, en función de sus inquietudes y predisposición. Así, cada imagen se convierte potencialmente en múltiples posibilidades de interpretación. Por lo tanto, este objetivo puede considerarse cumplido en la medida en que el espectador se involucra en ello.

ANEXO FOTOGRAFICO

Fig. 1



Prueba 1, Óleo sobre tabla, 31 x 22 cm.



Prueba 2, Óleo sobre tabla, 33 x 27'5 cm.



Prueba 3, Óleo sobre tabla, 29 x 22 cm.

Fig. 2



Imágenes extraídas del libro *Camas* de Groucho Marx.

Fig. 3



Tracey Emin, *My bed*, 1998, Instalación.

Fig. 4



Sophie Calle, *L'hôtel, Chambre 29*, 1983, Obra fotográfica.



Sophie Calle, *L'hôtel, Chambre 44*, 1983, Obra fotográfica.

Fig. 5



Yoko Ono y John Lennon, *Bed-In*, 1969, Happening.

Fig. 6



Louise Bourgeois, *Red room (parents)*, 1994, Instalación.

Fig. 7



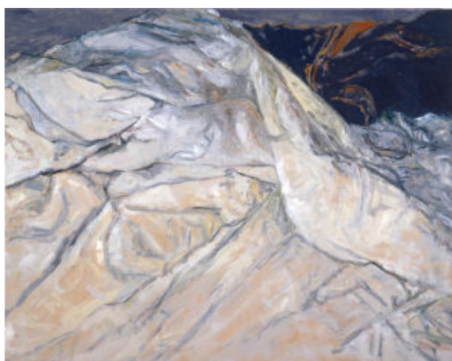
Félix González Torres, *Untitled*, 1991,
Obra fotográfica sobre valla publicitaria.

Fig. 8



Alberto García Alix, *De carne y hueso*, 2007,
Pieza audiovisual, Fotograma .

Fig. 9



Liliane Tomasko, *Bed IV*, 2001,
Óleo sobre lienzo.



Liliane Tomasko, *The Bed*, 2014,
Óleo sobre lienzo.

Fig. 11



Nan Goldin, *The Parent's Wedding Photo*, Swampscott, Massachusetts, 1985, Fotografía.

Fig. 12



Félix González Torres, *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*, 1991, Instalación.

Fig. 13



Leigh Ledare, *Double bind*, 2010- 2012, Fotografía.

Fig. 14



Doris Salcedo, *Untitled*, 1998, Instalación.

Fig. 15



Olympus μ[mju:] ZOOM (Stylus), 1998.

Fig. 16

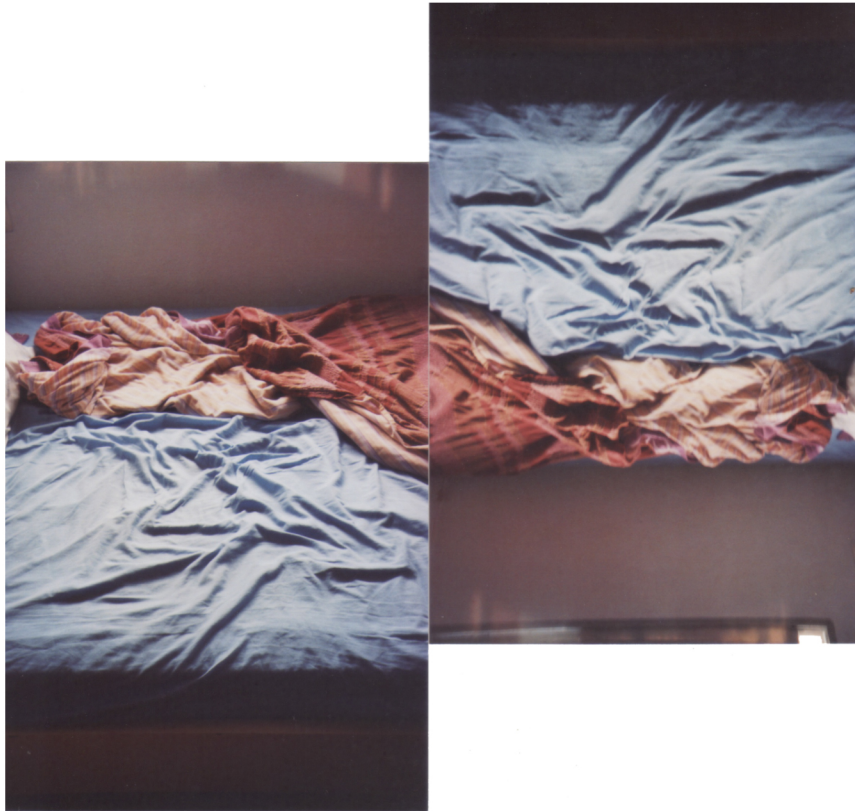


Kodak no. 1 pocket Jr2, 1929- 1932.

Fig. 17 *Donde me encuentro y más me pierdo.*



Emilio Baró nº 79, 15:02h, 28 de Enero de 2015, 2015, Composición de dos fotografías a color, 24 x 33 cm.



Emilio Baró nº 79, 18:00h, 12 de Octubre de 2014, 2014,
Composición de dos fotografías a color, 24 x 33 cm.



Emilio Baró nº 79, 18:20h, 12 de Noviembre de 2014, 2014,
Composición de dos fotografías a color, 24 x 33 cm.



Emilio Baró n° 79, 18:00h, 13 de Octubre de 2014, 2014,
Fotografía a color, 24 x 33 cm.



Emilio Baró n° 79, 18:00h, 13 de Octubre de 2014, 2014,
Composición dos fotografías a color, 24 x 33 cm.



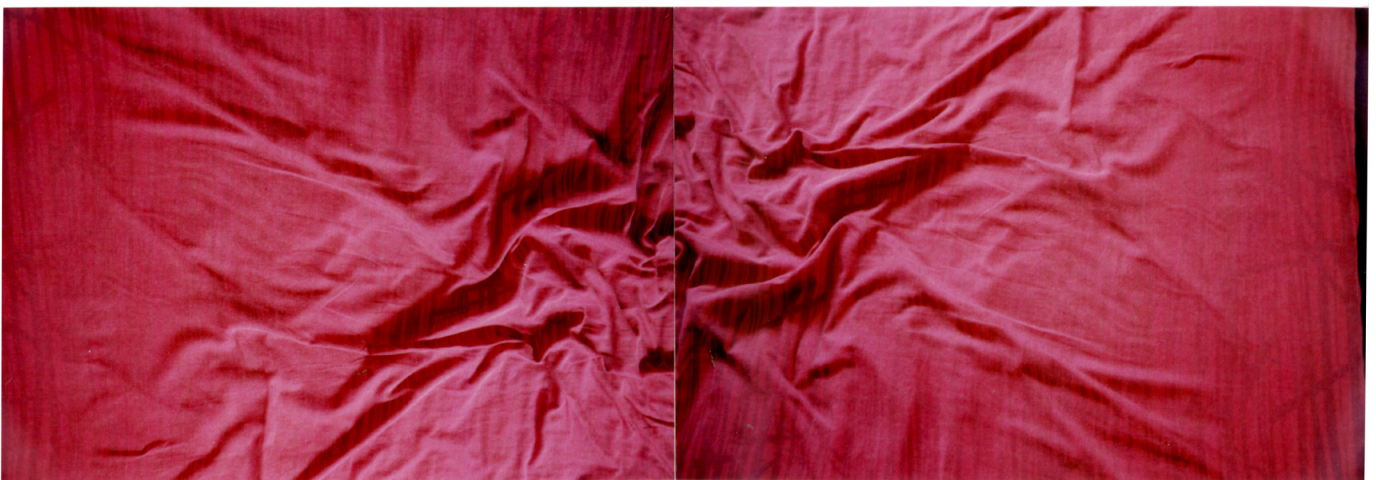
Emilio Baró n° 79, 18:00h, 15 de Junio 2015, 2015,
Fotografía a color, 24 x 33 cm.



*Emilio Baró n° 79, 15:02h, 2 de Mayo de 2015, 2015,
Composición de dos fotografías a color, 24 x 33 cm.*



Emilio Baró n° 79, 15:02h, 4 de Mayo de 2015, 2015,
Composición de dos fotografías a color, 24 x 33 cm.



Emilio Baró n° 79, 15:02h, 2 de Noviembre de 2014, 2014, Composición de dos fotografías a color, 24 x 33 cm.



*Emilio Baró n° 79, 9:12h, 10 de Diciembre de 2014, 2014,
Composición de dos fotografías a color, 24 x 33 cm.*



Emilio Baró n° 79, 8:30h, 1 de Junio de 2015, 2015, Fotografía blanco y negro, 24 x 18 cm.



*Emilio Baró n° 79, 1:30h, 7 de Febrero de 2015, 2015,
Fotografía blanco y negro, 24 x 18 cm.*



*Emilio Baró n° 79, 8:30h, 8 de Febrero de 2015, 2015,
Fotografía blanco y negro, 24 x 18 cm.*



Emilio Baró nº 79, 9:30h, 22 de Febrero de 2015, 2015, Fotografía blanco y negro, 24 x 18 cm.

Fig. 18 *Aún sin título.*



Camí Rel nº 50, 12:30h, 2 de Abril de 2015, 2015, Fotografía color, 24 x 33 cm.



Camí Rel nº 50, 12:30h, 3 de Abril de 2015, 2015, Fotografía color, 24 x 33 cm.



Camí Rel n° 50, 12:30h, 4 de Abril de 2015, 2015, Fotografia color, 24 x 33 cm.



Camí Rel n° 50, 12:30h, 5 de Abril de 2015, 2015, Fotografia color, 24 x 33 cm.



Camí Rel n° 50, 12:30h, 6 de Abril de 2015, 2015, Composición fotografías color, 24 x 33 cm.



Camí Rel n° 50, 15:30h, 7 de Abril de 2015, 2015,
Fotografía color, 24 x 33 cm.



Camí Rel n° 50, 10:12h, 2 de Junio de 2015, 2015,
Fotografía color, 24 x 33 cm.

Fig. 19 *Camas ajenas*.



Carmelo, 2015, Fotografía blanco y negro, 24 x 18 cm.



Eduardo, 2015, Fotografía blanco y negro, 24 x 18 cm.



Cristina, 2015, Fotografía blanco y negro, 24 x 18 cm.



Blanca, 2015, Fotografía blanco y negro, 24 x 18 cm.



Gemma, 2015, Fotografía blanco y negro, 24 x 18 cm.

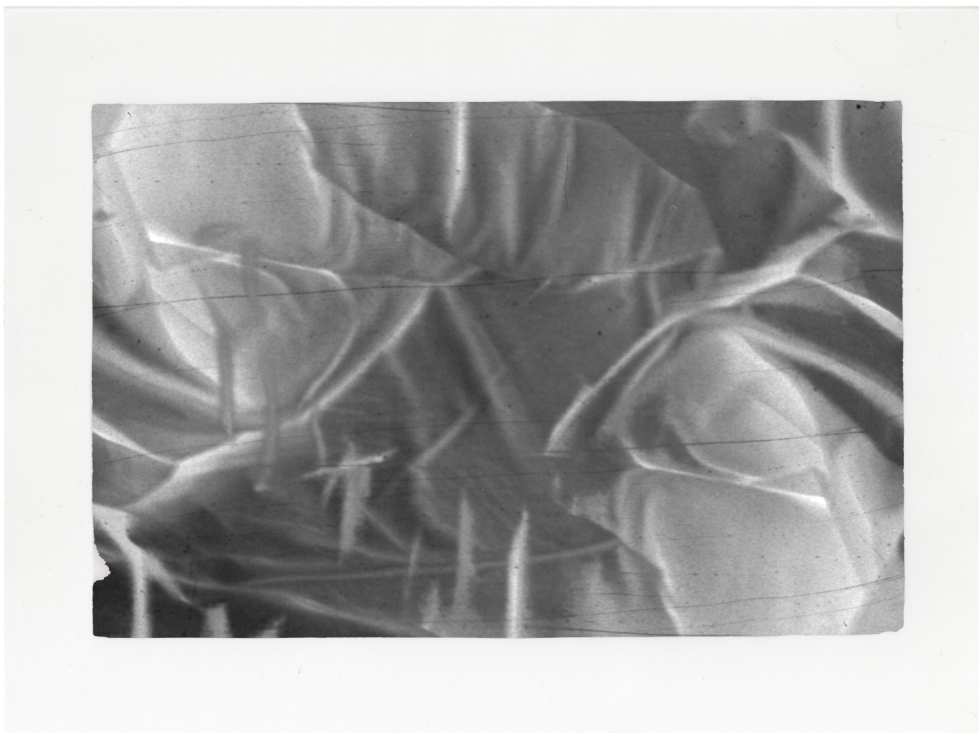


David y Vanesa, 2015, Fotografía blanco y negro, 24 x 18 cm.

Fig. 20 *Reflexiones*.



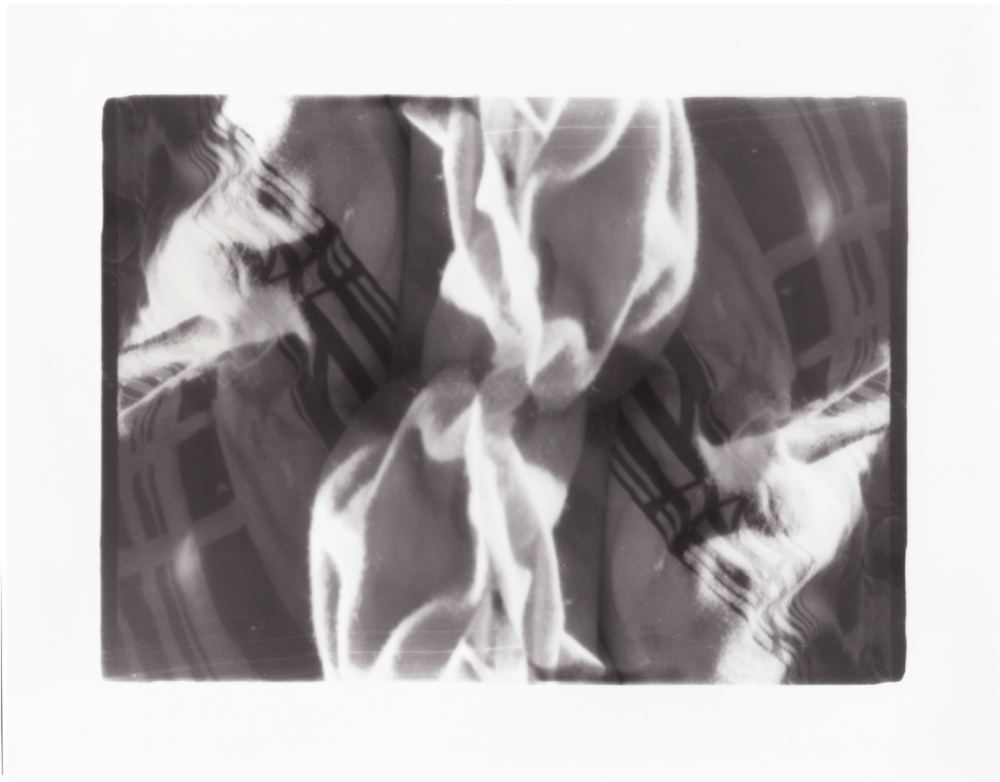
Sin Titulo, 2015, Fotografía blanco y negro, formato digital.



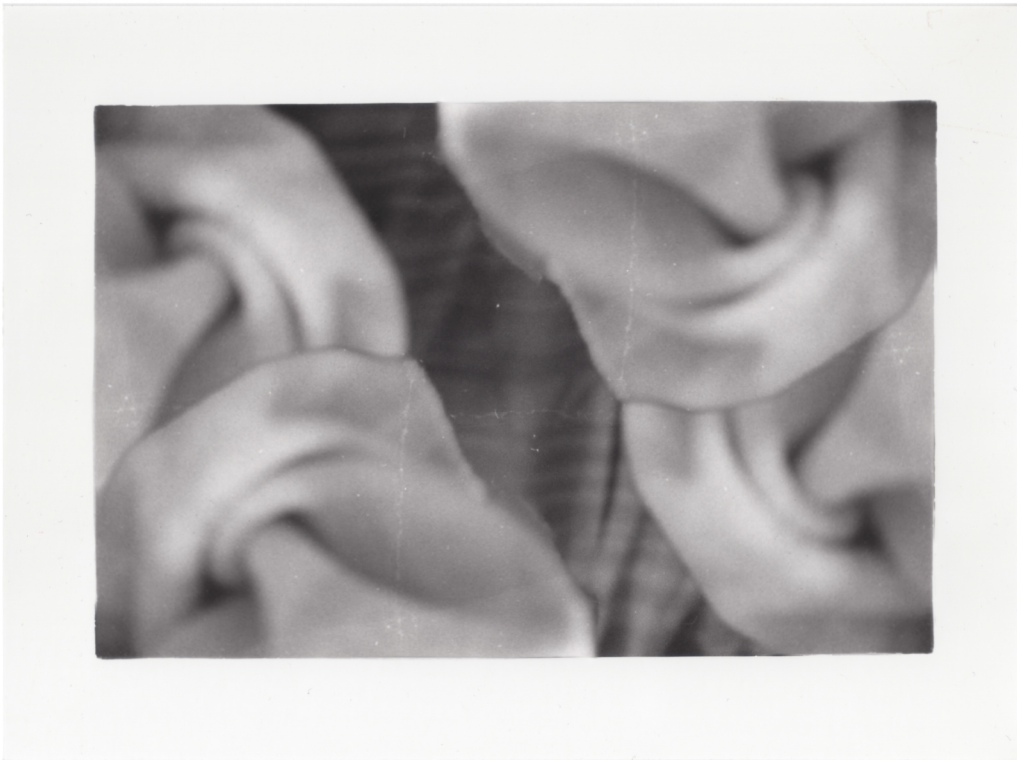
Sin Titulo 1, 2015, Fotografía blanco y negro, formato digital.



Sin Titulo 3, 2015, Fotografía blanco y negro, formato digital.



Sin Titulo 4, 2015, Fotografía blanco y negro, formato digital.



Sin Titulo 5, 2015, Fotografía blanco y negro, formato digital.



Sin Titulo 6, 2015, Fotografía blanco y negro, formato digital.



Sin titulo 7, 2015, Fotografía blanco y negro, formato digital.



Sin titulo 8, 2015, Fotografía blanco y negro, formato digital.

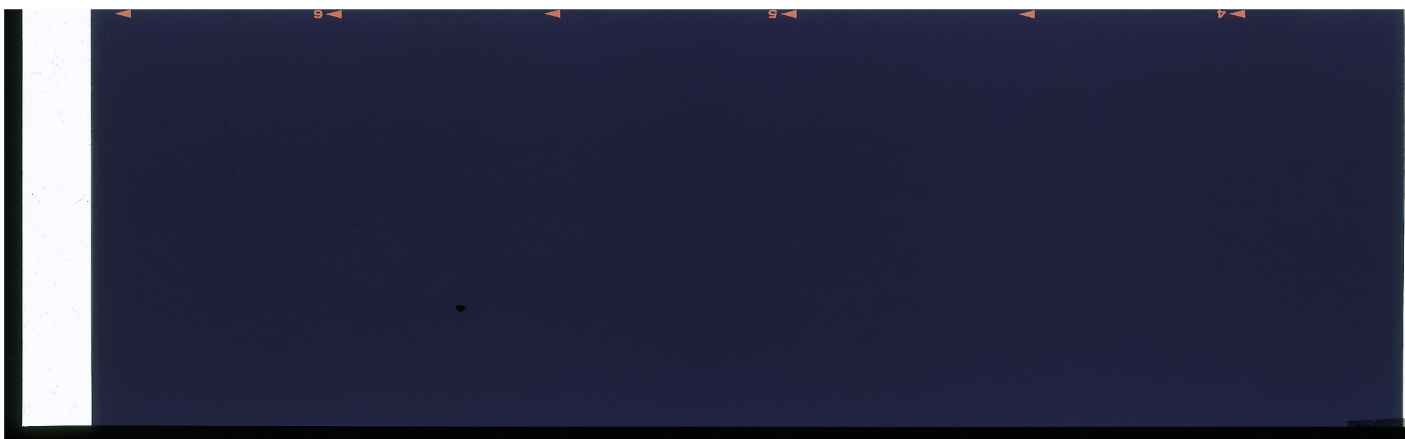
Fig. 21 *Ausente presencia.*



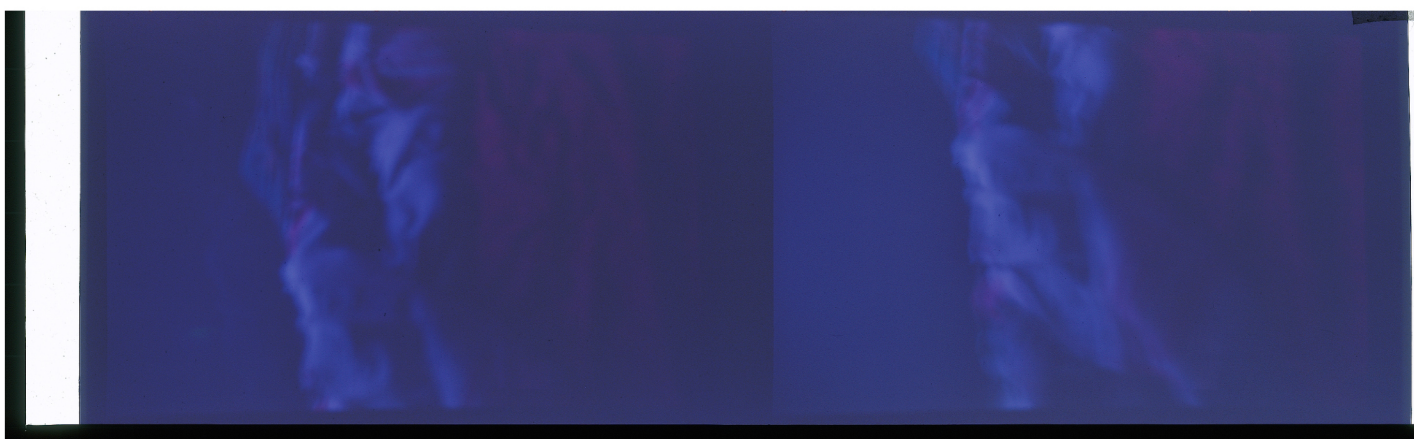
Toma 1, 2015, Diapositiva a color, 6 x 20 cm.



Toma 2, 2015, Diapositiva a color, 6 x 18'5 cm.



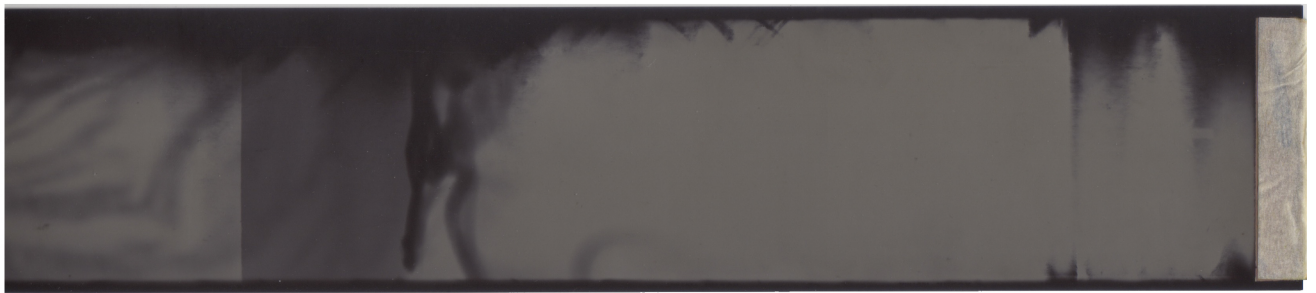
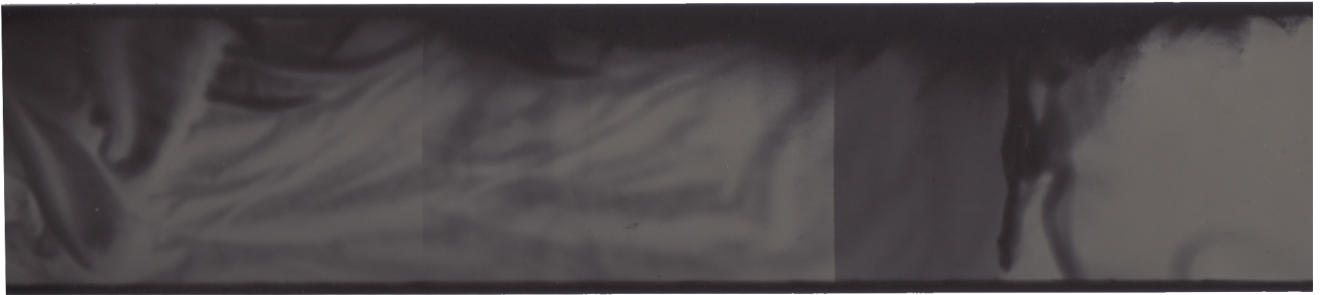
Toma 3, 2015, Diapositiva a color, 6 x 19'5 cm.



Toma 4, 2015, Diapositiva a color, 6 x 19'5 cm.



120 mm en un día, 2015, Película blanco y negro, 6 x 63 cm.



Fragmentos de la película.

Fig. 22 Somatización.



Somatización I, 2015, Fotografía blanco y negro, 18 x 24 cm.



Somatización II, 2015, Fotografía blanco y negro, 18 x 24 cm.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

- AUGÉ, Marc: *Los no lugares: espacios del anonimato: antropología sobre modernidad*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1998.
- *El tiempo en ruinas*. Ed. Gedisa, Barcelona, 2003.
- BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2013.
- BARTHES, Roland: *La cámara lúcida: notas sobre la fotografía*. Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 1989.
- BERGER, John; MOHR, Jean: *Otra manera de contar*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2007.
- CASTRO, Fernando: *En el instante del peligro. Postales y souvenirs del viaje hiperestético contemporáneo*. Ed. Micromegas, Murcia, 2015.
- DELEUZE, Guilles: *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1989.
- FREUD, Sigmund: *Psicología de las masas. Más allá del principio del placer. El porvenir de una ilusión*. Ed. Alianza Editorial. Madrid, 1985.
- FONTCUBERTA, Joan: *Estética Fotográfica. Selección de textos*. Ed. Blume, Barcelona, 1984.
- LANGFORD, Michael: *Fotografía básica*. Ed. Omega, Barcelona, 2003.
- LASH, Scott: *Crítica de la información*. Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2005.
- MARX, Groucho: *Camas*. Ed. Tusquets Editores, Barcelona, 1997.
- PEREC, George: *Especies de espacios*. Ed. Montesinos, Barcelona, 1999.
- RILKE, Rainer Maria: *Cartas a un joven poeta*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, 2012.
- SOMMER, Robert: *Espacio y comportamiento individual*. Colección nuevo urbanismo nº 8, Ed. Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1974.
- SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*. Ed. Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona, 2015.
- TRÍAS, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*. Ed. Ariel, Barcelona, 2006.
- VIRILIO, Paul: *Estética de la desaparición*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1998.

CATALOGOS:

GROVER, Kelly: *Liliane Tomasko. Vestige*. Catálogo Timothy Taylor Gallery, London, 2013.

ARTICULOS:

ENGSTRÖM, Jh, «Tryin to dance» en *EXIT*, N° 49, Madrid, Abril, 2013.

JIMÉNEZ, Carlos: «Doris Salcedo y el enmudecimiento de las víctimas» en *ARTECONTEXTO*, N° 28, Mayo, 2010.

OLIVARES, Rosa: «Esas pequeñas cosas» en *EXIT*, N° 11, Madrid, Octubre, 2003.

----- «Todas las cosas» en *EXIT*, N° 11, Madrid, Octubre, 2003.

----- «Vida en el camino» en *EXIT*, N° 49, Madrid, Abril, 2013.

SOLAGNE, Rizzo: «La influencia del psicoanálisis en la obra de Louis Bourgeois» En: *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, Buenos Aires: Universidad de Palermo, 2011, año VIII, Vol. 42. ISSN: 1668-5229. [Consulta 2015-07-21]. Disponible en: <http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/371_libro.pdf>

THOMPSON, John B. «Los límites cambiantes de la vida pública y la privada» En: *Comunicación y Sociedad. Departamento de Estudios en la comunicación social*. Universidad de Guadalajara, 2011, Vol.15. Enero-junio, 2011.

DOCUMENTALES:

Romana Buxbauma: Tarzan Retired. En Youtube, 2004. [Consulta 2015-03-14]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=BAA-0pEB08g>>

PÁGINAS WEBS:

21er HAUS [Viena]: *Sleepless – The bed in history and contemporary art*. [Consulta 2015-07-29] Disponible en: <<http://www.21erhaus.at/en/ausstellungen/ausstellungsvorschau/sleepless---the-bed-in-history-and-contemporary-art-e181951>>

LARRAURI, Maite: *El deseo según Deleuze*. [Consulta 2015-07-29] Disponible en:
<<http://carmeperformer.weebly.com/uploads/5/2/9/6/5296680/deseodeleuze.pdf>>

RAE: <<http://buscon.rae.es/drae/srv/search?id=svMJ6xMLnDXX2g6j7ckF>>

OTRAS FUENTES:

Transcripción propia de la charla de Christian Boltanski con J.M. Cortés en el IVAM el 26 de Marzo de 2015.