





HOW TO DISAPPEAR COMPLETELY
DESPLAZAMIENTOS, IMPRONTAS Y DESTRUCCIONES DEL OBJETO-CUERPO

ANNA FERRANNINI

TUTOR: SANTIAGO NAVARRO PANTOJO

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER
MÁSTER EN ARTE: IDEA Y PRODUCCIÓN
FACULTAD DE BELLAS ARTES

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
2a CONVOCATORIA
2022-2023

RESUMEN

El trabajo fin de máster *How to Disappear Completely* se adentra en un análisis de la desaparición, concebida como proceso, destino que cumplir y síntoma de renacimiento. Este estudio se presenta como un manual de instrucciones, y proporciona una guía sobre cómo desvanecer dejando el menor rastro posible. A través de un enfoque interdisciplinario, se examina cómo la desaparición puede convertirse en un acto de regeneración, reactivación y crecimiento espiritual.

Palabras clave:

geografía - arqueología - fragmento - huella - desaparecer - ritual

ABSTRACT

The Master thesis project *How to Disappear Completely* delves into an analysis of disappearance, conceived as a process, destiny to fulfill and symptom of rebirth. This study is presented as an instruction manual, and provides a *do-it-yourself* guide on how to fade leaving as little trace as possible. Through an interdisciplinary approach, it examines how disappearance can become an act of regeneration, reactivation and spiritual growth.

Keywords:

geography - archaeology - fragment - imprint - disappearing - ritual

ÍNDICE

1. Introducción	9	3.3. Destruir	115
1.2. Objetivos y Metodología	10	3.3.1. Lo inevitable	117
1.2.1. Objetivos generales		3.4 Conclusiones	131
1.2.2. Objetivos específicos. Aportaciones artísticas		4. Anexos	133
1.2.3. Objetivos específicos. Argumentaciones teóricas		Anexo 4.1. <i>Estudios de cuerpos</i>	136
1.2.4. Metodología		Anexo 4.2. <i>Ru(i)nas</i>	150
1.2.5. Grado de innovación	12	Anexo 4.3. <i>Vocabulario básico</i>	156
2. Aportaciones artísticas	13	Fuentes documentales	161
2.1. <i>The more I look at you, the less I can see you</i>	16	Índice de imágenes	166
2.2. <i>En mil pedazos</i>	22	Agradecimientos	171
2.3. <i>Farewell Ogigia. Esperando en la orilla</i>	28		
2.4. <i>Elegía en cuatro actos</i>	38		
2.5. <i>How to disappear completely</i>	55		
3. Argumentaciones teóricas	61		
3.1. Desplazar	63		
3.1.1. Geografías	65		
3.1.2. Arqueologías	77		
3.2. Dejar huellas	89		
3.2.1. Restos	91		
3.2.2. Antropometrías	101		

1. Introducción

*Abro la ventana / que da / a ninguna parte
La ventana / que se abre hacia dentro
El viento levanta / instantáneas livianas
torres de polvo giratorio
Son más altas que esta casa*

*Caben en esta hoja
Caen y se levantan
antes que digan / algo
al doblar la hoja / se dispersan
Torbellinos de ecos / aspirados / inspirados
por su propio girar*

*Ahora / se abren en otro espacio
Dicen / no lo que dijimos
otra cosa siempre otra
la misma cosa siempre*

*Palabras del poema
no las decimos nunca
El poema nos dice*

Octavio Paz, *Palabras en forma de tolvana*, 1975

En un mundo marcado por la constante exposición y la omnipresencia, la idea de desvanecer se presenta como un acto de resistencia o como el último desesperado adiós lanzado al borde del fin.

Es un impulso primordial que empuja a la cancelación, a la eliminación y a la aniquilación, pero también es síntoma de renacimiento, de reuñificación y exploración.

El presente proyecto de TFM, titulado *How to Disappear Completely*, se adentra en el territorio de la desaparición, y trata de entender sus movimientos y razones mediante la práctica artística y el pensamiento crítico.

Se tratará de entenderla en su forma más natural, es decir, de fenómeno al que están sometidas todas las cosas, y también como poderosa herramienta para el crecimiento espiritual y la comprensión del mundo, visible y no.

Este estudio se articula en tres partes: *desplazar*, *dejar huellas* y *destruir*. Se trata de acciones que, aunque a primera vista parecen opuestas, se entrelazan de manera intrincada en la búsqueda de la desaparición total.

En la primera parte, se explorará el proceso de *desplazar*, como una estrategia de re- o dis- localización que allana el camino hacia la desaparición. A medida que nos adentramos en el segundo componente, *dejar huellas*, se revelará la paradoja de cómo la eliminación de rastros puede en realidad servir como una forma de comunicación artística y una herramienta para la desaparición.

Por último, en la sección de *destruir*, se explorará la destrucción como un acto de liberación y regeneración, desafiando las nociones convencionales de identidad y presencia.

1.2. Objetivos y metodología

1.2.1. Objetivos generales

El presente texto pretende desarrollar una investigación teórico-práctica que explore el concepto de desaparición, considerándolo tanto un objetivo final como una herramienta de descubrimiento y exploración. Se pretende investigar temas de relevancia universal como la ausencia, la presencia, la huella, la arqueología y el ritual.

Desde una tesis que tiene como objetivo proporcionar una especie de guía o “manual de instrucciones” para desaparecer simbólicamente, examinando obras de artistas que han trabajado sobre tales temas, y utilizando la literatura y la referencia territorial como herramienta de apoyo y profundización de tales conceptos.

1.2.2. Objetivos específicos. Aportaciones artísticas

Los trabajos artísticos presentados en este TFM son el resultado de un profundo y progresivo interés por el concepto de desaparición, un tema que se explora a través de una variedad de medios y perspectivas. Estos trabajos abarcan una amplia gama de técnicas, incluyendo fotografía analógica, escultura, instalación, video y *performance*. El orden en que están dispuestos no es casual, sino que sigue una estructura deliberada: pueden aparecer en un orden creciente, desde las obras más materiales a las más evanescentes, o por el contrario, desde las menos erosionadas a las más intangibles.

1.2.3. Objetivos específicos. Aportaciones teóricas

El texto no sigue un camino lineal o lógico-secuencial. Al contrario, adopta una estructura circular y ramificada en la que artistas, temáticas y pensamientos se mezclan, formando un intrincado tejido con-

ceptual en el que cada elemento se revela indisolublemente ligado al otro. Este enfoque contribuye a poner de relieve las analogías, superposiciones, similitudes y diferencias entre los temas tratados, aunque aparentemente distantes entre sí. Sin embargo, está dividido en tres capítulos, que simbolizan tres pasos fundamentales para llegar a la desaparición de la obra: el desplazamiento, la impresión de una huella y, finalmente, la destrucción y disolución.

1.2.4. Metodología

Las aportaciones artísticas siguen una metodología vinculada tanto a las inclinaciones personales como a la búsqueda de soluciones estilísticas que permitan su funcionamiento u activación.

Esto es posible tanto por la experimentación de materiales, técnicas y estrategias expresivas diferentes, como al estudio de aquellos autores que abordan tales temas, cada uno con su propia cifra estilística.

Emerge un fuerte interés por la **escultura** y la **instalación**.

Se utilizan con el objetivo de realizar una investigación espacial, a través de la cual se generan ambientes inmersivos de nostalgia y lugares de recogimiento espiritual. Cada espacio, más o menos etéreo que sea, fue construido a partir de objetos encontrados y elementos escultóricos realizados a partir de material preexistente.

Se presta especial atención a la **fotografía**.

Después de un largo período de adquisición, recopilación y catalogación de imágenes - principalmente de cuerpos, rostros y ambientes rurales -, se manipula el material de archivo.

Las fotografías son modificadas mediante programas de *photo-editing* y técnicas de impresión analógica; para los vídeos, se procede a un meticuloso montaje, a la manipulación del color y a un atrevido recorte de los encuadres, que resultan ser planos detalle.

Tanto el material fotográfico como el vídeo son utilizados continuamente, se reiteran cada vez con una modificación diferente. Esto es funcional tanto para sugerir un sentido de obsesión, que resulta en una pérdida de significado de la imagen, como para ofrecer diferentes estrategias de desintegración y desvanecimiento.

El **aspecto performativo** es central en muchas de estas obras.

La acción se convierte en un medio para superar la materialidad de la obra de arte, permitiendo al público entrar en una dimensión de experiencia compartida. La elección de realizar *performances* es funcional no solo a la superación de la forma - sería reductivo -, sino también a la creación de cuentos, a la producción de obras (en el caso de *Farewell Ogigia*, de dibujos o pinturas rupestres) dentro de la obra, a la construcción de geografías mutables. De esta manera, el acto performativo se convierte en el lugar donde ocurren experiencias íntimas, marcadas por un sentido de nostalgia y lejanía. Finalmente, las obras se proponen como el reflejo de una exploración profunda y variada, que aprovecha enfoques creativos multidisciplinares para construir relatos y narraciones sobre el presente.

Desde un punto de vista temporal, la pieza más antigua es *The more I look at you, the less I can see you*. Todo el material se adquirió en 2020; sin embargo, permaneció “inactivo” hasta 2022, precisamente porque necesitaba un tiempo de sedimentación y maduración.

En cuanto a *Elegia en cuatro actos*, todas las acciones se realizaron en el invierno de 2022, así como *Vocabulario básico*, que aunque no forma parte de la obra, se configura como una investigación adicional sobre el tema de la memoria, el territorio rural y la conservación del lenguaje.

Farewell Ogigia. Esperando en la orilla se rodó por completo en Portugal en noviembre de 2022. Las fotografías fueron tomadas con una cámara analógica, y los videos fueron montados completamente por la autora.

En mil pedazos, Ru(i)nas, How to disappear completely y los dos libros fotográficos son de 2023. Surgen de una experimentación de materiales, técnicas y visualizaciones que van desde la *performance* hasta la escultura.

Cronológicamente, los estudios de cuerpos y el libro de artista son los últimos realizados. Las fotos se remontan al período de junio a julio de 2023, mientras que el libro de artista, aún en proceso de elaboración, se pensó en octubre de 2023. Hasta ahora, cuenta con unas cincuenta páginas intervenidas con diferentes técnicas, sobre todo *collages*.

El texto se sustenta en fundamentos literarios, basándose en las obras de filósofos, escritores y artistas de los siglos XX y XXI que han explorado el tema de la desaparición - entre ellos, Georges Didi-Huberman, Marc Augé, Lucy Lippard, Vincenzo Agnetti, Mona Hatoum y Gala Porras-Kim. Se busca conjugar el lenguaje específico de la historia del arte con un registro a veces poético, transformando lo que debería (o

podría) ser solo un análisis fenomenológico en una transposición verbal de las inercias e inquietudes que emergen en las obras.

1.2.5. Grado de innovación

Como trabajo de investigación práctico y teórico, el presente texto se propone como una experimentación variada y versátil sobre la desaparición, entendida en su acepción de motor del proceso creativo, no sólo desde un punto de vista acumulativo, sino también revirtiéndolo en proceso de destrucción de la imagen.

Al hacerlo, se recurre al uso de lenguajes expresivos diversos y a la conjugación de elementos estilísticos, técnicas y materiales diferentes, que puedan ofrecer ideas de reflexiones actuales e interesantes.

2. APORTACIONES ARTÍSTICAS



[...] y que finalmente, en el horizonte de todas esas visiones o casi-visiones, lo que yo habito es el mundo mismo, el mundo natural y el mundo histórico, con todas las huellas humanas de las cuales está hecho; [...]

Maurice Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 1988

Como ya sugiere el título, este ensayo pretende explorar la noción de desaparición, no como una mera ausencia física, sino como un proceso que va más allá de la pura observación visual. A lo largo de esta exposición, se experimentará una evolución que lleve al lector desde la materialidad más sólida hacia la invisibilidad más abstracta, desafiando su percepción y concepción de lo que significa desaparecer.

Antes de pasar a la disertación teórica, es oportuno echar un vistazo a las obras, que son sin duda los fundamentos de toda la tesis y constituyen un interesante intento de aproximación al tema.

Sin embargo, en este apartado nos alejamos de la narrativa cronológica tradicional y, en su lugar, presentamos las piezas en un orden lógico progresivo: desde lo más tangible y material hasta lo más efímero y etéreo.

El viaje comienza con obras evidentes y palpables, donde los objetos y las figuras son claramente visibles, pero ya están empezando a desaparecer, a desvanecerse en el espacio y el tiempo. A medida que se avanza, la línea entre la presencia y la ausencia se vuelve cada vez más difusa. Las obras se vuelven más abstractas, las formas se desdibujan y los límites se desvanecen, lo que invita a cuestionar nuestro sentido del tiempo, o mejor dicho, la duración.

Esta organización se bifurca en dos direcciones opuestas: erosión y estratificación. En el primer caso, se excava hasta llegar al punto donde la imagen se desintegra, reduciéndose a una masa amorfa; en el segundo, se construye una genealogía de la desaparición a partir de la superposición de capas, restos y ruinas.

Todas las obras están unidas por un hilo hecho de palabras que dialogan entre sí, y cuya importancia es fundamental para comprender a fondo cómo el ser humano interactúa con su entorno: geografía, arqueología y ritual. Hay una correlación directa entre los tres ámbitos, el tiempo y el modo en cómo actúan o a partir de qué actúan.

La geografía, situándose siempre en el presente, se hace testigo de los cambios de cada momento histórico: se sirve de la cartografía, el estudio del paisaje y el análisis del poder, que modifica al surgir de cualquier cambio físico, histórico y social.

La arqueología se orienta al estudio de las formas del pasado, las huellas y los vestigios, que reconstruye y conserva a través de la restauración, la organización de archivos y la profundización histórica de culturas y civilizaciones.

El ritual trasciende ambas dimensiones temporales para proyectarse hacia el futuro, mediante la repetición de gestos y acciones, el cultivo de la espiritualidad y la confianza en la ideología.

A lo largo del texto, se intentará resaltar sus conexiones, hacer hincapié en el potencial expresivo de las arqueologías humanas, y enfatizar la importancia de integrar prácticas espirituales en nuestro día a día. Al mismo tiempo, se tratará de poner en evidencia una paradoja: por mucho que intentemos desaparecer, es imposible no dejar rastro. Por lo tanto, cada obra puede ser percibida como un “intento fallido” o aproximación: más que el logro de un destino, la generación de un proceso en constante expansión.

2.1. The more I look at you, the less I can see you

“Lo que me interesa es la transformación, no el monumento. No construyo ruinas, pero siento que las ruinas son momentos en los que las cosas se muestran. Una ruina no es una catástrofe. Es el momento en que las cosas pueden volver a empezar.”

Anselm Kiefer

The more I look at you, the less I can see you es una obra inmersiva que nace de la exigencia de “salvar” del olvido y de la infamia del tiempo una serie de objetos encontrados en el cementerio municipal de Scansano, pueblo perdido en la Toscana meridional.

La instalación está compuesta por elementos escultóricos y fotográficos que encajan entre sí como piezas de un mismo puzzle: hay fragmentos de lápidas, placas funerarias y retratos de habitantes del lugar ya fallecidos. Las imágenes se obtuvieron mediante la técnica de la cianotipia, mientras que para cada mármol se hicieron pedestales de hierro de diferente altura. Finalmente, el conjunto está organizado como si fuera un santuario, un ambiente sagrado que invita al público no solo a contemplar, sino a transitar.

De todas las obras presentadas, esta es quizás la más “pesada” en términos de solución visual. Además de ocupar un espacio físico de considerable extensión, lleva consigo una carga simbólica disruptiva, acentuada por el uso de material sensible que ha sido sustraído a su lugar de origen. De hecho, aunque los rostros han sido borrados y las esculturas no son atribuibles a ninguna identidad en particular, se reconoce inmediatamente el contexto litúrgico al que pertenecen (en este caso, el cristiano católico), así como su función consolatoria.

Si incluso estos objetos han sido “rescatados” para que no caigan en el torbellino de la destrucción, surgen espontáneas preguntas que cuestionan su legitimidad.

¿Qué significa preservar? ¿Hay algo que se puede rescatar de lo que fue? ¿O mejor dejar que todo siga su curso hacia la completa eliminación? ¿Y, finalmente, qué queda?

Las respuestas están lejos de ser unívocas, porque varían según la percepción individual y el contexto sociocultural de procedencia. Pero son síntoma de una interacción proactiva con la obra, que busca algo más que la angustia de la muerte.

El objetivo es generar una serie de reflexiones articuladas en tres niveles temáticos: desaparición, hito y renacimiento.

La desaparición se traduce en una progresiva pérdida de la visión, pérdida que pasa por fases continuamente reiteradas: la construcción de una efigie, el desmoronamiento de los restos y el completo olvido. Los fragmentos que componen la instalación se encuentran en un limbo entre la segunda y la tercera etapa, como condenados esperando la horca: demasiado viejos para ser conservados, pero no lo suficientemente erosionados para ser desechados.

No hay imágenes nítidas, sino sombras sin contornos ni rasgos, huellas aparecidas en el lienzo por efecto de la luz, y los mármoles, devorados por la humedad, ya no tienen nombre. En este sentido, se crea una brecha en la visión: cuanto más se trata de mirar estos objetos, menos podemos verlos en su integridad - es a lo que alude el título de la obra, presuponiendo una inconciliable distancia entre el acercamiento microscópico y la clara percepción de la imagen.

A pesar de sufrir cierta inestabilidad, estas entidades generan un espacio enrarecido y lábil, y al mismo tiempo sugieren una inmanencia, una presencia fantasmática, un “algo” que permanece. Aquí es donde aparece el término *hito*, utilizado en su acepción de señal para indicar un camino, medir una distancia o simplemente delimitar.

De este modo, el trabajo se aleja del archivo y entra en la dimensión

espacial, asumiendo los apelativos de lugar de pasaje, de geografía de signos, de narración de “un tiempo aquí fue”.

Aunque en una forma diferente, todas las piezas se combinan para reconstruir el santuario, cada una con sus prótesis: hierro para las piedras, lienzo para las fotografías. Parte integrante del proceso fue precisamente la de “curar”, donde fuera posible, los restos mutilados, porque solo sanando sus heridas podrían haber vuelto a ser instrumentos rituales - y por lo tanto, renacer.

No es algo nuevo re-significar los objetos ni insertarlos en contextos distintos de los asignados, pero sí, como decía Douglas Huebler, es cierto que *«el mundo está lleno de objetos, más o menos interesantes, no quiero añadir ninguno más»*, entonces es posible regenerarse a través de ellos.

La práctica artística se asimila así a la arqueológica, porque presupone un análisis tal que puede revelar los secretos que se ocultan en ese objeto: su origen, su realización, el uso que se le ha dado, la simbología vinculada a él. Pero si para el arqueólogo es fundamental que el artefacto siga siendo tal y cual - que debe entenderse como todas las mejoras e intervenciones destinadas a su conservación -, para el artista esto no es necesariamente una ley indiscutible. Es una de las aclaraciones más importantes que hay que hacer con respecto a la obra: la manipulación no la daña ni perjudica, sino que le permite activarse, hacerse visible y rescatar el espacio que le corresponde.

Un espacio matérico que juega con el contraste entre la pesadez del mármol y la delicadeza de las imágenes, cuyo aspecto enrarecido recuerda vagamente el velo de Verónica. Un espacio de recogimiento personal, de reflexión colectiva, de meditación y renovación espiritual.

Estos objetos rechazados, abandonados en el suelo de un cementerio

como mendigos a las puertas de una iglesia, son bautizados con vida nueva. Exactamente como se hacía con las esculturas paganas, en las que se grababa una cruz cristiana en signo de conversión.

Las fotografías muestran los detalles del trabajo y su primera prueba de instalación en los espacios de la Facultad. Se utiliza el término “prueba”, porque la configuración de la pieza varía según la disponibilidad y la conformación de los espacios dentro de los cuales se monta. Su “maleabilidad” hace que se adapte a ambientes diferentes y cambie continuamente de forma, lo que implica resaltar o eclipsar algunos elementos en lugar de otros. En algunos casos, destacará un componente fantasmático, en otros uno más íntimo y nostálgico, en otros el espacial...

Sin embargo, las fotos tomadas en el aula de performance subrayan la necesidad de encontrar un lugar más recogido y adecuadamente iluminado, para que se puedan crear juegos de luz y sombra, sobre todo con las telas.

Se toma en consideración la posibilidad de que la obra pueda volver, después de largas “peregrinaciones”, a su lugar de origen, Scansano, y pueda convertirse en una instalación permanente.



Fig. 2.1.1.

The more I look at you, the less I can see you (2023)

Lienzo, metal, mármol, tul
11 cianotipias sobre lienzo
10 fragmentos de lápidas sobre pedestales de hierro
350 x 300 x 300 cm



Fig. 2.1.2.

The more I look at you, the less I can see you
Detalles de las piezas escultóricas.



Fig. 2.1.3.

The more I look at you, the less I can see you
Detalles de las cianotipias

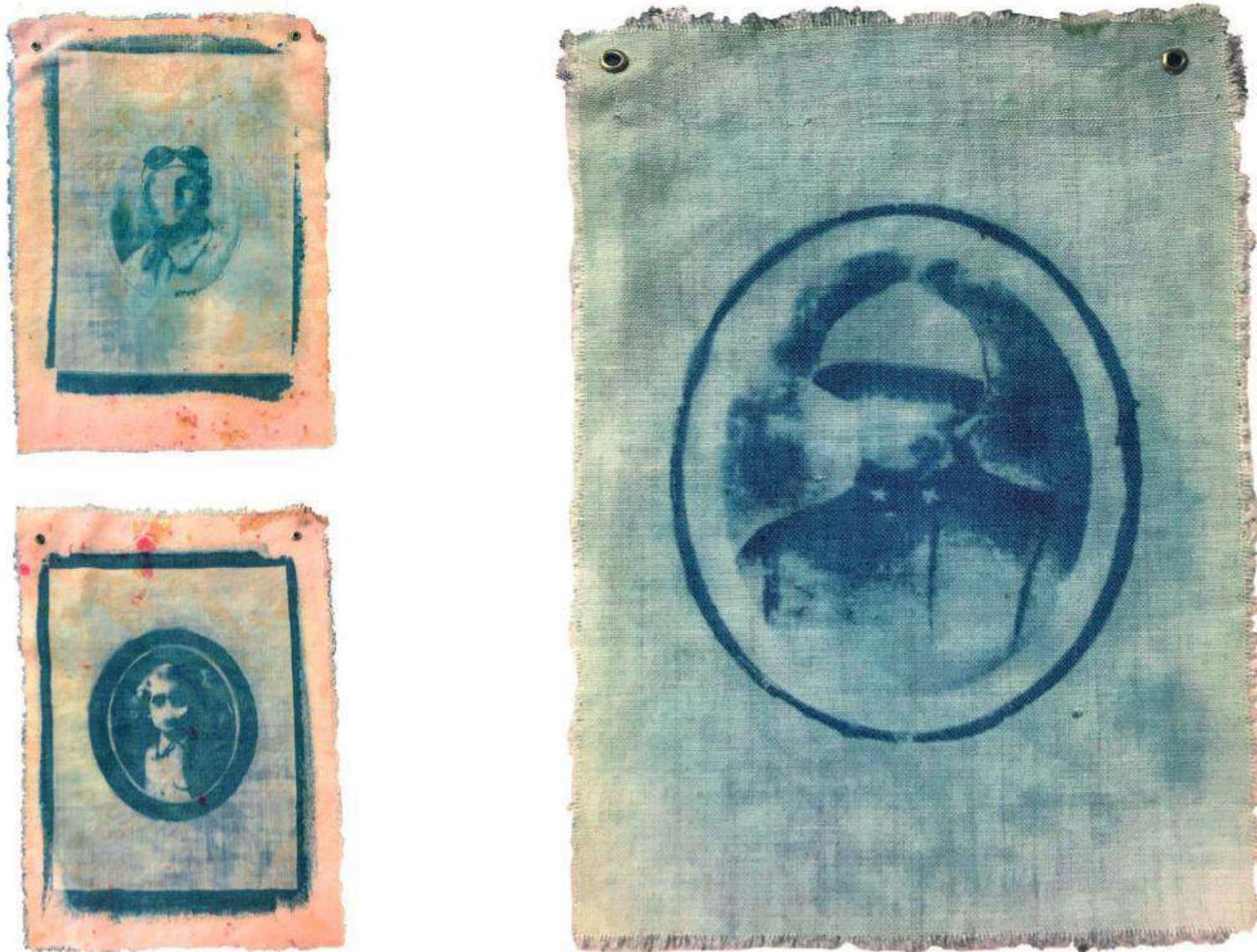


Fig. 2.1.4.

The more I look at you, the less I can see you
Detalles de las cianotipias

2.2. En mil pedazos

“Parce que faire une empreinte, c’est toujours produire un tissu de relations matérielles qui donnent lieu a un objet concret [...], mais qui engagent aussi tout un ensemble de relations abstraites, mythes, fantasmes, connaissances etc.

C’est en quoi l’empreinte est à la fois processus et paradigme: elle réunit en elle les deux sens du mot expérience, le sens physique d’un protocole expérimental et le sens gnoséologique d’une appréhension du monde.”

Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, 2008

El segundo trabajo presentado, *En mil pedazos*, clava sus raíces en algunas lecturas de Georges Didi-Huberman, y pretende generar una serie de reflexiones sobre el concepto de cuerpo, huella e inmortalidad.

El conjunto se compone de fragmentos de bronce y cerámica de un cuerpo humano tumbado en el suelo, del cual no se intuye bien la naturaleza: si cuerpo durmiente, hallazgo arqueológico o cadáver.

A pesar de ser bastante reconocible en su anatomía - se intuyen un brazo y una mano, un pie, luego un fragmento de una pierna, un talón y un detalle del costado - el cuerpo, o mejor dicho lo que queda de él, parece haber sido abandonado, como la silueta de una víctima en la escena del crimen. Al mismo tiempo, se asemeja a una cáscara vacía, a un relicario, a una “piel” o armadura de la que alguien se ha deshecho después de la muda.

Sea cual sea el término que mejor se adapte a la circunstancia, la obra juega con una continua ambigüedad de interpretación, estableciendo un diálogo entre muerte e inmortalidad, cadáver y muda, territorio y frontera.

Los primeros términos de comparación están prácticamente en las antípodas, pero colisionan en el momento en que un cuerpo, despojado de su carne y vaciado de la sangre que lo hacía vivo, sobrevive a su propia muerte y permanece en el tiempo.

Esto no sucede por algún fantasmagórico milagro, sino por la producción de una huella, que además de registrar de manera extraordinariamente fiel la materia, tiene una esperanza de vida que a menudo supera la de quien la produce. Aun admitiendo la finitud de todas las cosas, los rastros humanos son un medio para transmitir un mensaje, un instrumento de autodeterminación y análisis, una prueba de existencia *hic et nunc* - evidencia tangible de nuestra presencia.

Generalmente, la huella posee la capacidad de atravesar varias épocas y conservarse igual a sí misma sin sufrir alteraciones excesivas. Una forma atrapada en un presente eterno, que no se agota ni envejece. Además de satisfacer la necesidad egoísta de ser visibles y rastreables, ella es motor y testigo: estuvo cuando no pudimos, y gracias a ella hoy podemos construir narraciones, replantear asuntos, así como observar de cerca las redes que ha tejido.

Sin embargo, esta constatación conlleva una verdad amarga: por muy duradero que sea un signo, no puede de alguna manera resistir la destrucción. Una contradicción que se vislumbra también en la obra, que sin querer entrar en lo dramático afirma la imposibilidad de escapar al olvido. Lo que también explicaría la decisión de no retraer un cuerpo erecto e intacto, sino fragmentado y tirado al suelo, en una postura cuya proxemia evoca claramente el traspaso.

Por otra parte, es evidente el vínculo con la metamorfosis: la coraza atestigüa un cambio y reafirma la necesidad de deshacerse, de vez en cuando, de todo lo que nos pesa y oprime.

Aquí se inserta el concepto deleuziano de *cuerpo sin órganos*, así como el *Vorhanden* de Heidegger. entonces ¿para qué sirve?

Al perder sus funciones primitivas, adquiere energía potencial, lo que se traduce en movimiento continuo, formas mutables y posibilidades ilimitadas. Al igual que un recipiente vacío, esta armadura se llena con todos los significados que se le quieren atribuir.

Vuelve a aparecer, en su mejor acepción, el concepto de pérdida. Cuando un organismo o un elemento pierden su utilidad - económica, política, consolatoria o ritual -, entran en una dimensión donde las contradicciones conviven sin pisarse los pies. Hallazgo arqueológico y muda, piel y vestido, forma inmóvil y vitalidad, finitud y ciclicidad.

El último punto a abordar es la relación entre cuerpo y entorno. Los dos términos están unidos por un común denominador, la geografía, que demarca sus territorios y límites. Como ya se mencionó en el trabajo anterior, *En mil pedazos* también puede considerarse una geografía, porque ocupa un espacio y crea vacíos, llenos, contornos, espacios negativos. A pesar de ser más pequeña en tamaño, es lo bastante grande para generar a su vez otros microambientes. Entonces, hay dos enfoques diferentes: se puede redefinir un entorno adaptando el objeto al espacio original, o hacer que la presencia del objeto modifique la configuración del paisaje, dándole un aspecto que de otra manera permanecería oculto.

Aunque reflexiona sobre la huella y la desaparición, la obra juega con el tema de la fragmentación, cuyo uso es eficaz tanto conceptualmente como instrumentalmente. Desde un punto de vista visual, *En mil pedazos* hace referencia a los sitios arqueológicos de Pompeya y Herculano, de los cuales los estudiosos, con una ingeniosa técnica de

relleno de interspacios vacíos, lograron obtener moldes de los cuerpos de los habitantes que murieron durante la erupción.

En cuanto a las finalidades conceptuales, se observa que la fragmentación se convierte en un medio para expresar la multiplicidad y la precariedad del ser. Si bien es cierto que de un pensamiento plural surgen innumerables posibilidades narrativas, existenciales e interpretativas, también es cierto que es imposible pensar el cuerpo como una entidad compacta, fuerte e inmutable ante el paso del tiempo. Se presentan dos planos de lectura: uno prevé el pasaje de una idea única y uniforme a una percepción por el contrario dividida, dispersa, difundida en todas las cosas. El otro la pérdida de la identidad, de pertenencia al propio cuerpo, el extravío en el mar de la multitud.

Estando en el suelo, la pieza no necesita estructuras de apoyo especiales. El único requisito que hay que cumplir es encontrar un espacio o realizar un sistema que permita suspender en el aire, a pocos centímetros del suelo, el fragmento del costado. Dado que la escultura sigue el porte del cuerpo, sería preferible encontrar una solución formal que conserve la sinuosidad de la línea.

Referencias conceptuales fundamentales para la realización de *En mil pedazos* son dos trabajos de Marcel Duchamp y Gino de Dominicis: *With my tongue in my cheek* (1959) y *Statua Invisibile* (1979).

El primero, un irónico autorretrato, describe literalmente una expresión idiomática inglesa, que significa “morderse la lengua para no reírse del propio interlocutor”; el segundo consiste en una escultura ficticia, de la que solo son visibles el sombrero y las sandalias. A estas se pueden añadir *Étant donnés* (1969), también de Marcel Duchamp, *Piëta* (2007-2008) de Berlinde de Bruyckere, *Woman with sheep* (2009) de Kiki Smith y *Arch of Hysteria* (1993), de Louise Bourgeois.

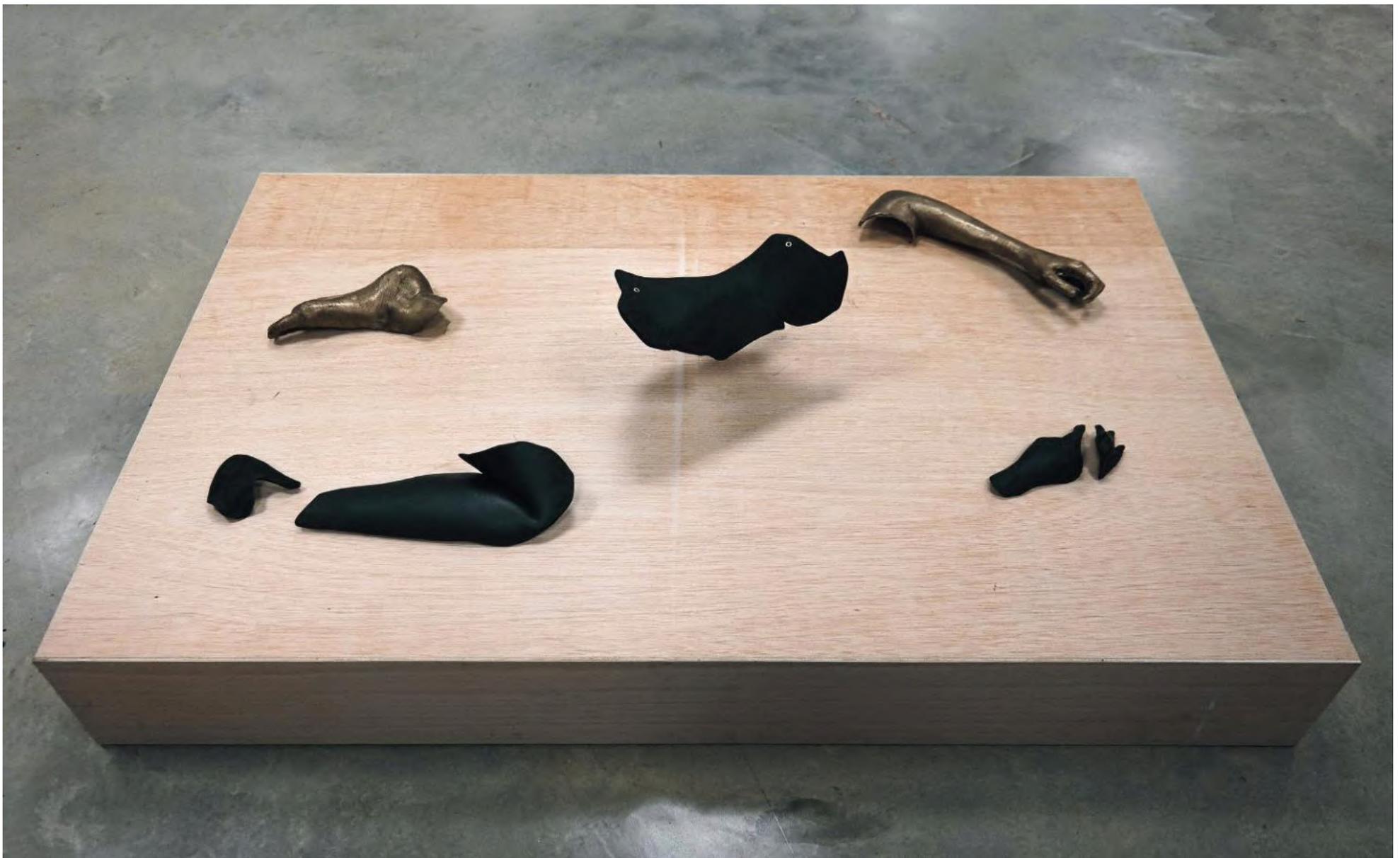


Fig. 2.2.1. (2023)

En mil pedazos

Bronce, cerámica
20 x 160 x 120 cm



Fig. 2.2.2.

En mil pedazos
Detalle de las manos



Fig. 2.2.3.

En mil pedazos
Detalle del pie



Fig. 2.2.4

En mil pedazos
Detalle del brazo izquierdo

2.3. Farewell Oigigia. Esperando en la orilla

«El paisaje es memoria.

Más allá de sus límites, el paisaje sostiene las huellas del pasado, reconstruye recuerdos, proyecta en la mirada las sombras de otro tiempo que sólo existe ya como reflejo de sí mismo en la memoria del viajero o del que, simplemente, sigue fiel a ese paisaje. [...]

El paisaje es un espejo en el que nos vamos mirando con el paso del tiempo. Es el mismo para todos en el mundo: lo único que cambia es la geografía de cada uno. [...]

Para el hombre romántico, el paisaje es, además, la fuente primera y principal de la melancolía.»

Julio Llamazares, *El río del olvido*, 1990

Es bien sabido que la ninfa Calypso era la hija de Atlas, y que cuando sucedió la Titanomaquia se puso al lado de su padre. La guerra terminó con la derrota de los Titanes, y como resultado Zeus castigó a todos los que se atrevieron a desafiar a los dioses del Olimpo. A Atlas le tocó soportar el peso de la tierra sobre sus hombros, pero el destino de su hija no fue menos cruel.

Calypso fue exiliada a Oigigia, legendaria isla tanto paradisíaca como lejana de todo. Pero el exilio no fue su único castigo.

Además de estar aislada del resto del mundo, la ninfa era abandonada puntualmente por los hombres que llegaban a Oigigia, y como ellos también Ulises - una pena que la obliga a la negación eterna del deseo, en este caso amoroso.

Como sabemos, la relación entre Calypso y el héroe griego termina con una separación definitiva, pero la ninfa no escapa a tal suerte: la acoge como un hecho que va más allá de su voluntad, porque se entrelaza con un destino dictado por divinidades superiores.

El mito tiene raíces antiguas, pero su contenido puede abrir puertas

a algunas preguntas: ¿Qué le queda a Calypso? ¿Cómo lidia con el dolor del abandono? ¿Habrá olvidado todos sus amores? ¿Cómo sobrevive a esta nostalgia que vuelve cíclicamente a vivir?

Estas dudas han dado vida a la pieza que se presentará ahora, *Farewell Oigigia. Esperando en la orilla*.

Nacida como una simple práctica de la asignatura, *Farewell* se convirtió rápidamente en una investigación orientada a la actualización de un mito clásico y a la experimentación multidisciplinar.

Contrariamente a la tradición, el protagonista de este cuento no es Ulises, sino Calypso: una mujer animada por buenos sentimientos pero atormentada, melancólica, erosionada por la espera y la soledad. La complejidad del personaje ha despertado tanto interés que fue imposible no imaginar una continuación de la historia - un *sequel* que englobe y desarrolle todas estas inquietudes.

El resultado de esta operación es la construcción de una *Wunderkammer*, un espacio íntimo y onírico dentro del cual se van acumulando huellas, fragmentos y rastros de los amores que la ninfa tuvo - amores pasados y ya perdidos.

El espacio se articula en dos partes. En la primera hay una serie de cuatro fotografías analógicas de playas y costas portuguesas, tomadas entre Faro (Praia da Ilha Deserta) y Lagos (Praia do Pinhão, Praia Dona Ana); la segunda, quizás más interactiva y poética, es una *performance*.

En la pared de una habitación completamente oscura se proyecta un vídeo, que muestra un cuerpo masculino moviéndose por una playa desolada: de la proyección se puede escuchar el sonido lejano de las olas rompiendo en la orilla y del viento que sopla suavemente.

Después de unos instantes de contemplación entra la *performer*, también vestida de negro. Equipada con pincel, grafito, sanguina y acuarelas, empieza a trazar en la pared los contornos y las siluetas del hombre que aparece en el video.

Al final, quedan unos dibujos vagamente asimilables a las pinturas rupestres, en los cuales la presencia del cuerpo apenas se intuye.

De todos los trabajos, este es sin duda el más autorreferencial, hasta cierto punto sensual. Autorreferencial, porque se basa en un archivo personal de lugares, ruidos, visuales y cuerpos vistos por un solo gran "cinejojo": el de su autora. Sensual, porque la piel desnuda ocupa literalmente todo el campo visual: el cuerpo es observado tan de cerca que resulta colosal - como algunos de los sujetos que Sironi pintaba - , y sus movimientos parecen titánicos.

En verdad, más que voluptuosidad, se busca revivir ese momento pasado, se intenta evocarlo a través de sonidos, luces y imágenes que, sin embargo, no compensan la imposibilidad de traerlo de vuelta, de "mojarse dos veces en el mismo río".

La necesidad de recuperar el amor perdido se transforma en una acción obsesiva, en la que cada elemento es repetido, calcado, imitado, remarcado, señalado incansablemente. Más que hablar de recuperación del pasado, convendría decir miedo a olvidar. La soledad y el terror de no recordar, de perder la memoria empujan a Calypso a reiterar esos momentos tan queridos hasta anular su sentido.

Las playas desiertas, el mismo ruido de las olas en la orilla, el mismo cuerpo, los mismos movimientos, las mismas señales que se superponen entre sí, todo se vacía de su peso y se convierte en la sombra de sí mismo.

Un epílogo infeliz, que recuerda a una de las ciudades de Calvino, Zora:

[...] obligada a permanecer inmóvil e igual a sí misma para ser recordada mejor, Zora languideció, se deshizo y desapareció. La Tierra la ha olvidado. (Calvino, 1972)

La precariedad de Calypso no pasa por la teatralidad de los gestos, ni por la exageración de la tragedia. Más bien, llega al público a través de la monotonía de las imágenes, que se imitan de manera pasiva, mecánica, como si su autora no estuviera allí sino en otro lugar.

Así, una amante desconsolada permanece inmóvil a orillas del mar y sigue con los ojos el novio que se lleva a su amado sin esperanza de volver a verlo: en su ilusión cree percibir aun sobre la vela que se aleja la imagen de este objeto querido (Winckelmann, 1764)

El diseño se hizo en papel, pero lo ideal sería poder intervenir directamente en la pared.

Farewell Ogigia. Esperando el la orilla (2022)

Sanguina, grafito y acuarelas sobre papel
150 x 100 cm c.u.

4 impresiones fotográficas
70 x 50 cm c.u.

Proyección video
Tamaño 1920 x 1080 px
Duración: 10'00" (en bucle)



Fig. 2.3.1. Captura de pantalla de la performance



Fig. 2.3.2. Captura de pantalla de la performance



Fig. 2.3.3. Captura de pantalla de la performance

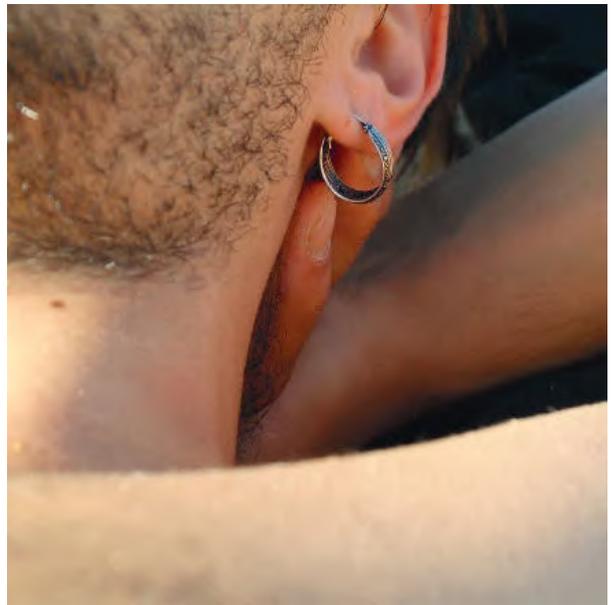


Fig. 2.3.4. Marcos de los vídeos



Fig. 2.3.5. y 2.3.6. Rendering de la instalación de las fotografías.





Fig. 2.3.7. Fotografías en detalle

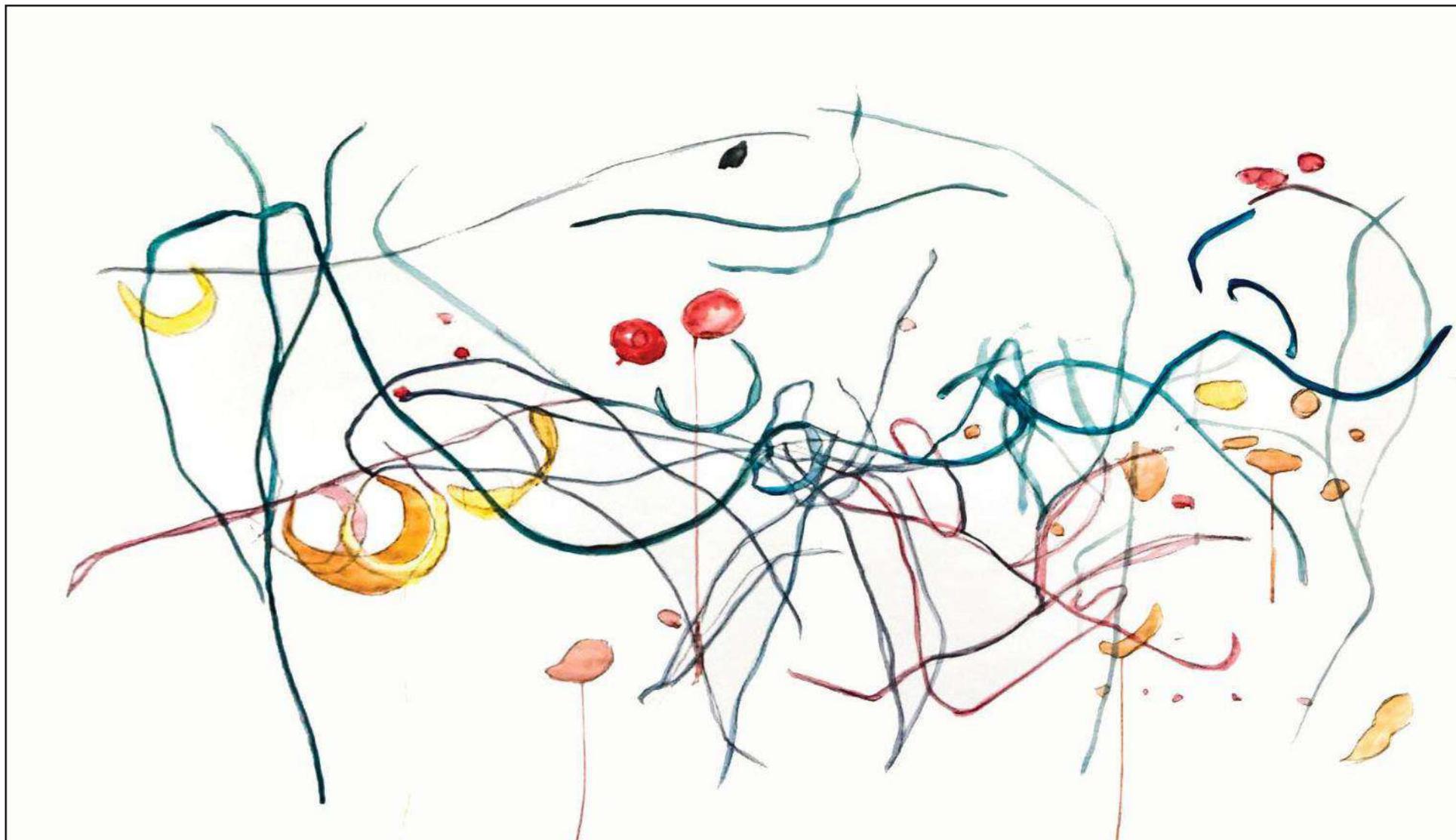


Fig. 2.3.8.

Farewell I (2022)

Sanguina, grafito y acuarelas sobre papel

100 x 150 cm

2.4. Elegía en cuatro actos

« La tercera figura es la del comienzo o, podríamos decir, del re-comienzo. [...] Su pretensión es recuperar el futuro olvidando el pasado, crear las condiciones de un nuevo nacimiento que, por definición, abre las puertas a todos los futuros posibles sin dar prioridad a ninguno. »

Marc Augé, *Las formas del olvido*, 1998

En la antigua Roma estaba muy difundida la *damnatio memoriae*, una práctica que, como dice la locución misma, consistía en condenar al olvido a los enemigos y traidores del Estado.

Los rostros de los emperadores fueron borrados, sus estatuas arrasadas, los letreros excavados hasta el hueso, las monedas cambiaron de molde - es decir, se hacía todo lo posible para eliminar los rastros de su pasaje y, finalmente, existencia.

Si en el pasado el acto de la cancelación tenía una connotación puramente negativa (ya que era la herramienta utilizada por el conquistador para ejercer su control sobre los vencidos), hoy en día las acepciones que puede asumir se han multiplicado, y siguen variando según el contexto y las finalidades específicas de cada uno. Como afirma Augé, la cancelación o re-comienzo son solo una etapa de la *vida* de las cosas. No implican - y en esto se nota la variación de significado - la completa disolución: por el contrario, marcan un punto de no retorno de la forma en que estas cosas se presentan; un momento de ruptura en el proceso, una grieta, una fractura.

Justo aquí, en este lugar suspendido entre desintegración, no ser y renacimiento se sitúa *Elegía en cuatro actos*.

La obra es el fruto de una serie de meditaciones sobre la cancelación,

entendida como destrucción o aniquilación, y también como ciclicidad, regeneración, resurrección de las propias cenizas.

Por medio de cuatro acciones performativas, diferenciadas por su estrecha conexión con los cuatro elementos de la naturaleza, se buscan estrategias poéticas que exorcicen los componentes trágicos que la caracterizan, así como un momento de comunión espiritual con el mundo.

Este ritual de sanación se ha realizado mediante el uso de viejos diarios personales, que simbolizan un ciclo de vida agotado, absorbido, concluido, del que hay que liberarse para emprender un nuevo camino. Todos han sido sometidos a procedimientos que han alterado su forma y contenido: en el primero, un diario ha sido reducido a una papilla acuosa, otro fue dejado a merced del viento; el tercero fue enterrado y el cuarto quemado.

La pieza presenta muchas analogías con las obras anteriores, pero se diferencia porque en ella, más que la contemplación de las ruinas, vence la furia iconoclasta. No se preserva, se destruye; no se observa, se actúa; no se reconstruye, se entierra.

Cada acción es parte de un ciclo de vida que, como dice el mismo término, no sigue un camino recto: por el contrario, se mueve describiendo un círculo donde cada entidad se cruza continuamente con la otra.

Ya que el universo sigue este movimiento desde tiempos ancestrales, la obra sugiere la idea de que nuestra desaparición no es algo que temer y rehuir, y que en cualquier caso es inevitable.

Por muy obvio que pueda parecer, este discurso es claramente opuesto a la visión antropocéntrica dominante, que identifica el hom-

bre como el único ser capaz, a través de la tecnología y la técnica, de salir de ese ciclo y detener su funcionamiento. Un hombre arrogante e inconsciente, que tiene la presunción de poder someter la naturaleza a leyes que no le pertenecen, y que utiliza sus conocimientos para construir armas de ataque, defensa y control sobre lo que le angustia. Lo confirma el mismo Galimberti, que reconoce en la civilización judeocristiana el nacimiento de tales asuntos: una civilización con una visión “horizontal” de la historia, que ve el futuro como el único camino para la salvación y que se sirve de la ciencia para escapar la tragedia de la muerte (Galimberti, 2023).

En la obra se utiliza un lenguaje religioso, relacionado principalmente con ceremonias católicas y ortodoxas, como el bautismo por inmersión completa y la cremación del difunto. Tal elección está dictada por la necesidad de rescatar la espiritualidad, no por su poder consolatorio, sino porque permite cultivar una relación más pura con uno mismo y con la tierra. Además, los lugares donde se rodaron las *performances* son todos de culto, ruinas que encajan armoniosamente con la geografía del espacio y que crean un paisaje donde naturaleza y ser humano parecen haber encontrado una paz inesperada.

En última instancia, se debe explicar el por qué del uso de diarios, cuya elección obviamente no se dejó al azar.

Como se ha mencionado anteriormente, los diarios son unos medios de registro y conservación, es decir, archivos de memoria a través de los cuales se marcan las diferentes etapas de la vida. Momentos que a menudo coinciden con el crecimiento, el envejecimiento, traumas o simplemente inquietudes internas. Su uso es funcional para demostrar que para poder “avanzar” hay que dejar atrás lo superfluo, lo innecesario, todo lo que nos mantiene anclados.

Ser y sentirse ligero.

En sus *Lecciones Americanas*, Calvino hablaba precisamente de esto: elevarse con ligereza por encima de las cosas, dejando que se manifesten como una visión, «*una imagen capturada por un espejo*» (Calvino, 1985).

Así se motiva la urgencia iconoclasta: tachar, borrar, enterrar, difuminar, quemar, dispersar, disipar para ver mejor, sentir más y comenzar, de nuevo. La obra se comporta como una criatura viva: un ser sensible que respira y se regenera continuamente.

Cada acción ha sido documentada con fotografías y vídeos que forman parte de una instalación final, articulada en cuatro relicarios diferentes. Idealmente, todas las piezas deben presentarse como pequeños altares sagrados, visualmente parecidos a los edículos cristianos donde se conservaban los restos de los santos.

Acto I. Condensed diary

«Una obra de arte, cualquiera que sea su sustancia, es una carrera hacia la meta, y es la meta, el epílogo, quien decide su forma y le niega la resurrección.»

Joseph Brodskij, *Fuga da Bisanzio*, 1987

La serie se abre con *Condensed diary*, que en inglés significa “diario condensado”, y el elemento que lo caracteriza es el agua.

El cuaderno en cuestión, un viejo diario, fue arrancado y troceado, luego todos los recortes fueron colocados en un recipiente de agua caliente, para que pudieran ablandarse y mezclarse entre sí, creando una masa homogénea. Después de haber extraído todo el líquido, la masa se ha colocado en un marco provisto de mosquitera, de modo que se eliminaran la humedad y las impurezas. Una vez seco, ha quedado una hoja de papel reciclado tamaño 50 x 40 cm.

El trabajo hace referencia a una *performance* del año 1979 de Marcel Broodthaers, *La Pluie (Projet Pour Un Texte)*, en la que el artista se pone bajo la lluvia para escribir un libro que obviamente nunca conseguirá escribir, precisamente porque el agua borra el texto y hace que cada palabra quede ilegible.

La instalación final prevé un marco que encierra el diario condensado y un video documentador de su destrucción, provisto de un sistema de sonido gracias al cual será posible escuchar el ruido de las páginas que son arrancadas.

Sin embargo, se podría decir que el diario todavía existe: su contenido ha desvanecido y le ha dado al papel un color vagamente violáceo.

Condensed diary (2023)

Papel reciclado
50 x 40 cm

Videoinstalación
Tamaño 1920 × 1080 px
Duración: 2'30”



Fig. 2.4.1.

Condensed diary
Detalle del papel

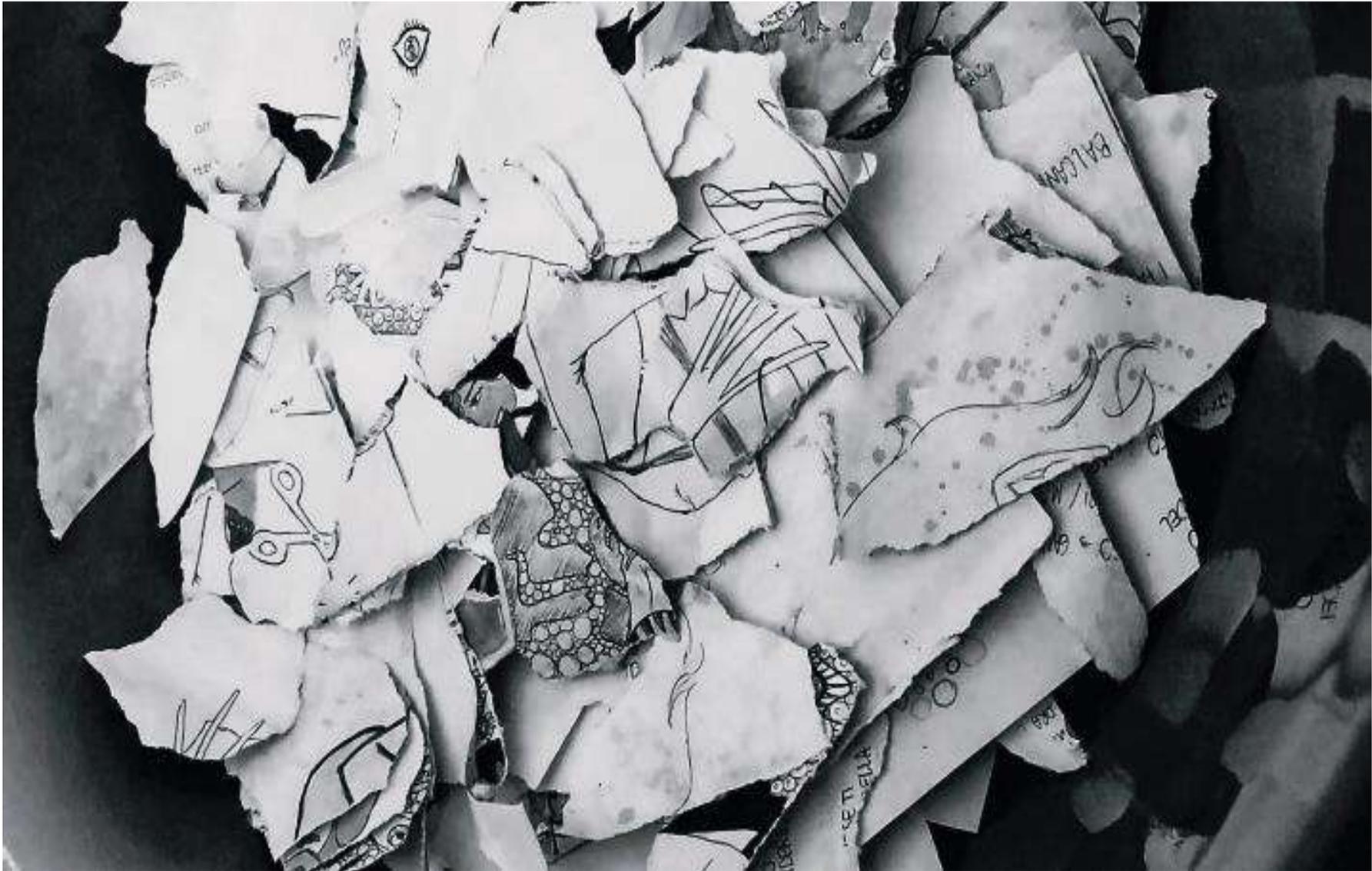


Fig. 2.4.2. Condensed diary, captura de pantalla del vídeo

Acto II. Verba volant

«El viento y el polvo me empujaron hacia el mar y no pude volver atrás, antes de que largos períodos de tiempo se sumaran unos a otros por olas y por islas.»

Henri Michaux, *Vents et poussières*: 1955-1962

Verba volant es la acción que menos altera la forma y el contenido del diario, porque simplemente se abandona en un campo al aire, durante un período de más o menos dos semanas.

Lo único que se hizo fue, de vez en cuando, tomar fotografías que documentaran los cambios que ha sufrido por efecto del viento, la lluvia, la humedad y la escarcha.

Aunque las inclemencias del tiempo no han afectado el diario de manera irreparable, se observa un cambio importante respecto a *Condensed diary*. Si en un primer momento el objeto ha sido alterado para presentarse de otra forma, ahora es evidente que la alteración es funcional al deterioro, a la disgregación de la materia.

El título retoma un proverbio latino, *Verba volant, scripta manent*. El aforismo invita a ser discretos cuando ponemos por escrito nuestros propios pensamientos; en el caso específico de la obra, subraya el poder liberador de la cancelación, que permite cada vez renovarse y, por lo tanto, dar nueva vida a los pensamientos.

Esto explica el hecho de que el proverbio fue mutilado de la segunda parte, para también poner énfasis en la imposibilidad de la escritura de sobrevivir a las fuerzas de la naturaleza.

La instalación final es el mismo cuaderno, que debería idealmente y paradójicamente colocarse en un pedestal para que se pueda hojear y, eventualmente, leer.

Verba volant (2022-2023)

Cuaderno
15 x 28 cm



Fig. 2.4.3. Verba volant



Fig. 2.4.4. Verba volant

Acto III. El entierro

«A veces me sucede enterrar los cuadros bajo tierra.
Los sepulto, y encima arreglo una campana con la que puedan manifestarse,
señalar su presencia. Era un dispositivo usado en el cementerio de St. Marx
en Viena, donde en la primera mitad del siglo XIX algunos habitantes habían
instalado este mecanismo en sus futura tumba. [...]]
Si el muerto aparente se despertaba, la campana correspondiente a la tum-
ba sonaba y el guardián acudía en su ayuda.
Como el guardián de St. Marx, espero el sonido de la campana para liberar
a mis pinturas del coma.»

Anselm Kiefer, *El arte sobrevivirá a sus ruinas*, 2010

El tercer acto consiste en el entierro de un diario.
Después de varias peregrinaciones se ha llegado al lugar elegido, el
Parque Arqueológico Etrusco del Ghiaccioforte.
Nacido como un asentamiento rural alrededor del siglo IV a.C., Ghiac-
cioforte se encuentra en el extremo sur de la Toscana, en una meseta
no muy lejos del río Albegna. A partir de 1970, año de descubrimiento
del lugar, se convirtió en un sitio arqueológico, del cual han surgido
hallazgos que hacen pensar no solo en un cierto desarrollo urbanís-
tico, sino también en la presencia de un templo o lugar de culto. De
hecho, se han encontrado ex-votos, reproducciones de partes ana-
tómicas en terracota y estatuillas votivas de Selvans, divinidad etrusca
protectora de las fronteras y de la fertilidad.

La singularidad del lugar y el vínculo espiritual con los cultos de las
antiguas civilizaciones hacen que se perfile como el único escenario
posible para celebrar el rito, muy parecido a una ceremonia sagrada o
a una acción chamánica.

Dada la imposibilidad de presentar una “obra física”, en la instalación
final aparecerán un vídeo documental de la acción en sus diferentes
etapas: la excavación de la fosa, el entierro, la cobertura, y finalmente
el asentamiento del suelo. Por lo tanto, la proyección va a tierra, pre-
cisamente para evocar la física del acto de inhumación.

Desde el punto de vista iconográfico, fue muy importante, al menos
como punto de partida, el *Entierro en Ornans* de Gustave Courbet;
en la configuración conceptual-formal de la obra, resulta evidente la
influencia de Jack Goldstein, Chris Burden y Bas Jan Ader.

El entierro (2022)

Videoinstalación
Tamaño 1920 × 1080 px
Duración: 3'30" aprox.



Fig. 2.4.5. Extracto del vídeo.



Fig. 2.4.6. Fotos tomadas durante la *performance*
A la derecha, **Fig. 2.4.7.** Otros momentos del entierro



Acto IV. Ciò che resta del fuoco

« La frase no dice lo que ella es, pero lo que ella fue, [...] no debéis olvidar que ella permanece - memoria de fuego - en memoria de un fue, esa palabra fue en la expresión fue el tal fue la otra.

Ceniza de todas nuestras etimologías perdidas, fatum, fuit, functus, defunctus. »

Jacques derrida, *Feu la cendre*, 1999

La cuarta acción, acto final del ciclo, toma inspiración de un famoso libro de Jacques Derrida, *Feu la cendre*.

Aquí, el escritor se interroga - en su habitual forma oscura y ahumada - sobre el significado último de las palabras “ceniza” y “fuego”, dos entidades físicas y temporales estrechamente interconectadas y suspendidas entre la existencia y la ausencia. Desde un punto de vista simbólico, el fuego encarna la fuerza vital y destructora, mientras que la ceniza, aunque señala una falta, es una sustancia fertilizante, y por lo tanto fuente de vida y potencia regeneradora.

Ya que el último elemento de la naturaleza a utilizar era el fuego, surgió la idea de quemar un último diario. Pero dado el vínculo especial que tiene con la ceniza, se pensó en recuperarla, una vez terminado el rito, para luego guardarla dentro de una urna, como se haría con un difunto.

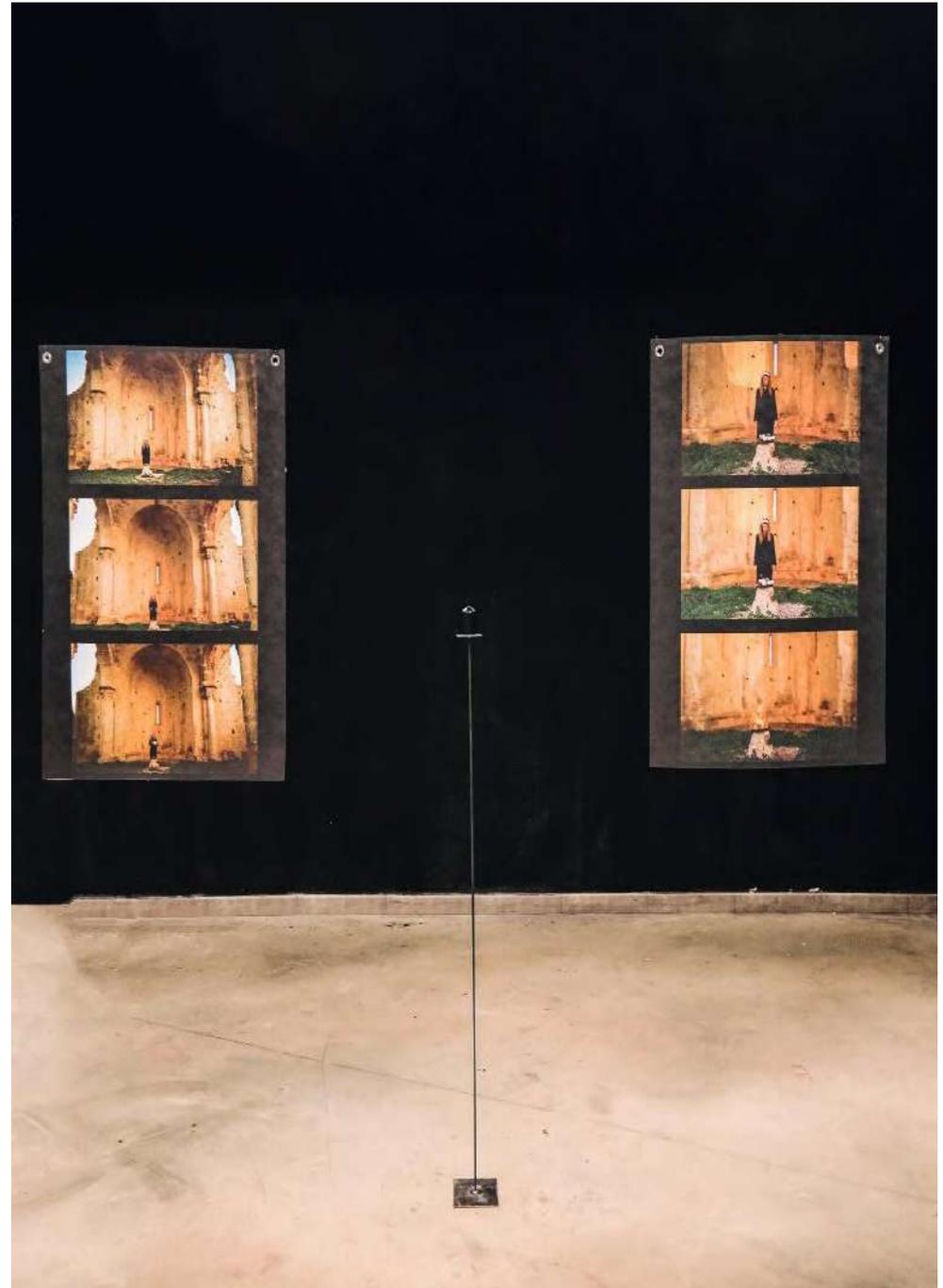
Aquí también, la elección del lugar no se deja al azar: la *performance* se realizó dentro de la Abadía de San Bruzio en Magliano, Toscana, edificio románico construido alrededor del siglo XI por monjes benedictinos. Aunque se encuentra en un estado de abandono y gran parte de su estructura original ha sido destruida, la abadía conserva un aire

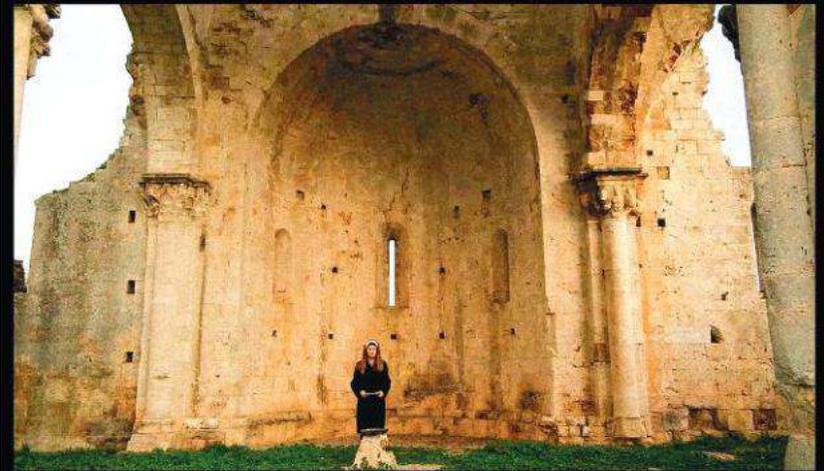
sagrado que hace que sea la escenografía perfecta para concluir la elegía. Las razones no son simplemente estilísticas o vinculadas a la simbología del ritual: hay también un fuerte vínculo con la tierra natal, a la que se regresa cuando hay un cambio, una amenaza o una reunión. Como tierra salvaje, o al menos más virgen que otras zonas de la Toscana, la Maremma es una feliz combinación entre naturaleza exuberante y huella humana, que se manifiesta en lugares como San Bruzio, donde las dos cosas parecen coincidir armónicamente.

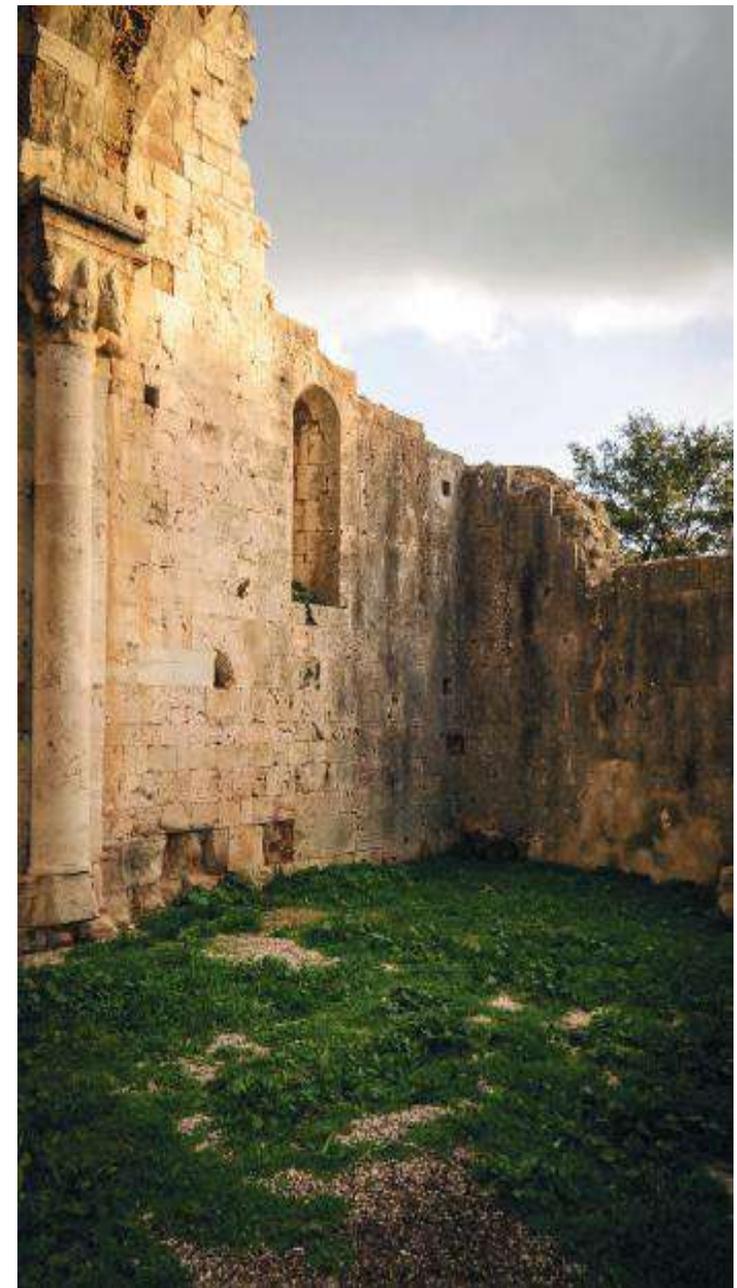
El conjunto se articula en tres partes: en la primera se arrancan las páginas del diario, en la segunda se le da fuego, y en la tercera se observa la incineración. Al final, quedan la urna, dos impresiones sobre lienzo que reproducen los momentos más destacados de la *performance*, los videos documentales y todas las fotografías tomadas durante la visita.

La obra se inspira en las siluetas ardientes de Ana Mendieta, así como en John Baldessari, que incendió todos los trabajos realizados entre los años Cincuenta y mediados de los Sesenta.

Fig. 2.4.8.
Ciò che resta del fuoco (2022-2023)
Impresión sobre tela de bandera,
metal, vidrio, ceniza
300 x 120 x 30 cm







A la izquierda, **Fig. 2.4.9.** Detalles de las banderas
Fig. 2.4.10. Fotografías documentales de la inspección



Fig. 2.4.11. Capturas de pantalla del vídeo

2.5. How to disappear completely

«*Quando mi vidi non c'ero.*»

Vincenzo Agnetti, 1971

How to disappear completely es una obra que, por medio de un lenguaje transmedial que reúne fotografía, vídeo y performance, explora el tema de la desaparición y del desmoronamiento.

El trabajo muestra dos manos que van desmembrando, hilo a hilo, un lienzo en el que figuran dos mujeres sin rostro. La acción continúa hasta que la imagen se disuelve y queda un cúmulo informe de hilos imposibles de recomponer. El retrato ha sido impreso en el lienzo mediante la técnica de la cianotipia, mientras que la imagen proviene de un archivo de fotografías mortuorias - el mismo de *The more I look at you, the less I can see you* -, manipuladas en Photoshop para ocultar los rasgos de la cara. La pieza, que consiste en la desaparición del artefacto, adquiere poder comunicativo gracias a la acción misma de borrar, y tiene un fuerte vínculo con el lugar de origen: un pequeño cementerio de pueblo perdido en la campiña toscana.

Como última obra del conjunto, *How to disappear completely* es la que más se acerca a la descomposición de la imagen y del artefacto, del que el espectador es involuntariamente testigo. Esta involucración del público podría compararse con la participación activa de los acusmáticos en una ceremonia secreta, donde los que asisten son guiados en silencio a través de una experiencia transformadora.

La acción metódica y deliberada de desmembrar puede interpretarse como un ritual chamánico: en muchos de ellos, se llevan a cabo acciones simbólicas para acceder a un estado de existencia alternativo,

en el que tiempo fluye de manera diferente. En este caso, el desvanecimiento representa un ritual de mutación, donde se exploran dimensiones espirituales más profundas, y simultáneamente un intento de alejarse de sí mismo.

Aunque no haya rastro de la imagen, queda la documentación video del acto. Este detalle no es de menor importancia, al revés: pone en evidencia el hecho de que, por mucho que se quiera tratar de acercarse a la disipación de la obra, es necesario que se preserve algo de ella para que su existencia sea comprobada, o por lo menos conservada.

How to disappear completely (2023)

Videoinstalación

Tamaño 1920 × 1080 px

Duración: 18'00" aprox.



Fig. 2.5.1. Captura de pantalla del vídeo



Fig. 2.5.2. Captura de pantalla del vídeo

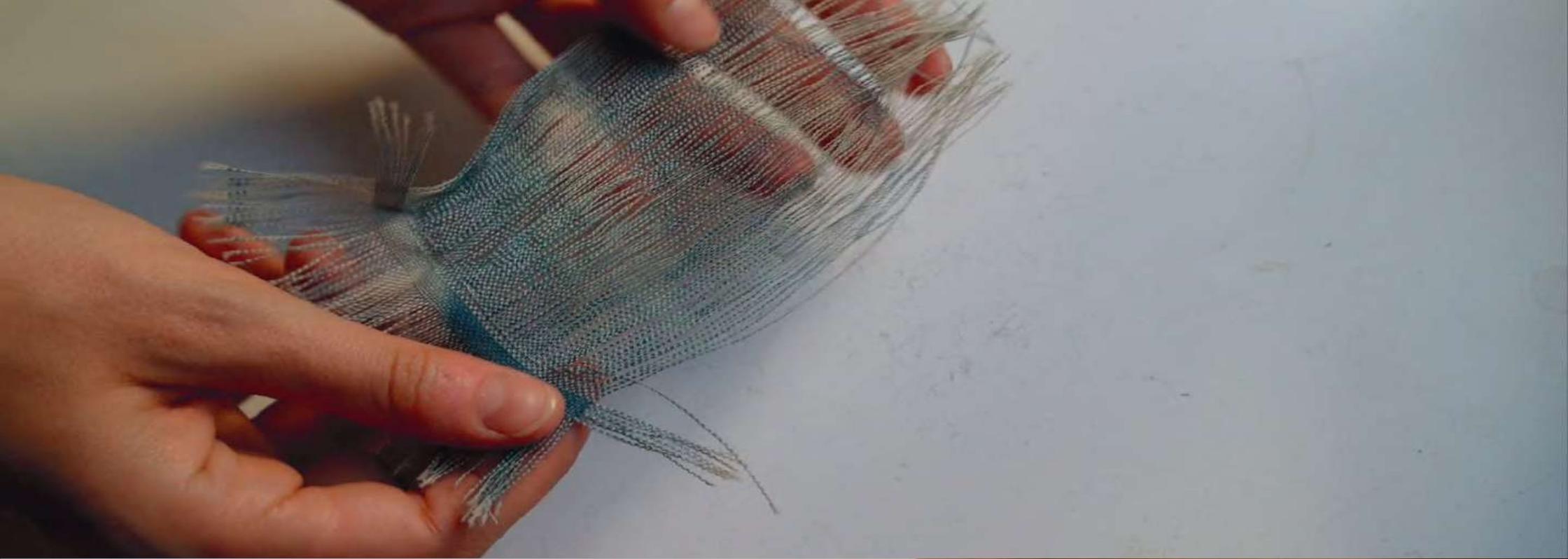


Fig. 2.5.3. Captura de pantalla del vídeo



Fig. 2.5.4. Captura de pantalla del vídeo



Fig. 2.5.5. Captura de pantalla del video

3. ARGUMENTACIONES TEÓRICAS



3.1 DESPLAZAR

Del prefijo des-, plaza y el sufijo -ar

Sacar algo o alguien del sitio en que se encontraba; mover a alguien o algo de su lugar original. Se emplea también como pronominal: desplazarse.

Sinónimos: dislocar, apartar, arrinconar, relegar, desalojar, transitar, trasladarse, dirigirse.



Fig. 3.1.1. Jesus Rafael Soto, *s/t*, 1969

3.1.1. Geografías

I make most of these works with ephemeral materials: sand, growing grass, etc. These are demonstrations. I do not make them to keep, but to photograph. [...]

My works are not exactly made to be seen. They are more there so that you are given the fleeting feeling that something isn't right in the landscape.

Jan Dibbets

A partir de 1923, el artista dadá **Kurt Schwitters** comienza a montar su proyecto más grandioso, el *Merzbau*, considerado por muchos historiadores como la primera instalación de la historia del arte.

La obra se presentaba como un complejo conjunto de objetos, esculturas, arquitecturas geométricas y capillas dedicadas a colegas y amigos, como Hans Arp y Hannah Höck. Un cuarto de las maravillas o gabinete de curiosidades en constante evolución.

Destruído durante un bombardeo en 1943, el *Merzbau* sigue siendo una incógnita, un lugar cuya existencia se conoce, pero del que se han perdido las huellas. Las fotografías tomadas por el pintor y fotógrafo Wilhelm Redemann, aunque son muy importantes para saber cómo debía parecer en 1933, no son suficientes para explicar el nivel de sofisticación de la obra, que estaba constantemente sujeta a cambios estructurales.

But these photographs only capture what the Merzbau looked like in one particular instant. For many artworks, that would be enough—but the Merzbau was not just a static painting or a sculpture, but a whole environment, and one that was in constant flux. One day the Merzbau could have a new column of debris stacked in the corner, the next day a new grotto dedicated to an artist friend. Photographs can't quite capture the Merzbau's expanding and shifting nature. (Thomas, 2010-2012)

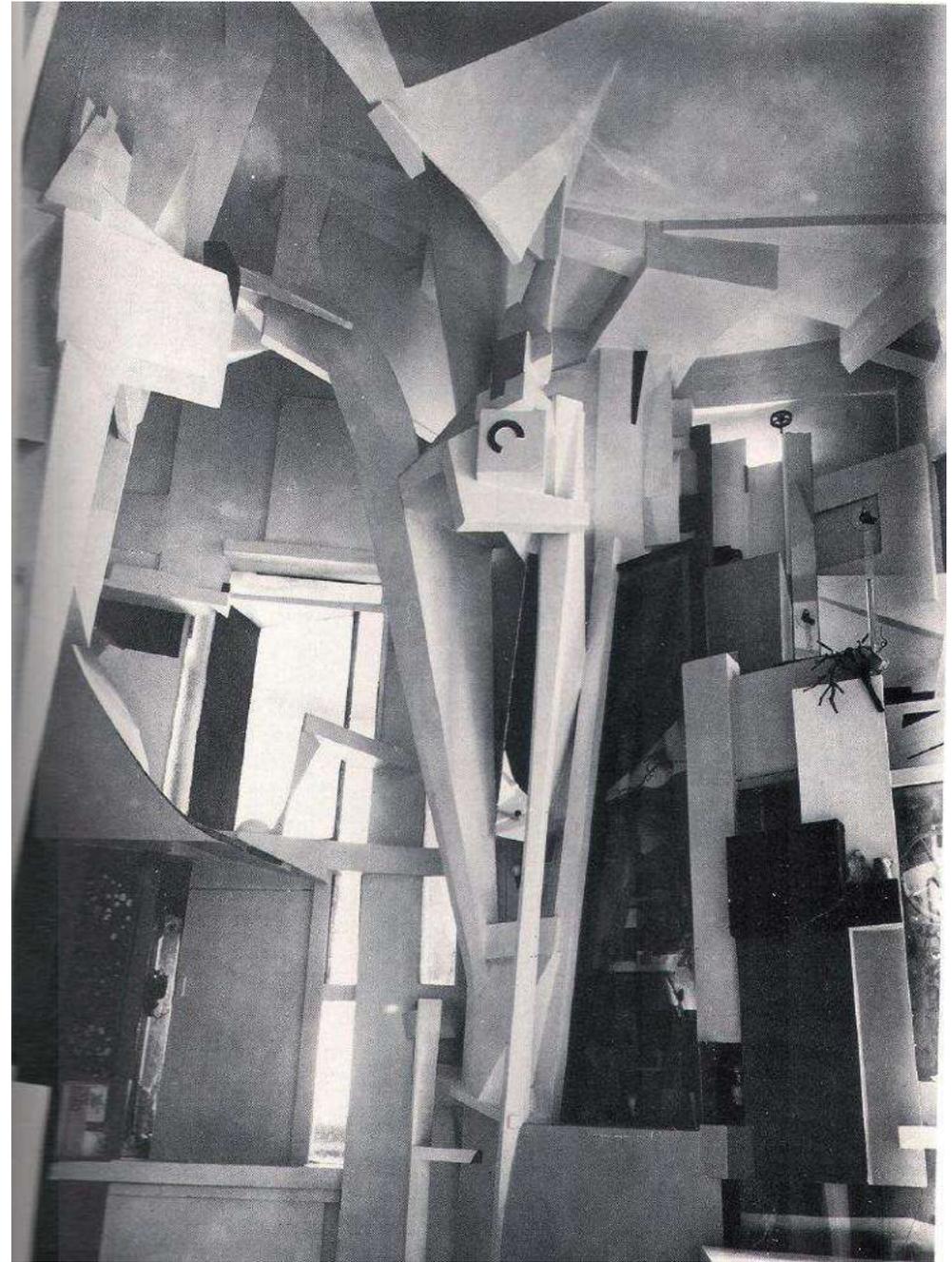


Fig. 3.1.2. Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1923-1937

El mundo del arte y el coleccionismo no es nuevo en este tipo de construcciones, que en alemán se llaman *Wunderkammer*. Muchos personajes que vinieron antes de Schwitters (en su mayoría mecenas, benefactores y hombres de iglesia) se deleitaban en la compraventa de obras, que por un lado conferían lustre y prestigio social a su poseedor, y por otro facilitaban el proceso de conservación y salvaguardia del patrimonio artístico universal.

Athanasius Kircher (1602-1680), el jesuita alemán a quien se debe la invención de la linterna mágica, crió su riquísima *Wunderkammer* en las murallas del majestuoso Colegio Romano. Fernando II de Austria se hizo construir una en el Castillo de Ambras, en Innsbruck, donde guardó obras de gusto tardo-renacentista y grotesco. En Palermo, en un apartamento situado en la zona del mercado de Ballarò, se encontraron decoraciones de pared en estilo árabe de finales del siglo XIX, que hicieron pensar en un lugar de meditación y pacificación espiritual. En Estambul, el escritor y Premio Nobel turco Orhan Pamuk creó el *Museo de la Inocencia*, en el que archivó meticulosamente todos los restos pertenecidos a los personajes de su novela homónima, y que, de hecho, proporcionan una visión de la sociedad turca de aquella época.

Para estos personajes la creación de gabinetes de las maravillas era funcional a la protección: los espacios destinados a la conservación de los artefactos no tenían otro papel que el de contenedor vacío, de almacén. En el caso de Schwitters, el discurso es diametralmente opuesto.

El *Merzbau* no es una estructura inmóvil, sino en continua transformación; no conserva, sino que crea; no se modifica según lo que lo llena, sino que condiciona la naturaleza y la disposición de las entidades que albergan en ella. Es el motor de las experiencias e interacciones que tienen lugar en su interior.

Cabe destacar varios aspectos:

- **el carácter efímero:** como obra susceptible de variaciones, el *Merzbau* se modifica según sus propias exigencias, se regenera dando lugar a geografías cada vez diferentes;

- **el juego perceptivo:** el dinamismo de sus espacios es fuente de alteraciones perceptivas, que amplían y reducen la vista del espectador. Espacios vacíos, llenos, falsas arquitecturas y *trompe-l'œil* no sirven tanto de decoración, sino que empujan a la reflexión sobre el valor de lo que habitamos, adquiriendo así un valor existencial;

- **la yuxtaposición:** Schwitters puebla su obra con elementos muy variados: objetos dejados tras el paso, obras de amigos, chatarras, restos de la primera posguerra. Esto implica que es un espejo del contexto sociocultural de la época;

- **la deriva psicogeográfica:** el *Merzbau* desafía la noción convencional de espacio: no intenta definir contornos o marcar fronteras, sino que invita al espectador a realizar un viaje emocional-psicológico dentro de un ambiente que es espacio doméstico, territorio y proceso activo.

Eso significa habitar el trabajo en lugar de mirarlo.

[...] Make something which experiences, reacts to its environment, changes, is nonstable..

Make something indeterminate, which always looks different, the shape of which cannot be predicted precisely..

Make something which cannot “perform” without the assistance of its environment,

[...]

Make something which lives in time and makes the “spectator” experience time..

articulate something Natural. (Lippard, 1973: 38)

Hoy, estas cuestiones relativas a la concepción flexible y mutable de la obra son mucho más que claras, pero en los años Veinte estaban lejos de ser consideradas como algo establecido.

Obras como el *Merzbau* nos hacen entender que la práctica artística es también y en gran parte práctica social, porque se interroga sobre las dimensiones que el ser humano experimenta a lo largo de su existencia, desde la más autobiográfica a la más colectiva.

[...] Art is not merely an independent system of signification. It is in fact a social practice, and the range of possible meanings available to art at any one time are circumscribed by its historical situation. (Wood, 2002: 15)

Además, como dice Lucy Lippard, la transformación de un espacio, su sustracción o desplazamiento de una cierta categoría de significado determinan la adquisición de una nota espiritual:

As soon as a particular space is set aside for an activity that is regarded as different from the ordinary profane activities of ordinary life, then that special space, and the activities performed in it, acquire a sacred character.. (Lippard, 1973: 39)

Pero hay que hacer una aclaración: aquí, nos ocupamos de estas cuestiones desde un punto de vista más geográfico que arqueológico. Contrariamente a la arqueología, que se proyecta al estudio del pasado, la geografía se extiende hacia el análisis del presente, respecto al cual tiene varias obligaciones. Vamos a averiguar cuáles.

Como disciplina de estudio, descripción y representación de la Tierra, la geografía navega por la superficie: investiga la extensión y la distribución de los fenómenos físicos, biológicos y humanos que le interesan, y muta su aspecto ante la variación de tales interacciones. Está vinculada a la *vista*, es decir, a la visibilización de las alteraciones que sufre. Al *espacio*, cuya conformación está sujeta a cambios

estructurales continuos. Finalmente al *tiempo*, respecto al cual no puede “quedarse atrás”. No importa cuántas capas se encuentren debajo de un lugar, un espacio, una barrera o una frontera: lo importante es que la capa existente sea visible.

No es que estas cualidades no sean propias también de la arqueología: ambas se originan a partir de las transformaciones temporales y contingentes, pero toman caminos totalmente opuestos.

Como un paleontólogo en busca de fósiles, la arqueología se adentra en las profundidades del ser humano y del territorio, del cual trata de rescatar todo lo que, convertido en memoria o historia, quedaría oculto o nublado.

Usa la vista para sacar a la luz todas las cosas que quedan enterradas bajo el barro y la tierra. Estudia el espacio no por acumulación de capas, sino por erosión catalogada, como un geólogo con una pila de rocas sedimentarias. Dialoga con el tiempo para confrontar épocas, contextos y eventos del pasado con el presente.

Mientras la geografía se hace sistemáticamente portavoz de las transformaciones del presente, cuyos contornos debe necesariamente marcar, la arqueología insiste en el rescate de lo antiguo.

Esta diferencia se hace aún más evidente en el aspecto temporal, que afecta a las metodologías de trabajo de ambos. La arqueología avanza a pasos lentos, con la misma delicadeza con la que un arqueólogo limpia los hallazgos encontrados por un riquísimo ajuar funerario. La geografía, como reflejo de la mutabilidad y volatilidad del mundo y del ser humano, está siempre en movimiento, y se ve obligada cada vez a rediseñar sus límites. Proporciona el contexto y las bases para comprender cómo las personas y los elementos se desplazan en el mundo.

Entonces, ¿cómo entran estas temáticas dentro de la práctica artística? Ahora, pondremos algunos ejemplos.

Jesús Rafael Soto, artista venezolano entre los máximos exponentes del arte cinético, realiza una larga serie de esculturas llamadas *Pénétrables*. Se trata de varillas verticales, hechas principalmente de mangueras de goma, metal, madera, nylon y otros materiales transparentes, suspendidas en el techo como si fueran “lianas industriales”.

El nombre describe perfectamente su esencia: espacios evanescentes, efímeros y cambiantes que pueden ser atravesados por el público, que establece una relación multisensorial con ellos. Con el paso de los cuerpos, las varillas se mueven y oscilan sinuosamente, creando un juego perceptivo que altera cada vez el aspecto de la instalación, que más que una barrera se convierte en una frontera - física y simbólica - atravesable, manipulable. Esto implica que es posible una doble perspectiva del trabajo: existe tanto en su dimensión de “visto desde dentro” como “observado desde afuera” (Lippard, 1997).

Como afirma el mismo Soto, citado por Jean Clay,

Autrefois, le spectateur se situait comme un témoin extérieur de la réalité. Aujourd'hui, nous savons bien que l'homme n'est pas d'un côté et le monde de l'autre. Nous ne sommes pas des observateurs mais des parties constituantes d'une réalité que nous savons toute grouillante de forces vives dont beaucoup sont invisibles. Nous sommes dans le monde comme des poissons dans l'eau: sans recul face à la matière-énergie; DEDANS et non EN FACE: il n'y a plus de spectateurs: il n'y a que des participants. (1967)

Además de reflexionar sobre los lugares que habitamos, la obra juega con la naturaleza inestable de la percepción. Si también cada elemento de la escultura está dispuesto de manera ordenada, su posición y aspecto varía según las circunstancias externas: la intrusión de un cuerpo en movimiento, una ráfaga de viento, el sonido que produce cuando algo se interpone, los juegos de luz y sombra.

Los límites que marca cambian sin cesar, y su origen se encuentra, más que en las necesidades políticas del momento, en el mismo



Fig. 3.1.3. Jesús Rafael Soto, *Volume suspendu*, 1968

sujeto que cada vez los vive, recorre y modifica:

For me, the border is no longer located at any fixed political site. I carry the border with me. I find new borders wherever I go. (Gómez-Peña, 2006)

Hay que añadir también la voluntad del artista de contaminar territorios creando otros microterritorios, como una *matrioska*, permitiendo una multiplicación de las posibilidades expresivas de la obra.

En esta perspectiva, los *Pénétrables* no son un obstáculo para la visión o el paso, sino un lugar de mezcla y descubrimiento:

Borders can be thought of as either lines of sharp division - in apartheid South Africa for instance, or in contemporary Israel/Palestine - or as spaces of promiscuous mixing. The US/Mexico border in particular has been portrayed as a liminal space where border identities are formed in ways that are quite different from conventional 'Americans' or 'Mexicans'.

The border here is a contact zone as much as a space of separation. The border invites engagement. (Cresswell, 2007: 27)

Otro trabajo que juega con las mismas inquietudes es *Measuring the Universe*, de **Roman Ondák**.

La instalación, que tuvo lugar en el MoMa de Nueva York durante 3 meses, comenzó con una habitación/sala completamente blanca y sin muebles, consiste en invitar al público a ponerse contra la pared y dejarse medir su altura, a la que se le pone el nombre y la fecha de la visita a la galería.

A medida que la gente pasa y el tiempo fluye, las huellas dejadas por los visitantes se vuelven cada vez más densas e irreconocibles, haciendo que el cubo blanco vaya poco a poco ennegreciéndose - todo lo contrario, si lo pensamos, de lo que sucede en las pinturas y fotografías de Opalka, que tienden al blanqueamiento.

Como para Soto, también la obra de Ondák requiere la participación del público, que contamina el espacio y lo redefine insertándolo en



Fig. 3.1.4. Roman Ondák, *Measuring the Universe*, 2007

una dimensión temporal siempre actual, ya que sólo podemos ver las huellas más recientes. Además, se obtiene la poética sensación de estar frente a una operación utópica, que busca recoger en un solo ambiente todos los pasos de todos los seres humanos presentes en el universo. Por lo tanto, hay componentes esenciales a tener en cuenta: la materialización del tiempo, la indispensabilidad del otro, la exigencia de difuminar el límite entre arte y vida.

Like much of Ondák's work, *Measuring the Universe* stems from his interest in blurring the boundaries between art and everyday life. "*The idea is taken from a habit of parents to measure children,*" he explains, which he does in his own home with his two sons.

"*I was thinking about this very peripheral and marginal moment of everyday life to be expanded and...transformed to the context of the exhibition.*" He was also thinking about how these marks of growth indicate time's passage, and how as we age, our experience and understanding of time, and of

the world itself, changes. As the title *Measuring the Universe* suggests, it is through our own scale that we measure the world.

Nos damos cuenta de que la práctica artística no puede prescindir totalmente de la geografía, ni de las metodologías con las que actúa. Desde un punto de vista existencial, el enfoque geográfico (pero también el psicogeográfico) nos empuja a interactuar con los confines, nos acerca a una forma más dinámica de vivir nuestro entorno, y nos abre las puertas a toda una serie de posibilidades de interpretación del presente.

Al mismo tiempo, subraya la necesidad de establecer fronteras, barreras o umbrales, sin los cuales, como sostiene Georges Perec, no podríamos probar la existencia del espacio:

Para Perec, el espacio necesita límites, fronteras, y solo así será posible detectarlo y reconocerlo. El espacio ilimitado, sin límites, es una realidad esquiva, poco reconocible incluso por el ojo, para el cual la distancia solo es concebible en presencia de un obstáculo, de un límite, de una discontinuidad, de algo que se interponga haciendo posible la medición. (Melissi, 2012)

Una vez más, vuelve el concepto de umbral. Solo a partir de una delimitación un espacio puede adquirir dimensiones ampliables, originarse en un punto relativamente pequeño para luego dilatarse, proliferar, y crecer.

Los trabajos vistos hasta ahora comparten la idea de expansión, mezcla y conexión entre tierras y personas. Pero sabemos que a menudo las fronteras son motivo de enfrentamientos y conflictos muy poco pacíficos.

El arte se hace intérprete de la contemporaneidad haciendo visible y denunciando, allí donde muchas instituciones no hacen, los abusos producidos por un creciente sentido de odio hacia el otro.

Un “otro” que con demasiada frecuencia se percibe como algo ajeno, extraño, una amenaza. Es entonces cuando el territorio se convierte en campo de batalla y el cuerpo, de ser un medio de exploración, asume el papel de barrera, de obstáculo, de impedimento.

Borders involve bodies. As you pass through police borders your identity is confirmed, ‘documents’ are produced. Some bodies are allowed to pass smoothly and others are stopped and interrogated. Increasingly our bodies have become our identity at borders. [...]

Borders are often invisible. While they are clearly there on the map they are invisible on the ground. The map is not the territory. But these lines on the map have the potential to become walls, fences, sites of biometric processing. (Cresswell, 2007: 28)

Muchos de estos elementos se encuentran en **Mona Hatoum**.

Para ella, el concepto de identidad personal y colectiva, el sentimiento de pertenencia y el desplazamiento, aunque tienen una función importante, siempre se muestran como cuestiones sin resolver, problemáticas y desestabilizadoras - nudos difíciles de desenredar.

Estos intereses por cuestiones políticas e identitarias se deben no solo a una inclinación personal, sino también a la condición de eterna extranjera que la artista tuvo que vivir. Nace en Beirut, Líbano, de padres palestinos, pero no se le reconoce el derecho a tener un documento de identidad libanés. Se traslada a Inglaterra para estudiar, pero con el estallido de la guerra civil libanesa, que durará unos quince años, se ve obligada al exilio.

En sus obras, Hatoum sugiere un sentimiento de violencia y amenaza inminente, para hacer que lo familiar parezca peligroso. Con una metodología similar a la de Louise Bourgeois, agranda objetos y utensilios cotidianos para darles un aura siniestra, para transmitir la idea de que ‘nada es lo que parece’, que incluso un rallador de queso o una máquina de molienda pueden convertirse en instrumentos de guerra

y opresión.

Often in my work there's a sense of instability or restlessness or a feeling of a destabilized environment where it makes you almost question the ground you walk on. (Hatoum, 2017)

Surge espontáneamente la comparación entre los *Pénétrables* de Soto, a los que Mona Hatoum se inspira abiertamente, e *Impénétrable* (2009). Leemos la explicación que hace el artista:

Impenetrable is another work where there's this strong material contradiction. In this case, it's a very large cube - quite imposing, yet at the same time it's very light and airy, yet the material is made of is very heavy in connotations. It's barbed wire, so that takes you to zones of restriction of movement, borders, barricades. [...] Now the title *Impenetrable* kind of refers to the work of Jesus Rafael Soto, a Venezuelan artist who's created a number of installations with rubber [...] these structures you can actually walk through them... (Hatoum, 2017)

La diferencia es abismal.

Mientras las estructuras de Soto invitan al espectador a entrar, las de Hatoum lo rechazan. No es solo el alambre lo que hace de barrera, sino nuestros cuerpos: somos nosotros, al mismo tiempo, el muro y el pasaje. Aquí el "microterritorio dentro del territorio" no es absolutamente atractivo y no exige al público una participación activa: estamos obligados a circunscribir y observar, a hacer un esfuerzo contemplativo. Además de querer suscitar reflexiones sobre la inestabilidad de las fronteras geográficas, así como las desastrosas consecuencias que generan, parece insistir en la indiferencia. El acto mismo de caminar y mirar sin poder actuar podría ser la metáfora de nuestra impotencia frente a las tragedias que ocurren en el mundo, sobre todo en lugares de paso y conflicto.

En + and - (1994-2004), una recreación a gran escala de un trabajo



Fig. 3.1.5. Mona Hatoum, *Impénétrable*, 2009

anterior, *Self Erasing Drawing*, Mona Hatoum realiza una escultura cinética en la que dos brazos mecánicos trazan y borran simultáneamente unas marcas grabadas en la arena, a una velocidad de cinco rotaciones por minuto. La pieza recuerda a un *Uróboros*, el símbolo de una serpiente que, tragando su cola, forma un círculo con su cuerpo. Esta figura alquímica simboliza el retorno eterno, el ciclo imparables de la vida, el renacimiento, y representa visualmente la idea de que nada desaparece realmente del todo - las cosas siguen existiendo o apareciendo bajo formas diferentes.

Este último punto es el que más nos interesa: todos los límites, circunscripciones y divisiones espaciales están sometidas a continuas manipulaciones, debidas ciertamente a causas naturales, pero sobre todo a alteraciones humanas, que la mayoría de las veces dan lugar a

conflictos y acontecimientos trágicos.

La visión que Hatoum tiene es crítica: los cambios repentinos de paisajes, territorios y naciones desencadenan una serie de fenómenos que, como en el caso de la misma artista, obligan a personas o poblaciones enteras a vivir como seres apátridas, privados de su tierra, historia y memoria, que con un solo gesto son borradas y reducidas a escombros.

En comparación con Soto y Schwitters, el desplazamiento, el desprendimiento y la variación de las fronteras geográficas no tienen una connotación positiva, sino mucho más desilusionada, precisamente porque sus efectos tienen un alcance devastador.

No es casualidad que la obra presente analogías con el concepto de migración, que implica el abandono de la propia tierra; con la desaparición, más o menos voluntaria; con la aniquilación - experiencia que vive en su propia piel como migrante y originaria de Palestina -; con la repetición inútil de la historia (y en esto se localizan las reminiscencias de Nietzsche y Benjamin), con la fragilidad de las certezas.

Una vez más nos ayudan las palabras de Perec, que en *Especies de espacios* reafirma la problemática de definir los contornos del espacio mismo,

Mes espaces sont fragiles: le temps va les user, va les détruire: rien ne ressemblera plus à ce qui était, mes souvenirs me trahiront, l'oubli s'infiltrera dans ma mémoire, je regarderai sans les reconnaître quelques photos jaunies aux bords tout cassés. (Perec, 1974: 123)

Sacamos un sentimiento parecido en la famosa obra de **Doris Salcedo** *Shibboleth* (2007-2008), realizada en la sala Turbine Hall de la Tate Modern de Londres.

La instalación consiste en una grande grieta - aproximadamente unos 170 metros de largo - que atraviesa el suelo de la sala: una profunda

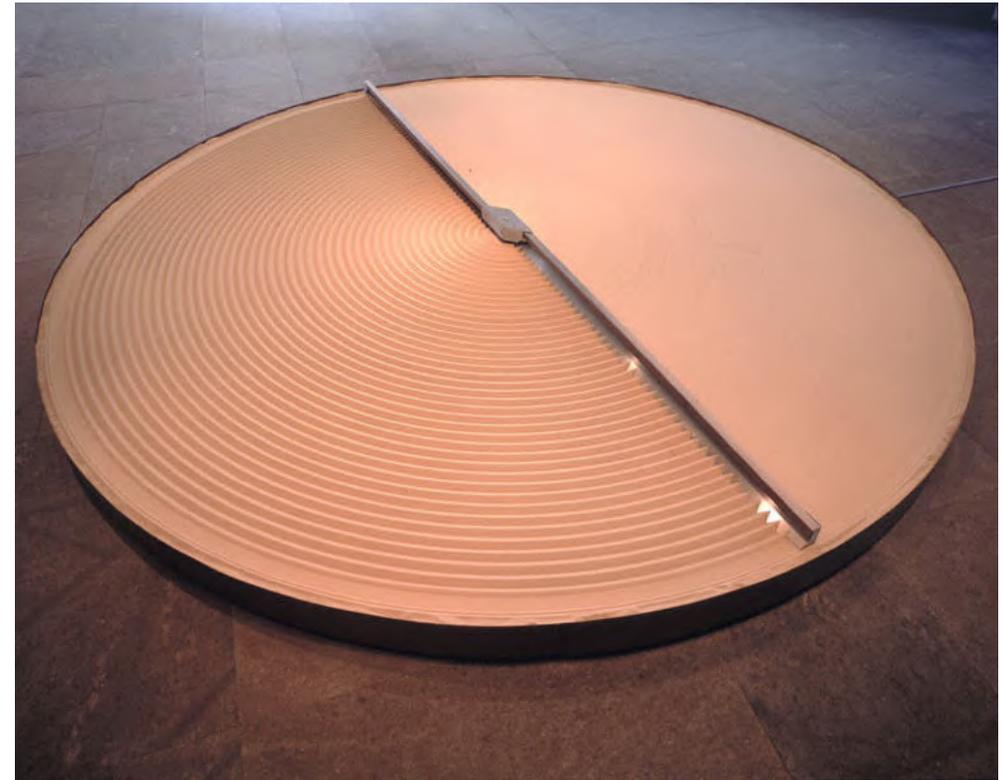


Fig. 3.1.6. Mona Hatoum, *+ and -*, 1994-2004

brecha que modifica el aspecto del espacio expositivo. En algunos puntos la grieta es más fina y fácilmente atravesable, en otros se hace decididamente más ancha, hasta alcanzar la profundidad de un metro.

El título hace referencia a un episodio del Antiguo Testamento. La palabra *Shibboleth* era utilizada por la tribu galaadita para detectar y prevenir la fuga de los enemigos efrainitas, que intentaban escapar cruzando el río Jordán. Al no poder pronunciar la palabra, eran castigados con la muerte.

Hoy en día, el término se ha convertido en una expresión distintiva de un grupo específico, y se utiliza para identificar a los hablantes de otras comunidades.

Como leemos en este extracto, la pieza hace referencia al sentimiento de miedo y terror que sienten quienes se encuentran en los bordes, a la espera de saber si se les permitirá cruzar una frontera.

Shibboleth is a piece that refers to dangers at crossing borders, or to being rejected in the moment of crossing borders. [...]

This piece is trying to introduce into the Turbine Hall another perspective, and the idea is that we all look down and maybe try to encounter the experience of these people [...]

I want to bring a question mark at this disruption not only in the space, but also in time. What is it before and what can happen after? (Salcedo, 2008)

Mientras + *and* - y *Impénétrable* insisten en la contemplación de la catástrofe, *Shibboleth* invita a asomarse al abismo, a mirar el hoyo desde fuera y desde dentro, participando así de la vista del “intruso” y del “residente legítimo”. Como habitante de una nación, Colombia, marcada por profundas crisis y víctima de brutales operaciones coloniales, Salcedo ofrece al visitante la posibilidad de mirar el mundo con los ojos del migrante, del forastero, considerado como alguien que pone en peligro la cultura y las tradiciones del colonialista.

Por lo tanto, la obra no quiere ser un ataque ni un signo de demarcación entre el conquistador y el conquistado - también porque contribuiría a exacerbar un enfrentamiento ya de por sí sangriento -, pero favorece la perspectiva de aquellas personas que sufren exclusión social, marginación y segregación.

Al hacerlo, recurre a soluciones espaciales capaces de subrayar la complejidad de los procesos migratorios, de los cambios en el paisaje y de la mutabilidad de las geografías humanas.

Último punto a tratar es *The green Line* (2004) de **Francis Alÿs**.

Esta pieza se inserta en una larga serie de acciones performativas que exploran la relación entre arte, geografía y política. En este caso,

la reflexión se articula mediante la acción de caminar.

La *performance* se desarrolla en Jerusalén, la ciudad sagrada sede de las tres grandes religiones monoteístas, cristianismo, islam y judaísmo. En este territorio, que también es objeto de contenciosos y luchas territoriales, el artista comienza a caminar, dejando atrás un chorro de tinta verde que sigue la Línea Verde, una antigua demarcación temporal establecida tras la guerra entre Jordania e Israel.

La acción, documentada con fotografías y vídeos, pone en evidencia la complicada situación política, histórica y geográfica de Jerusalén, y al mismo tiempo se propone ampliar el discurso a todos aquellos territorios cuya existencia es problemática, incierta, amenazada - en definitiva, fuente de contradicciones.

Como ocurre en *Paradox of Praxis I* (1997), *Cuentos patrióticos* (1997) y *Bridge* (2006), las obras de Alÿs se tiñen de un absurdo digno del Quijote: trazar una línea con la ténpera ciertamente no resolverá el conflicto árabe-israelí, ni siquiera se lo propone. Pero sin duda la pieza resulta ser una evidencia, que resalta en sí el recorrido que bordea el borde.

Entonces, vemos que la geografía, - como territorio, lugar concreto, hito o procedencia - es indispensable para la realización de acciones performativas o instalaciones. Influye a la hora de elegir lugares y ubicaciones que contribuyen a la interacción con el ambiente y al enriquecimiento del significado.

Además, para obras efímeras la geografía es crucial, ya que, como hemos visto, desplaza elementos naturales o urbanos para crear experiencias únicas, que cambian con el tiempo y el lugar.

Es esencial para contextualizar las obras en su entorno geográfico y cultural, al cual añade profundidad y relevancia.

Igual que se vea de una forma u otra, el espacio sigue siendo un tema



Fig. 3.1.7. Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2007-2008

abierto y problemático. Por un lado, incita a la experimentación y la mutabilidad, reflejando así un síntoma de crecimiento y desarrollo continuo en la comprensión de su naturaleza - un espacio que se transforma en respuesta a las inquietudes.

A pesar de su carácter mutable, el espacio es un recurso constantemente disputado y sujeto a tensiones. Esta constante lucha por definir su uso y significado crea la impresión de una entidad inestable, donde las interpretaciones y las demandas chocan, generando conflictos en torno a su control y regulación.

Su libertad conlleva una disputa sin fin, para bien o para mal.

J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés; des lieux qui seraient des références, des points de départ, de sources [...]

De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié.

L'espace est un doute: il me faut sans cesse le marquer, le désigner; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête.

(Perec, 1974: 123)

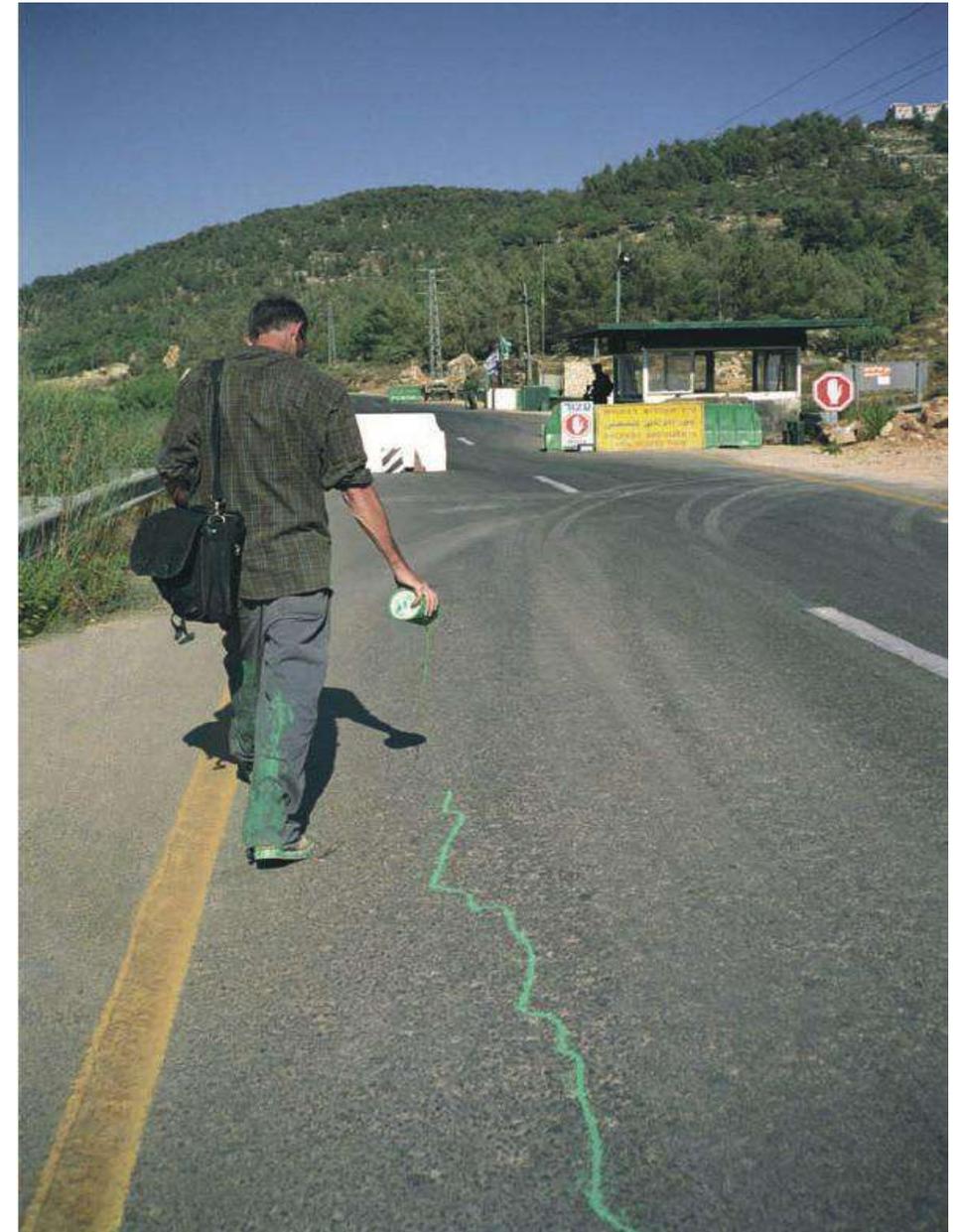


Fig. 3.1.8. Francis Alÿs, *The green line*, 2004

3.1.2. Arqueologías

Warburg decía de sí mismo que estaba hecho menos para existir que para «permanecer» [yo diría: insistir] como un bello recuerdo. Tal es el sentido del *Nachleben*, ese término del «vivir-después»: un ser del pasado no termina de sobrevivir.

Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, 2002

El 2022 fue un año muy especial para la Bienal de Venecia.

La realización del Pabellón Italia, curada por el crítico de arte napolitano Eugenio Viola, fue encargada por primera vez a un solo artista, **Gian Maria Tosatti**. Muchos países, y entre ellos España, que tuvo como protagonista al catalán Ignasi Aballí (más conocido como “el del Pabellón correcto”), han adoptado desde hace tiempo esta estrategia, pero para Italia representa una controvertida novedad.

Como es costumbre de Tosatti, el pabellón se transforma para contar una historia profunda y dolorosa, el ascenso y declive de Italia.

La obra está idealmente dividida en dos plantas: la primera, que coincide con *Storia della notte*, consiste en espacios que evocan nostálgicamente el *boom* económico de los años Sesenta. Lugares de trabajo, decorados con obsoletos aparatos industriales y viejas máquinas de coser; ambientes domésticos con sus reconocibles arquitecturas, como pisos decorados y candelabros de tendencia en el siglo pasado. Habitaciones dominadas por un silencio ensordecedor, camas sin colchones, una fábrica textil y una antigua cementera. Un ambiente inmersivo donde se advierte el ocaso de la era dorada del *Bel Paese* y el surgimiento de la crisis, marcada por la despersonalización y un creciente sentimiento de alienación.

Este recorrido de luces y sombras culmina en la última sala, situada en el piso inferior del arsenal, el *Destino delle comete*.

Aquí la noche alcanza el pico más alto: un muelle industrial inmerso en la oscuridad, del que emergen las olas del mar y pequeñas tenues luces, que como luciérnagas (de las que Pier Paolo Pasolini lamenta la desaparición) señalan una suerte incierta: el ocaso de la civilización o los primeros signos de vida después del apocalipsis.

Frente a esta catarsis visual y de los sentidos permanecemos atónitos y dudosos, en silencio ante las aguas que han inundado todos los restos de la civilización. ¿Qué queda al final de la noche? ¿Qué son esos destellos en la distancia?

Tosatti reconstruye la historia de su país creando atmósferas enrarecidas, que recuerdan la Venecia contada por Josif Brodskij:

Tenía la sensación de adentrarme no tanto en una perspectiva normal, como en una espiral horizontal donde las leyes de la óptica estaban suspendidas. Cada habitación te hacía desaparecer un poco, cada vez más, te acercaba un paso más a la no existencia. [...]

De habitación en habitación, a medida que avanzábamos en ese hueco, me veía cada vez menos, dentro de esos marcos, veía cada vez menos a mí mismo y cada vez más la oscuridad. Sustracción progresiva, decía entre yo; ¿cómo terminará? [...]

Un vacío profundo y atractivo que parecía encerrar otra perspectiva, diferente - quizás otro hueco. Por un momento me mareé; pero como no era un novelista, salté de la zanja y atravesé el umbral. (Brodskij, 1989: 48-50)

Su práctica artística se une indisolublemente a la arquitectura. Organiza ambientes que narran historias o relatos místicos, a menudo inspirados en el pecado original o en episodios de las Sagradas Escrituras. Estas narraciones no se sostienen solo gracias a la ambientación, sino con el empleo de objetos - pocos, pero esenciales - que forman parte de la arqueología de ese sueño tan esperado y luego tan desatendido, la Italia del milagro industrial.

Pensaríamos que estos objetos, que una vez fueron la encarnación



Fig. 3.1.9. Gian Maria Tosatti, *Storia della notte e Destino delle comete*, Padiglione Italia, Biennale Arte di Venezia 2022

del presente y del progreso, hoy se hayan convertido en una reliquia triste y vacía. Las máquinas de coser Singer ahora son una sombra oxidada y arrugada por el polvo, y por mucho que nos puedan infundir una tierna nostalgia, siguen siendo las pruebas de un deseo que no se ha cumplido. Heridas que no cicatrizaron.

El deslizamiento de significado de estos objetos no ha dependido tanto de su efectiva permanencia en la contemporaneidad, ya que todo, como afirma Giulio Paolini, ha sido contemporáneo en su momento,

Se la Storia attraversa il Tempo, l'Arte semplicemente lo abita a qualsiasi epoca appartenga e a qualsiasi latitudine si trovi. Pur apparendo sempre diversa, è sempre uguale a sé stessa e dunque sempre contemporanea. (Paolini, 2012)

sino por el hecho de que la historia se ha ensañado con ellos, negándoles cualquier posibilidad de rescate.

Se trata ciertamente de una operación peligrosa, ya que implica la condena al olvido de todas aquellas entidades que no se ajustan a la concepción hegeliana del tiempo como una línea recta hacia el progreso. Por una especie de censura, ciertas cosas del pasado, especialmente las más dolorosas, son rechazadas por la fuerza.

Tosatti no sucumbe a esta visión. Por el contrario, se sirve de los objetos para escenificar el fin del mundo, cuya causa no se encuentra en la producción de maquinarias en serie, sino en la creencia de poderse escapar de la naturaleza, en lugar de ser parte de ella.

Los considera hallazgos contemporáneos, los vuelve a situar en el contexto actual renovando sus significados y simbologías, en un proceso de activación y superposición semiótica.

Esto nos ayuda a entender que en la práctica artística contemporánea la arqueología emerge como un instrumento de rescate del pasado.

A través del estudio de los orígenes, la historia y los símbolos, restaura una conexión vital entre lo que ha sido y lo que es ahora. En este diálogo ininterrumpido entre pasado y presente, la arqueología se convierte en un medio para una constante re-significación de las cosas, contribuyendo a abrir nuevas perspectivas y desafiando las percepciones establecidas por la historia.

La interpretación nunca puede llegar a su fin, es simplemente porque no hay nada que interpretar. No hay nada absolutamente primario que interpretar, porque en el fondo, todo es ya interpretación, cada signo es en sí mismo no lo que se ofrece a la interpretación, sino una interpretación de otros signos. (Foucault, 1964)

Esta imposibilidad de llegar a una "significación" última de las cosas representa una problemática relevante.

Aunque abre una amplia ventana a la comprensión del pasado, la arqueología evidencia una falta en nuestra visión y capacidad de captarlo. Una pérdida de "datos" o información relacionada con las obras de arte de la antigüedad y todos esos hallazgos - ruinas, escombros, restos - que constituyen un elemento significativo de nuestro universo visual y simbólico.

A pesar de que tales obras pueden hablar de un tiempo pasado, y por lo tanto contarnos de alguna manera lo que fue su presente, no tienen la fuerza suficiente para poder revelar toda la historia, y sobre todo hacen visible la distancia entre nosotros y ese tiempo.

Precisamente en este vacío reside la última imposibilidad de experimentar y percibir la obra con los mismos ojos o la misma mirada de quien la ha contemplado por primera vez.

La separación temporal, junto con la pérdida de detalles y contextos, nos impide comprender completamente el significado y la experiencia originales de la obra, subrayando así la mutabilidad de la interpretación y el desafío de acercarse a las obras del pasado con la perspectiva de llegar a una certeza comprobada.

La obra narra su tiempo, pero no lo cuenta de manera exhaustiva. Los que la contemplan hoy no tendrán la mirada de quien la vio por primera vez. Es esta falta, este vacío, esta diferencia entre la percepción desaparecida y la percepción actual que la obra expresa hoy. (Augé, 2003; 25)

Augé define la ruina como el tiempo que escapa a la historia, un paisaje cuya esencia, aunque permanece en el presente, se pierde en el pasado.

Se advierte la sensación de no estar delante de imágenes nítidas, ni de entidades que nos comunican claramente su historia, cuanto más a fantasmas. Unas presencias móviles, que se manifiestan fugazmente y que nos hablan de manera oscura, como si estuviéramos frente a un oráculo o a un complicado jeroglífico. En definitiva, apariciones anacrónicas.

Este cambio pone ciertamente en crisis la idea, a la que hemos aludido antes, de la historia como sucesión lineal de acontecimientos, imágenes y semejanzas desatadas. Por el contrario, prueba que la contemporaneidad, cargada de anacronismos y superposiciones, se convierte en el lugar de la fuga y de la inmanencia del tiempo.

Un modelo cultural de la historia en el que los tiempos no se calcaban ya sobre estadios biomórficos sino que se expresaban por estratos, bloques híbridos, rizomas, complejidades específicas, retornos a menudo inesperados y objetivos siempre desbaratados. Substituía el modelo ideal de los “renacimientos” de las “buenas invenciones” y de las “serenas bellezas” antiguas por un modelo fantasmal de la historia en que los tiempos no se calcaban ya sobre la transmisión académica sino que se expresaban por obsesiones, “supervivencias”, remanencias, reapariciones de las formas. (Didi-Huberman, 2002: 24-25)

Esta visión de la arqueología, y así también la interpretación antropológica de la historia del arte occidental, encuentra uno de sus pilares en el pensamiento de **Aby Warburg**, al que Didi-Huberman dedica

La imagen superviviente.

Warburg sostiene que las imágenes culturales, - ya sean obras, símbolos, representaciones paganas o iconos culturales - tienen una vida dinámica que se extiende mucho más allá del contexto en el que nacieron o al que están destinados.

Las considera “arqueologías”, ya que contienen una serie de significados y referencias que pueden ser reveladas a través de un análisis que, a diferencia de la geografía, escarba en profundidad. Aunque se producen en diferentes períodos históricos, estas obras comparten símbolos y motivos comunes que se repiten y reactivan con el tiempo, conectando épocas y culturas incluso muy distantes. Su idea es que al estudiar y analizar estas arqueologías se pueden descubrir conexiones iluminantes.

De esto deriva un cambio de enfoque. Si la arqueología no es capaz de proporcionar interpretaciones fijas o definitivas de las imágenes, entonces puede aprovechar la oportunidad - y el lujo - de descubrir las transformaciones que estas imágenes han sufrido. Por un lado, resulta complicado captar los secretos escondidos tras una obra del pasado, pero por otro nos permite abrir puertas a conocimientos fragmentarios, fluidos, siempre en marcha.

Se produce también un cambio en la manera de hacer arte, que cada vez más utiliza metodologías propias de la arqueología para llevar a cabo sus investigaciones sobre el presente: excavar, desenterrar, marcar, resaltar, mover, eliminar, reubicar. Igualmente, se replantea el concepto de historia, que, como afirma el artista alemán Anselm Kiefer (2010), se convierte en arcilla, en una materia primordial heterogénea, maleable, siempre sujeta a transformaciones.

Como pequeñas piezas de un gigantesco puzzle, cada elemento ofrece una serie de posibilidades infinitas, que dependen tanto de la sensi-

bilidad individual del observador, como de su destreza en saber cargar y descargar cada imagen de significados. En consecuencia, el observador ya no observa: asume el papel de narrador o mago capaz de transmutar la materia en relato.

Messi quindi a confronto con la frenetica tessitura del tempo, percorrete questo luogo come un labirinto, immergendovi in diversi spazi, penetrerete nella foresta di cedri di Gilgamesh, calpesterete le Sabbie delle Marche di Brandeburgo, accederete al permafrost della Siberia in cui una principessa fece costruire un teatro dell'opera, sarete in grado di immaginare il luogo in cui ho tenuto tutte le Indie nella mano [...]; potrete percorrere la Mezzaluna fertile e accedere alla Gerico archeologica per scoprire i trentuno strati di questo centro culturale; [...] Infine, forse vedrete giacere sul fondo l'incrociatore Aurora da cui è partita la rivoluzione d'Ottobre, scoprirete i letti delle Donne della rivoluzione [...]; Ripercorrerete la storia dell'umanità, così come quella della geologia e del cosmo andando indietro nel tempo. (Kiefer, 2011)

Un ejemplo es el *Atlas Mnemosyne*, el proyecto más ambicioso de Warburg en el ámbito de la iconología.

Realizado entre 1924 y 1929, año de su muerte, se trata de una intrincada red de imágenes emblemáticas de la historia del arte occidental, ensambladas y combinadas entre sí según un complejo orden de correspondencias, destinado a reproducir visualmente el movimiento del sentir humano en su variedad proxémica.

A diferencia de los atlantes tradicionales, el de Warburg no está organizado de acuerdo con un orden lógico secuencial. Por el contrario, ha sido construido mediante la elaboración de conexiones y afinidades - a veces muy sutiles - entre diferentes imágenes y símbolos.

De esta manera, se puede documentar la evolución de las formas culturales y de las representaciones icónicas, pero sobre todo es posible demostrar cómo símbolos, motivos y conceptos se transforman y reencarnan en las diferentes épocas y culturas.



Fig. 3.1.10. Aby Warburg, detalle de *Atlas Mnemosyne*, 1924-29

La obra ha sido fundamental para la visualización del pensamiento, así como para la mutación de las prácticas contemporáneas. Endentemos que estas imágenes, dotadas de dinamismo y potencial semiótico, permanecen en cualquier etapa de su existencia, incluso cuando parecen estar “inactivas”:

La vida de las imágenes no consiste en la simple inmovilidad ni en la sucesiva recuperación del movimiento, sino en la pausa cargada de tensiones entre ambas. (Agamben; 2010: 30)

Esta *supervivencias* de las imágenes - sobre la que volveremos en el próximo capítulo - suprimen cualquier competencia entre sujeto y objeto, ya que ambos son parte de un *continuum* en el que las influencias e interpretaciones se cruzan. (Subirana, 2015: 271)

Las imágenes sobreviven no como objetos pasivos, sino como participantes activos en el proceso de comunicación y construcción de significado. En palabras de Kiefer, hablando del poema *Marina* de Arthur Rimbaud,

Es interesante releer algunos poemas a lo largo de la propia vida, porque, como sucede con los cuadros, su percepción cambia con el tiempo. Cuando superponemos las percepciones sucesivas que suscitan en nosotros las obras de arte o los poemas, parecen disponerse en estratos geológicos. Y si perforamos verticalmente estas capas obtenemos una perforación, un testimonio de su vida, no en el sentido de una manifestación aislada o un fenómeno que pertenece al pasado, sino como un ser vivo que refleja su historia, su evolución. (Kiefer, 2011: 43)

Llegados a este punto, cabe mencionar el trabajo de la artista colombiana **Gala Porras-Kim**.

Originaria de Bogotá y criada en Estados Unidos, Porras-Kim centra su práctica artística en la relación entre el patrimonio cultural/arqueológico y las instituciones museísticas. En muchas de sus piezas, destaca las transformaciones que estos objetos sufren cuando se insertan en contextos de catalogación y conservación.

Con una mirada dirigida a las obras del pasado, especialmente a las precolombinas, la artista va en busca de las cargas existenciales que los museos y los archivos tienden a poner demasiado en segundo plano al hablar de arqueología. En el texto publicado por el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, que este mismo año acogió a su individual *“Gala Porras-Kim. Vistas más allá de la tumba”*, leemos que

Sus proyectos, de naturaleza interdisciplinar, suelen arrancar analizando archivos o depósitos de museos antropológicos y arqueológicos, y en ellos pone en cuestión cómo se adquiere el conocimiento en las ciencias sociales y cómo las medidas de conservación de las instituciones priman el mantenimiento físico de los objetos pero no consideran sus funciones



Fig. 3.1.11. Gala Porras-Kim, *Rongorongo text L (RR21), holding hands*, 2015

intangibles o la parte espiritual de la colección. A través de herramientas del arte contemporáneo, [...] Porras-Kim arroja luz sobre cómo los museos participan en la significación y definición del objeto, y cómo, a la inversa, los objetos pueden cuestionar los contextos sociales y políticos en los que son colocados y darles una nueva forma. (2022)

A pesar de ser crítica con las realidades museísticas y de conservación del patrimonio, la artista utiliza sus metodologías para resaltar aquellos aspectos sugestivos y cambiantes que nos atraen de la ar-

queología. Algunas de sus obras son cartas escritas a representantes de instituciones culturales, otras hipotéticas propuestas interpretativas de artefactos aún no clasificados, otras interacciones con el polvo, el moho y la humedad anidadas en los almacenes de los museos. Pero veamos algunas más de cerca.

Rongorongo text L (RR21), holding hands, por ejemplo, reflexiona sobre la combinación simultánea de los lenguajes que los seres humanos utilizan para comunicarse entre sí. En estas impresiones, Porras-Kim combina imágenes de la escritura *Rongorongo*, el idioma nunca descifrado de los habitantes de la Isla de Pascua, con imágenes de objetos y artefactos encontrados en el lugar.

Como explica la leyenda,

[...] el texto parece dar significado al objeto. Sin embargo, dado que no se puede obtener ningún significado de la conexión de los dos elementos, la obra plantea una reflexión sobre cómo las instituciones dependen de la combinación de los dos sistemas (obra/artefacto y texto), y cómo los humanos se comunican de múltiples maneras, a menudo simultáneamente.

Otra pieza, *Precipitation for an Arid Landscape*, intenta recrear una de las esculturas sagradas que se descubrieron tras el saqueo del Cenote Sagrado en Chichén Itzá.

El Cenote Sagrado es un importante sitio arqueológico en la región maya, que se ha utilizado para ceremonias rituales y sacrificios. Durante las exploraciones, se han encontrado numerosos objetos sagrados sumergidos en sus aguas. Entre ellas, surgieron esculturas - más precisamente ofrendas al dios de la lluvia - en copal, una resina considerada la sangre de los árboles.

Mezclando el polvo con el copal y el agua, Porras-Kim trae a la vida, a una nueva vida, una obra lejos de su lugar de origen. La pone en condiciones de poder sobrevivir en un ambiente - el museo - que podría ser hostil, humidificándola periódicamente con agua y dándole todas

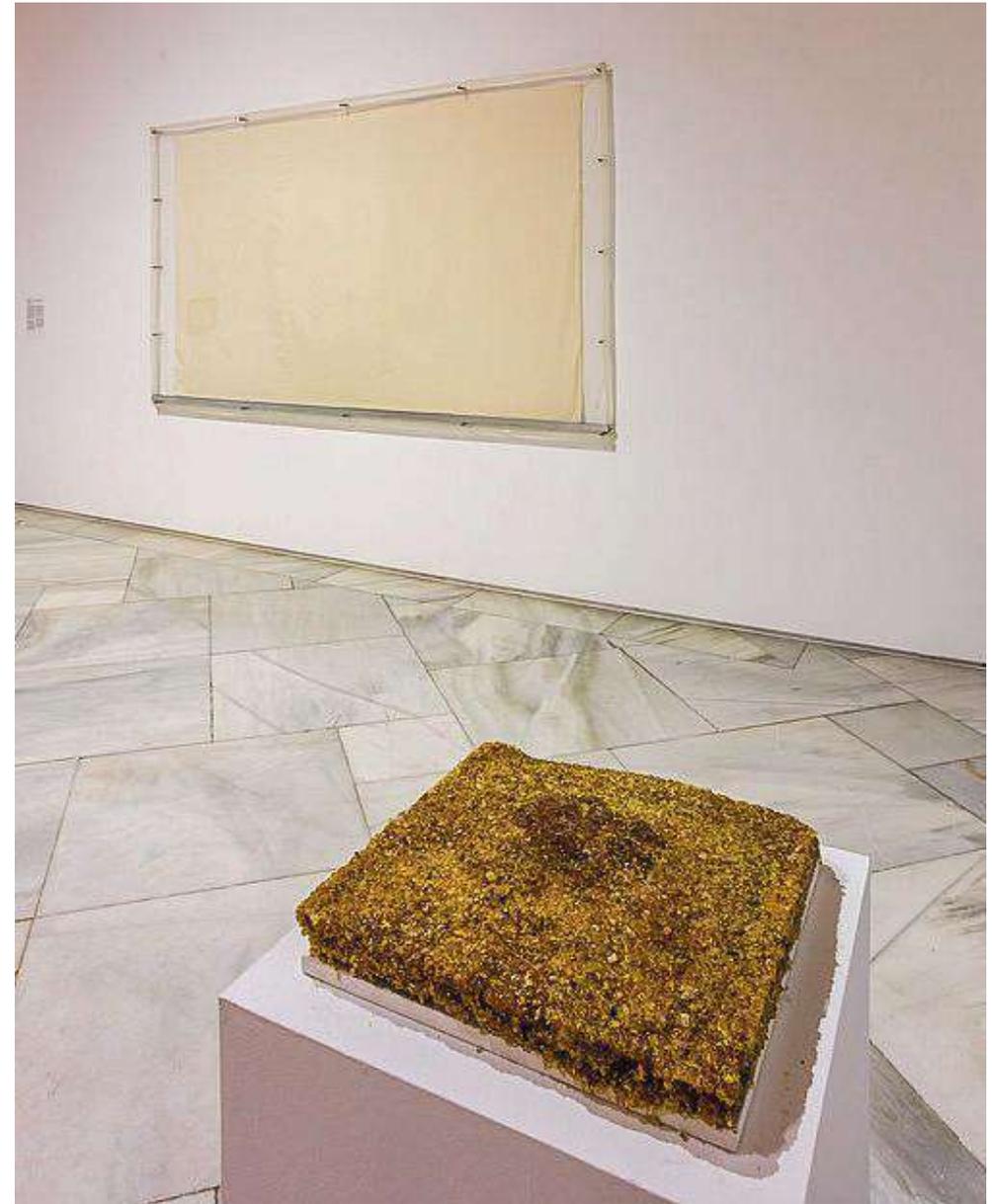


Fig. 3.1.12. Gala Porras-Kim, *Precipitation for an Arid Landscape*, 2021

las atenciones que se reservan a una imagen religiosa. Vuelve una vez más la arqueología, que en lugar de limitarse a un análisis aséptico del estado de la obra, contribuye efectivamente a su “funcionamiento”, a su activación duradera en el tiempo. También vuelve la geografía, que al mover o desplazar objetos de un lugar a otro verifica todas sus posibilidades de existencia.

Es una fusión de dos materias, copal y polvo, que a su vez refieren los dos tiempos, contextos y funciones del objeto: por un lado, la función primigenia del artefacto en tanto pieza de ritual y ofrenda; por otro lado, su actual condición de objeto de estudio, clasificado en una institución patrimonial. El copal y el polvo, el pasado y el presente, se entremezclan y se disuelven gracias al agua. (2022)

Por último, hay un importante componente religioso.

En muchas culturas de América Central y del Sur, caracterizadas por sincretismos religiosos, la veneración de divinidades relacionadas con el agua sigue siendo una práctica difundida. Estos dioses representan el agua no solo como una fuente de vida, sino también como un lugar de conexión entre lo divino y lo humano.

Este aspecto recurre en varias religiones caribeñas, entre las cuales destacan la Santería, la mitología Yoruba y el Candomblé, que además de venerar a dioses y santos, atribuyen gran importancia al cuidado de los espíritus. Por eso, se suelen crear pequeños santuarios votivos y establecer relaciones profundas con los elementos de la naturaleza, como el agua.

En este sentido, la pieza es tratada como una criatura viva y sensible, que se alimenta con temor reverencial y ternura materna.

En particular, recuerda a Yemayá, la diosa del agua, una de las divinidades centrales en las religiones afrocaribeñas. Considerada la madre de todas las aguas, Yemayá es una figura buena y protectora, que defiende, nutre y mantiene constantemente. El cuidado y la ali-

mentación de un santuario sagrado hacen eco a las prácticas de veneración de Yemayá y a los otros dioses relacionados con el agua en estas religiones.

En otra obra, *Made in LA: a, the, though, only* (2016), selecciona objetos y fragmentos de la colección del Fowler Museum que no están identificados - en términos de procedencia e historia, como fecha, medio o lugar de origen - y propone completarlos, dándoles un nuevo aspecto y, quién sabe, nueva función.

Her proposals, in the form of new objects, are singular suggestions for objects whose possibilities for interpretation are infinite. Speculating on the potential histories of these shards, pottery fragments, and pieces of material, Porras-Kim reintroduces the forms to present-day modes of representation. Their status as such is understood and processed by her as part of a contemporary logic, in which the artistic gesture of reframing and redrawing breathes new life into the potential narratives of objects that would otherwise be lost to history. Through a series of approaches that imbue materials with little to no cultural value as such with new meaning, Porras-Kim considers the limits of museological practices through the strategies of contemporary art, enabling the materials to move from their locations in drawers and vaults to a new logic of exhibition and display. (Moshayedi, 2016)

El interés de Porras-Kim por la arqueología no se detiene solo ante los artefactos del pasado, sino que se extiende a otros elementos del patrimonio cultural mucho menos tangibles, y por ello con mayor riesgo de desaparición.

A partir de 2012, realiza una serie de estudios sobre el zapoteco, un grupo de lenguas nativas mesoamericanas en peligro de extinción, caracterizadas por una fonología tonal, una gran riqueza léxica y una escritura en glifos bastante compleja. Uno de estos es *Whistling and Language Transfiguration*: una instalación sonora que permite escu-

char los silbidos emitidos por los hablantes de una de estas lenguas indígenas - probablemente el silbato Mazateco, originario de la zona de Oaxaca, México.

La elección de comunicarse a través de los silbidos no es casual y viene de muy lejos: de hecho, fueron utilizados por los pueblos indígenas para poder hablar sin ser entendidos por los colonizadores. Un mensaje codificado que se ha transmitido hasta nuestros días.

Por un lado, la artista busca sensibilizar al público sobre la importancia de proteger las lenguas de la extinción.

They represent an effort to maintain the viability of the Zapotec language by pointing out its unique qualities, and contribute to the preservation of a language that was and is the cultural heritage of the Zapotec people.

(Porras-Kim, 2012)

Por otro, trata de infundir curiosidad y maravilla en el oyente, haciéndole escuchar el sonido de una lengua que para poder comunicar debe esconderse y ocultar el mensaje.

En *Muscle Memory*, de 2017, se centra en el cuerpo, entendido como vehículo de transmisión de tradiciones históricas y agente activo de variaciones individuales.

Consiste en un video que graba la sombra de los movimientos de una bailarina mientras baila una danza tradicional coreana. Se le pide que baile de memoria una canción tradicional muy antigua, pero sin poder beneficiarse de la música, precisamente con el fin de ver cómo la coreografía específica de la danza se cruza con la interpretación personal de la bailarina, que complementa sus movimientos.

La danza alberga, intrínsecamente, una vulnerabilidad ontológica en tanto que es difícil que se transmita de forma perfecta 1:1, de manera idéntica y auténtica. Aquí, un cuerpo bailando en la sombra conserva el registro



Fig. 3.1.13. Gala Porras-Kim, *Notes after G.M. Cowan 1-3*, 2012



Fig. 3.1.14. Gala Porras-Kim, *Muscle Memory*, 2017

histórico de la danza tradicional, al mismo tiempo que se mantiene abierto a la variación de la bailarina.

En su elegancia y juego de sombras, *Muscle memory* recuerda vagamente el pequeño teatro macabro de **Christian Boltanski** y las sinuosas siluetas diseñadas por **Lotte Reiniger**.

La sombra y la silueta tienen una gran importancia en estas obras. A través de la proyección o el trazado de un contorno, permiten reconstruir el cuerpo y conectar sus formas pasadas con el presente, también y sobre todo desde el punto de vista simbólico. Además, se caracterizan por una síntesis formal que hace que quien las observa pueda concentrar su mirada exclusivamente en la interpretación de los movimientos.

Las obras de Gala Porrás-Kim, así como las de Gian Maria Tosatti y Aby Warburg, se caracterizan por una extraordinaria delicadeza en el estudio de la arqueología, si bien con diversas perspectivas y finalidades.

La práctica de Porrás-Kim, tanto metodológica como especulativa, se orienta a la exploración del pasado a través de acciones mínimas, como la recolección, la reinterpretación, la manipulación, la hibridación. La esencialidad de las estrategias que adopta es directamente proporcional a su poder comunicativo, ya que ponen la atención sobre la fragilidad, la mutación del pasado, la memoria y la identidad cultural.

Gian Maria Tosatti también tiene un enfoque similar, en el que el arte y la arqueología se mezclan. Su trabajo a menudo se basa en pequeñas acciones, como mover objetos o crear situaciones evocativas, que destacan la complejidad del tiempo y la historia. Estas acciones mínimas resultan ricas en significado y abren espacios para la reflexión sobre las relaciones entre el pasado, el presente y el futuro.



Fig. 3.1.15. Christian Boltanski, *Théâtre d'ombres*, 1990



Fig. 3.1.16. Lotte Reiniger, extracto de *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, 1926

Aby Warburg, en su *Atlas Mnemosyne*, recopila y reorganiza imágenes para explorar las conexiones culturales del mundo en sus diversas sucesiones históricas. Al afirmar la diferencia entre el tiempo de la historia y el tiempo de la imagen, mueve esta última a una dimensión de vida dinámica y orgánica totalmente independiente - una supervivencia.

En resumen, el enfoque delicado y sutil utilizado por estos artistas permite acceder a reflexiones complejas que hablan del pasado y la memoria. A través de acciones mínimas, metodologías sugestivas y conexiones visuales, estas obras nos invitan a explorar el significado de la historia y de la cultura de maneras que pueden abrirse al diálogo y a la reinterpretación continua.

En conclusión la arqueología, entendida como metodología en el arte contemporáneo y campo de estudio, es una valiosa herramienta de investigación y exploración artística. A través de su enfoque meticuloso, nos enseña que cada objeto tiene una historia que contar y que el pasado puede ser una inspiración constante para el presente.

Este diálogo constante entre ayer y hoy nos invita a reflexionar sobre la mutación de las culturas y de los significados, animándonos a explorar el mundo con ojos curiosos y abiertos.

La práctica artística y el estudio arqueológico, cuando se funden, nos permiten revelar historias olvidadas, crear otras tantas y transformar nuestra forma de *sentir* el tiempo.



Fig. 3.1.17. Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Tavola 55, 1924-1929

3.2 DEJAR HUELLAS

Del ant. lejar, y este del lat. laxāre ‘aflojar’, infl. por dar

De follar (abatir, humillar, despreciar), y este del lat. vulg. fullāre ‘pisotear’

Pisar dejando señal de la pisada, producir una impresión profunda y duradera, señalar un vestigio que deja alguien o algo.

Sinónimos: rastrear, hollar, trazar, registrar, marcar un signo dejado por algo o alguien. También: dejar una marca, hacer una marca, dejar un legado, dejar una impronta, dejar una señal.



Fig. 3.2.1. Jacopo Benassi, *Self Portrait*, 2023

3.2.1. Restos

Quell'oscuro smania che spinge tanto a mettere insieme una collezione quanto a tenere un diario, cioè il bisogno di trasformare lo scorrere della propria esistenza in una serie d'oggetti salvati dalla dispersión, o in una serie di righe scritte, cristallizzate fuori del flujo continuo dei pensamientos.

Italo Calvino, *Collezione di sabbia*, 1984

En 1962, el artista rumano **Daniel Spoerri** publica *Topographie anéctodée du Hasard*. Un archivo donde describe, utilizando dibujos, mapas hechos a mano y numerosas anotaciones escritas, todos los objetos que pueblan la habitación en la que aloja, la *chambre numéro 13 de l'hôtel Carcassonne, au 4e étage du 24 de la rue Mouffetard, 5e arrondissement de Paris*.

From that precise moment, so accurately marked down, and for the entire afternoon of that Tuesday, just as a terrible massacre was being carried out by the police, Spoerri recorded and described the objects on the half of the table that had been painted blue by Vera Mercer, his companion at the time. The table was to the right of the door. He could have locked everything into a Tableau-piège by gluing the objects in their place and hanging both the table and the objects vertically on the wall. But he did not. He appears to have been more interested in describing and remembering what the objects evoked. Even though there was no gluing, the table was made eternal in its exclusive, random arrangement. The pages contain nothing but that particular moment, not unlike what happens in the most solid of tables. (Bazzini, 2018: 10-11)

En esta obra, el autor parece burlarse del enfoque archivístico tradicional de los museos: en lugar de centrarse en hallazgos arqueológicos u obras de arte "altas" e históricamente significativas, Spoerri eli-

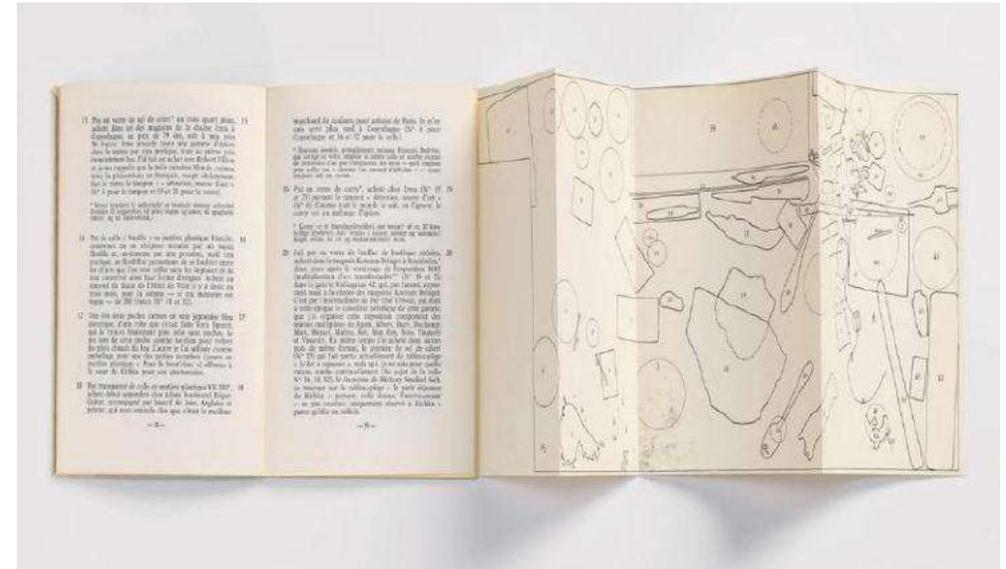


Fig. 3.2.2. Daniel Spoerri, *Topographie anéctodée du Hasard*, 1962

ge registrar en detalle objetos completamente anónimos y comunes, a menudo asociados con la vida cotidiana. Les confiere una nueva dimensión de existencia, en la que pueden recuperar la dignidad que les corresponde y convertirse en patrimonio del antropoceno. Esta estrategia invierte la noción clásica de arqueología y valor cultural, poniendo en primer plano aquellos objetos, casi siempre descuidados, que realmente constituyen nuestro universo material y sentimental.

Spoerri no es nuevo en este tipo de prácticas. Junto con Yves Klein, Niki de Saint-Phalle, César, Arman y Villeglé, trabaja en los objetos producidos por el hombre de la sociedad de los consumos, entrando en el flujo de la proliferación y rastreando el paisaje cultural que estos generan con su presencia. En esta perspectiva, el trabajo de Spoerri busca establecer un cortocircuito entre lo que se decreta parte de la herencia cultural y lo que en cambio representa nuestra identidad individual y colectiva, sobre todo

cuando se habla de lo cotidiano.

Los restos de mesas puestas, de comidas consumidas, de grandes atracones, de vajillas, vasos y copas se convierten en las efigies del hombre contemporáneo, rompen las fronteras de la vida diaria y entran en la del arte bajo forma de restos cristalizados.

The objects that Spoerri talks about in the book, and especially those that appear in his works, are materials that the eye normally fails to dwell upon, except when the level of untidiness has surpassed not so much any level of decency as any level of adaptability.

In ever-different ways, Spoerri attempts to deviate the perception of sight, using the principle of disorientation and surprise to create his art. He has tried to preserve the original status and function of the objects, which he never removes from their context as the Dadaists and Surrealists used to do. He has quite simply glued, but never painted them, unlike what the American artist Robert Rauschenberg used to do.

It was this sincere objectivity that allowed Spoerri to capture the ideal value of one the most significant actions of appropriation by Pierre Restany. (Bazzini, 2018: 12)

El trabajo de Spoerri plantea una serie de cuestiones relevantes, tanto desde el punto de vista de las soluciones visuales como desde el plano de desarrollo conceptual de su poética.

Además de querer romper las paredes que separan el universo del arte del de la vida, el artista hace hincapié en la manipulación del material.

En lugar de crear obras desde cero, Spoerri conserva, preserva y reorganiza material encontrado, como rastros de cenas o basura que se encuentra al azar. Mientras que los dadaístas y los surrealistas manipulan el objeto sustrayéndolo a su contexto, a su condición y función original, el artista deja todo intacto e ileso, asegurándolo bajo una capa protectora que le permite sobrevivir y, sobre todo, contar una

historia. El enfoque tradicional de la creación artística, que preveía la generación de obras *ex novo*, ya no es el único medio de creación. En cambio, la reelaboración de materiales, objetos e ideas preexistentes gana cada vez más importancia en el panorama contemporáneo, subrayando la importancia de la apropiación y la deformación como medios de expresión creativa.

Ya no se trata de elaborar una forma a partir de una materia prima, sino de trabajar con objetos que ya están en circulación en el mercado cultural, es decir, objetos informados por otros objetos. [...]

Ya no se trata de hacer *tabula rasa*, de crear a partir de una materia virgen, sino de encontrar la manera de encajar en los innumerables flujos de producción. (Bourriaud, 2002)

Por lo tanto, se impone la arbitrariedad y la pluralidad del signo, entendido ya no como afirmación de certeza e inmovilidad de las cosas, sino como vehículo de comunicación abierta, compartida y cambiante.

Ferdinand de Saussure teorizó la naturaleza arbitraria del signo en el lenguaje hablado y la existencia del lenguaje (como *langue*) en cuanto institución al di là dell'enunciato del singolo (indicato con la definizione parole). Queste prime ricerche (tra le altre) aprirono la strada allo studio di molte forme della comunicazione in quanto linguaggi, permettendo di prendere in considerazione ogni forma di espressione artistica e comunicazionale: dalla danza, alla moda, al cinema, alla televisione, alla pubblicità, a tutte le forme del discorso anche gestuale. (Detherige, Vettese, 1999: 19)

La verdadera distorsión en la obra de Spoerri, si se puede decir así, reside en la elección de orientar verticalmente lo que normalmente veríamos en horizontal. Este cambio produce en el espectador una sensación de confusión, extravío y nostalgia, así como una alteración de la percepción.

En sus obras mezcla hábilmente arqueologías contemporáneas,

memoria y juego, creando estructuras que, a pesar de su precariedad, sugieren una visión positiva e infantil - en su mejor sentido - del arte.

Es el caso del famoso parque artístico *Il Giardino di Daniel Spoerri*, fundado por él en Seggiano, una pequeña localidad situada cerca del Monte Amiata. Allí, el artista reúne obras de eminentes colegas - por nombrar solo algunos, Eva Aeppli, Arman, Erwin Wurm y Jean Tinguely - que encajan perfectamente con el paisaje, dando al jardín una atmósfera misteriosa, donde el visitante va al descubrimiento de objetos mágicos.

Encontramos un Golem hecho con restos del Acueducto del Fiora, esculturas realizadas ensamblando viejos arados recuperados en la zona, enanos monstruosos hechos de palas, rastrillos y otras herramientas de trabajo.

Una pieza sorprendente, que se desvía un poco de sus habituales *tableaux-pièges*, es *Chambre No. 13 de l'Hôtel Carcassonne Paris*.

Una réplica a escala 1:1 de la habitación en la que la actividad artística de Spoerri cobró vida, un espacio donde el tiempo se ha detenido y todo sigue igual,

Los objetos, todos fundidos estrictamente en bronce, nos proyectan en una dimensión privada, en una atmósfera de otros tiempos y encantada por el flujo de eternidad que los envolvió. (Räderscheidt, Neumann, 2022: 42)

La obra de Spoerri se centra en la recuperación y conservación de objetos que han sido “rechazados” por el ámbito del arte. Su práctica pone de relieve una doble intención: por un lado, la voluntad de preservar tales objetos, haciéndolos entrar en un estado de presente eterno. Por otro, el intento de conferirles una durabilidad y resistencia contra los agentes externos, donde fuera posible. Por lo tanto, el uso del bronce en este contexto tiene un papel funcional y simbólico.

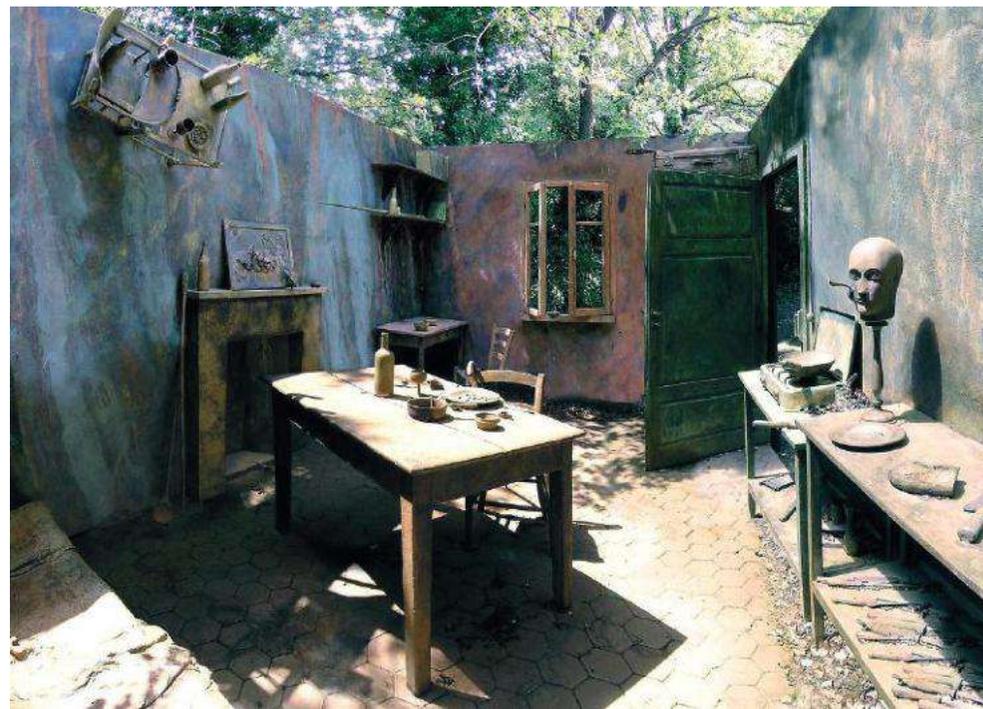


Fig. 3.2.3. Daniel Spoerri, *Chambre No. 13 de l'Hôtel Carcassonne Paris* (1959-1965), 1998

Desde el punto de vista funcional, el bronce permite capturar con extrema precisión los detalles y las características de cualquier objeto, manteniendo intacta su forma original. Este proceso de moldeo y fusión puede verse como una forma de conservación artística, en la que los objetos se immortalizan en una forma que resiste el paso del tiempo y las influencias externas. De esta manera, la obra se convierte en una especie de memoria tangible de objetos destinados de otra manera al olvido.

Desde el punto de vista simbólico, el bronce da durabilidad a entidades efímeras. Este acto de “fijar” los objetos en un material pesado e irrompible puede interpretarse como una declaración contra la naturaleza codiciosa de la sociedad contemporánea, comprometida a

producir espasmódicamente objetos que son rápidamente descartados y reducidos a escombros o residuos.

En cierto sentido Spoerri, recordando las lecciones de Duchamp, lleva a cabo una acción anticapitalista, incluyendo estos restos y remanencias en el mundo del arte.

El arte contradice la cultura “pasiva”, compuesta por mercancías y mercados, convirtiéndose en generadora de comportamientos y reutilizaciones potenciales. El arte hace funcionar las formas dentro de las cuales se desarrolla nuestra existencia cotidiana. [...]

La calidad de una obra depende de la trayectoria que describe en el paisaje cultural. Elabora conexiones entre formas, signos e imágenes. (Bourriaud, 2002)

Una vez despojados de su valor de uso, consumo e intercambio, liberados de las categorías de las que el mercado artístico - cada vez más dependiente de la economía capitalista - se apropia, estos objetos realizan un auténtico paso de estado y forma. Son transformados por el artista-duende en talismanes o entidades capaces de hablar y de transmitir un mensaje a quien los observa o descubre.

All the arts are capable of duende, but where it naturally creates most space, as in music, dance and spoken poetry, the living flesh is needed to interpret them, since they have forms that are born and die, perpetually, and raise their contours above the precise present. (Kline, 2007: 12)

En resumen, el arte de Spoerri combina la conservación y durabilidad de los objetos con un mensaje contra la cultura del consumo y el olvido, sacando a la luz elementos y reflexiones que de otro modo serían olvidadas.

De las piezas de Spoerri sacamos un sentido de melancolía, dado por

la presencia de objetos que nos recuerdan un tiempo pasado, puntual y perdido, del que solo quedan restos nostálgicos. (Benjamin, 1936: 11). Sin embargo, estas efigies no transmiten la tragedia, no sirven como una advertencia para alguien o algo, no simbolizan un trauma o dolor a superar.

Las remanencias que engasta bajo la resina y el bronce sugieren más bien una idea de supervivencia, de una presencia latente que perdura, sobrevive y se manifiesta en una forma siempre problemática, anacrónica, fantasmática.

La imagen [...] debería considerarse, por tanto, en una primera aproximación, como lo que sobrevive de un pueblo de fantasmas. Fantasmas cuyas huellas son apenas visibles y, sin embargo, se encuentran diseminadas por todas partes. (Didi-Huberman, 2002: 36)

Se podría objetar que esta predilección por los restos tenga un *quid* fetichista, que oculte un tácito deseo de querer sobrevivir donde realmente no podríamos. En el campo de la fenomenología de las artes este recurso se puede resumir en *efecto apotropaico*.

Derivado del griego antiguo αποτρέπειν, que significa *alejarse*, ese término se define como un mecanismo de defensa y protección contra las influencias maléficas y la mala suerte.

Si bien muchos artistas no se ocupan específicamente de la nigromancia o de prácticas mágicas, se puede deducir que a través del arte es posible liberarse, o al menos exorcizar, los horrores que afligen el ser humano: la guerra, la muerte, la pérdida, la derrota.

A la forma, la sofisticación técnica y el valor estético se sustituye la necesidad de despertar tanto en sí mismos como en el público sentimientos a menudo difíciles y dolorosas de afrontar.

Ningún objeto, de hecho, es bastante repugnante, bastante abyecto, bastante repelente, ningún abismo es lo suficientemente profundo como para

no ser transgredido, hecho secreto o sagrado. (Kiefer, 2011: 63)

Un ejemplo de esto es la obra de **Christian Boltanski**.

En 2010, en ocasión de Monumenta, Boltanski realiza *Personnes*, una gigantesca instalación donde acumula montones de ropa, distribuyéndolas al suelo según un esquema geométrico. Todo culmina en una torre de vestidos - se diría casi un altar - situada en el centro del ábside del Grand Palais de París.

Tras una búsqueda de archivo, crea *The missing house* (1990), memorial dedicado a aquellas personas que vivían en Große Hamburgerstrasse en Berlín. La casa fue destruida después de un bombardeo durante la Segunda Guerra Mundial, y sus inquilinos nunca regresaron. Para marcar su trágico final quedan placas conmemorativas, que juntas señalan la presencia y la ausencia de las víctimas de la guerra.

En *Monument (Odessa)*, de 1989, monta una instalación en memoria de la ciudad natal de su abuelo, Odessa. El trabajo, compuesto de luces, cajas para almuerzos y fotografías de niños, se configura como un altar sagrado, que recuerda el exterminio de niños judíos durante las redadas nazis. Como informa la curadora del Jewish Museum, las fotos representan a niños durante la celebración del Purim, una festividad judía en honor a Ester (personaje recurrente en la Tanakh y el Antiguo Testamento), presumiblemente en Francia, en 1939.

En los espacios de la Kewenig Gallery, expone una serie de 12 estelas metálicas coronadas por imágenes en color, impresas sobre lienzo, de niños alegres y sonrientes. Como afirma la periodista de Designboom Nina Azzariello,

A black-and-white photograph of a group of children from the former Jewish school in grosse hamburger strasse. The young students were born into an age of war and persecution, and it is likely that many of them perished



Fig. 3.2.4. Christian Boltanski, *Stèles*, 2012

over the next decade of destruction. (2013)

En su práctica, Boltanski mira a los *nouveaux réalistes*, que coleccionaban objetos, y a los grandes artistas conceptuales de los años Setenta que los catalogaban. Pero también es hijo de su padre, un judío ucraniano que escapó de la persecuciones nazis.

El Holocausto y la Segunda Guerra Mundial, que él vivió a través de la historia de su familia, son la manifestación pura del horror, una experiencia tan dramática que ha generado en él la necesidad de exorcizarla. El trauma se convierte en la matriz del arte, que a su vez adquiere una función apotropaica. Se convierte en el vehículo, la cura o el talismán que nos protege y conforta frente a la parte más brutal de

nosotros. Al mismo tiempo, nos advierte de los errores cometidos en el pasado, para que no se repitan otra vez.

Una operación que recuerda el Pabellón de **Hans Haacke**, realizado para la Bienal de Venecia de 1993. El artista alemán se presenta con *Germania*: una habitación blanca y desnuda en cuya pared aparece una inscripción negra, Alemania, a cuyos pies se extienden escombros, que originalmente debían constituir el suelo del pabellón.

La pieza demuestra el poder del arte conceptual para transmitir significados profundos sin utilizar imágenes violentas o retóricas didácticas. En cambio, utiliza elementos visuales simbólicos y escenografías evocadoras para representar el horror y la devastación que su país natal experimentó durante la Segunda Guerra Mundial.

Los escombros, tan presentes que casi parecen infestantes, simbolizan la destrucción y la devastación causadas por la guerra. Estos fragmentos representan el pasado, un pasado marcado por la violencia, el conflicto, la muerte y la matanza. La gran e imponente escritura de la obra, que alude a un “futuro distópico nunca realizado”, sugiere que la memoria de la guerra sigue viva y que las heridas del pasado siguen influyendo en el presente y el futuro de Alemania.

La disposición de los restos obstaculiza el paso, impide mirar a otra parte, obliga a confrontarse con una historia dolorosa. El público se ve obligado a interactuar físicamente con la obra, a encontrarse con los escombros, al igual que el país se vio obligado a enfrentar su pasado. Su presencia puede ser vista como una invocación a no olvidar los horrores de la guerra, a no mirar hacia otro lado y a reflexionar sobre las consecuencias de acontecimientos históricos traumáticos.

Finalmente, *Germania* ofrece un poderoso testimonio del impacto duradero de la guerra en la psique colectiva y la memoria histórica, sin



Fig. 3.2.5. Hans Haacke, *Germania*, 1993

la necesidad de ser explícitos o directos.

En cambio, utiliza espacios, símbolos y restos para evocar el trauma y el horror que vivió Alemania, y muchos otros países del Viejo Mundo, durante la guerra.

En las obras de Haacke y Boltanski confluyen la memoria colectiva, la tragedia y la historia, que ellos exploran sin caer en la espectacularización de la muerte y la violencia. Al contrario, recurren a la evocación, a la sugestión de imágenes y presencias, a la creación de experiencias multisensoriales que despiertan al espectador de esa anestesia visual producida por el flujo ininterrumpido de informaciones de crónica.

Como dijo en una entrevista para el Financial Times,

La gente pregunta a menudo cómo fue posible que aquellos que entonces sabían del Holocausto y de Stalin se negaran a hablar. Sabemos lo que sucede en Siria y a los migrantes, pero no reaccionamos, no hacemos nada para que la tragedia termine. (Boltanski, 2018)

Como él, también **Doris Salcedo** y **Teresa Margolles** se interrogan sobre la cuestión del entumecimiento, insistiendo en el sentido de impotencia frente a las masacres realizadas por el hombre.

En *Atrabiliarios* (1992-1993), pone unos zapatos de mujer en nichos cubiertos por una tela hecha de vejiga de vaca. Esos zapatos no pertenecen a cualquier mujer, sino a las víctimas que desaparecieron durante la guerra civil colombiana.

Más que soportes de almacenamiento, estos “cofres” parecen reliquias de santos, son las pruebas indiscutibles de la muerte de civiles, de inocentes, de mujeres como la misma Salcedo. Los restos no tienen una importancia monetaria, sino humana, identitaria, histórica, en la que el público y el artista se pueden identificar, como diciendo: podrían haber sido mis zapatos.

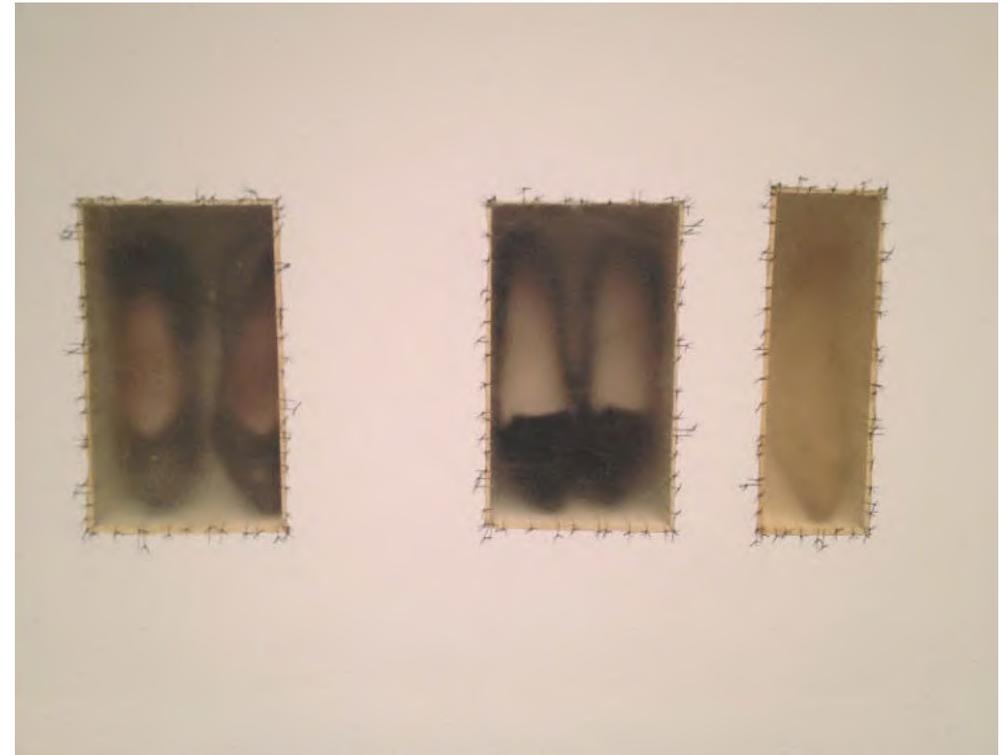


Fig. 3.2.6. Doris Salcedo, *Atrabiliarios*, 1992-1993

Como bien decía Didi-Huberman, estos objetos nos miran mientras los miramos, se activan allí donde señalan una falta, una pérdida, una ausencia que permanece. Entonces, el rescate de los restos es funcional al cambio de significado, a la visibilización de una inercia que para Salcedo, en muchos casos, tiene un valor trágico.

Como leemos desde el sitio web de MACBA,

En esta obra de tres piezas, la escultora, interesada en hacer visibles las distintas formas de muerte y de silencio, rescata del olvido objetos cargados de significado como son unos zapatos. En este caso, ha recuperado los zapatos que recibió de los familiares de las mujeres que habían desaparecido en diferentes zonas rurales de Colombia.

Para Salcedo, el arte está íntimamente ligado a la tragedia. Si bien el propio título de la serie ya denota una personalidad destemplada y violenta, en estas tres piezas la artista adjudica este adjetivo al acto de violencia al que fueron sometidas estas mujeres.

Los zapatos, que conservan la huella física de la persona que los usó, están “ocultos” o “silenciados” en el interior de una caja, en una clara metáfora de las vidas de sus propietarias.

Teresa Margolles también se ocupa de las causas sociales y de las consecuencias de la violencia, y de la misma manera utiliza material encontrado, a menudo perteneciente (o pertenecido) a otros.

Su trabajo consiste en la acumulación de rastros de abusos, elaborados en forma de memoriales de vidas y lugares donde la vida ya ha sido suprimida, pero el trauma sigue existiendo. Sus obras parecen rechazar la forma monumental para volverse hacia una actitud más discreta, evocativa, imaginaria y simbólica.

La muerte no se muestra directamente, se intuye, se encuentra en las huellas físicas que deja.

All of Margolles' works are realized with materials either originating from corpses or having been in contact with them. Margolles confronts the taboo of death, and especially the taboo that impels us to remove corpses from view. The bodies she handles are those of people who died a violent death, due to a social context of poverty and violence connected, in particular, to drug trafficking. They are the corpses of those Walter Benjamin called “the eternally vanquished, the victims of hunger and poverty. (Flash Art, 107)

Margolles sumerge hojas de papel en fluidos corporales (principalmente sangre) recuperados en las salas mortuorias, difunde burbujas de agua impregnadas de las telas con las que fueron cubiertas las víctimas de muerte violenta, exhibe un ladrillo de cemento con el que fue asesinada Karla, una transexual que la artista había conocido y fotografiado.



Fig. 3.2.7. Teresa Margolles, *Narco-message*, 2009

Son art met également en place la participation du public à l'œuvre avec une interaction troublante des sens. Dans ses différentes installations, elle place le spectateur comme acteur privilégié au centre d'un dispositif, il participe et pénètre corporellement dans les œuvres. Dans « Vaporización », le spectateur s'immerge dans un espace où chaque particule d'eau en suspension porte en elle la mémoire du mort. Chaque visiteur est alors envahi par la vapeur des morts, une brume est créée à partir d'eau utilisée pour laver et désinfecter les cadavres à la morgue de Mexico, souvenir physique du dernier lavage, processus de dissolution et de disparition. (Dussaut, 2013)

Vemos que la artista introduce la medicina forense en el ámbito del

arte, intentando, como Boltanski y Haacke, contrarrestar la adicción y la impotencia ante las tragedias que afligen a su país, México.

De esta manera, intenta contrarrestar la adicción y la impotencia ante tragedias cotidianas como la violencia de género, la explotación de la inmigración clandestina y el tráfico de drogas. Todos fenómenos causados por la inacción de los gobiernos y por una instrumentalización mediática sensacionalista, dirigida a la espectacularización de lo macabro.

Razón por la cual Margolles, junto con otros colegas, forma un colectivo artístico llamado SEMEFO (siglas de Servicio Médico Forense), que desde 1990 realiza obras y acciones performativas utilizando partes de cadáveres, fluidos corporales y otros materiales orgánicos, con el objetivo de evidenciar la violencia de la sociedad contemporánea y denunciar la ineficiencia de las instituciones.

Las telas ensangrentadas de *Narco-message*, en las que se han cosido palabras o frases en código utilizadas por los traficantes para comunicarse entre sí, recuerdan vagamente a Hermann Nitsch. Mientras que él, como padre del accionismo vienés, prefiere la *performance* y el teatro, la artista mexicana siente predilección por las huellas, los restos, que transpone a un lenguaje decididamente más aséptico, como la fotografía, la impresión sobre lienzo y la instalación.

Si para Nitsch la sangre, el sacrificio y la muerte tienen un valor ritual y cultural, que nos lleva a épocas primordiales de la civilización - véase también *La consagración de la primavera* de Igor' Stravinskij -, para Margolles este es el signo presente de una ausencia, lo que queda después de una brutal desaparición.

Mais toutes ses œuvres sont dotées d'un contenu complexe, qui se manifeste par l'usage brut des matières organiques provenant de personnes assassinées, les eaux usées de laboratoires médicaux, du sang, de la graisse humaine ou encore des fœtus. (Dussaut, 2013)



Fig. 3.2.8. Teresa Margolles, *En el aire*, 2003

El uso de materiales encontrados, objetos desechados y restos en la práctica artística subraya la necesidad de expresar una realidad fragmentaria, cambiante y dispersa. Todos los artistas que hemos visto hasta ahora utilizan objetos encontrados o las huellas de un pasaje para construir un diálogo sobre la memoria, el recuerdo y la preservación del pasado.

Daniel Spoerri captura objetos cotidianos y los transforma en obras de arte, reconstruyendo el panorama sociocultural de las personas y lugares de los que ha sido testigo. Boltanski y Haacke, por otro lado, utilizan material de archivo y escombros para abordar temas relacionados con la muerte, el conflicto y los desastres que surgieron como resultado de la Segunda Guerra Mundial. Sus obras reflejan cuestiones relacionadas con la fragilidad de la vida, la memoria colectiva y la evocación de un trauma.

Teresa Margolles y Doris Salcedo se sirven de huellas, restos y objetos para afrontar las violencias y las complicaciones en sus países (en este caso Colombia y México), donde la inestabilidad política, el narcotráfico y los abusos a menudo afectan a los más débiles, creando una creciente división entre ricos y pobres, hombres y mujeres, poderosos y últimos.

Todos estos ejemplos, unidos por el concepto de "resto", contribuyen a hacer visible lo que de otro modo permanecería oculto, generando reflexiones sobre la memoria individual y colectiva. Además, insisten en el valor espiritual que poseen estos objetos cuando son movidos de su lugar de origen o cargados de significados que superan su valor de uso e intercambio.

Por último, es importante tener en cuenta las diferentes metodologías de trabajo de estos artistas. Boltanski, Salcedo y Margolles se centran en la reutilización de material de archivo y en la creación de ambientes

similares a relicarios, santuarios o lugares de culto. Spoerri y Haacke buscan crear espacios inmersivos, salpicados de restos y escombros, para evocar recuerdos y memorias pasadas, y sobre todo para desafiar al público a confrontarse con la historia y la fragilidad de la vida. En cualquier caso, el arte se convierte en un vehículo poderoso para explorar, y comunicar, resaltar lo oculto.

Si bien las ruinas y los restos son las "joyas de la corona" de nuestra civilización, por otra parte sugieren una idea de muerte inevitable, un sentimiento de finitud ineludible y una angustia que escapamos inexorablemente.

Some of us are so obsessed with the past that we die of it. It is the attitude of the poet who never finds the lost heaven and it is really the situation of artists who work for a reason that nobody can quiet grasp. They might want to reconstruct something of the past to exorcise. It is that the past for certain people has such a hold and such a beauty... (Bourgeois, 1982)

Al final todo, incluso el castillo más majestuoso e inquebrantable, parece y termina por desaparecer, y como éste su soberano y el reino entero.

Que esto sea un castigo divino o la contingencia de las cosas es irrisorio y no resolvería el problema. Pero no excluye que sea posible generar un diálogo que sea de consuelo y crecimiento espiritual. Diálogo que tiene lugar a través de la interpretación continua de los artefactos, de la conciencia de los cambios que estos sufren con el paso de las estaciones, de la profundidad con la que podemos sentir nuestro entorno.

Comprendemos que el arte se convierte en una herramienta para explorar, comunicar y resaltar lo oculto. Y el artista, un investigador forense en busca de las pruebas del crimen.

3.2.2. Antropometrías

¿Quién soy?/ ¿De dónde vengo?/ Soy Antonin Artaud/ y si lo digo/ como sé decirlo/ inmediatamente/ vereís mi cuerpo actual/ saltar en pedazos/ y reunirse/ bajo diez mil aspectos/ notorios/ un cuerpo nuevo/ con el que no podreís/ olvidarme/ nunca jamás.

Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, 1948

En el apartado anterior nos ocupamos de las ruinas y los restos, destacando, a través del quehacer de algunos artistas y el pensamiento de diferentes autores, la diversidad y variedad de sugerencias que han producido en el panorama artístico contemporáneo. Ahora nos centraremos en cómo estas reflexiones se han trasladado al cuerpo.

El cuerpo humano, más que cualquier otra entidad, es una fuente de inspiración para impulsos creativos y exploraciones existenciales. No son sólo las ruinas u objetos externos los que desencadenan estas reacciones, sino que el cuerpo mismo se convierte en el punto de partida primario, la unidad de medida de la que se originan obras y acciones que reflejan ciertos legados y herencias.

El cuerpo es territorio, arqueología de la historia y una ruina de sí mismo, de él surgen múltiples capas de significado y complejidad.

En el pasado, el cuerpo se consideraba una entidad unitaria y compacta, una máquina perfecta superior a la animal por sus cualidades puramente evolutivas, como estar de pie sobre dos piernas, el uso de la palabra y la formulación de un pensamiento complejo. Se consideraba también superior por su capacidad de ejercer una influencia sobre el ambiente que lo rodeaba, y por lo tanto determinar el curso de un evento o condicionar el destino de otro ser vivo y no vivo.

Pero, desde finales del siglo XIX asistimos a un cambio de coordena-

Pero, desde finales del siglo XIX, asistimos a un cambio de coordenadas.

El nacimiento del psicoanálisis, las transformaciones históricas y políticas que se avecinan, la afirmación del existencialismo, así como la formulación de las primeras teorías posmodernas, ponen en crisis la idea del hombre como “medida de todas las cosas”.

Hombre y naturaleza no son como dos términos uno frente al otro, incluso tomados en una relación de causa, de comprensión o de expresión (causa-efecto, sujeto-objeto, etc.). Son una misma y única realidad esencial del productor y del producto. (Deleuze-Guattari, 1972: 14)

Emerge con creciente violencia la falacia de esta visión del cuerpo, que además de estar plagado de enfermedades, mutilaciones y heridas, se caracteriza cada vez más por tensiones, rupturas, divisiones polares y contradicciones internas. A una naturaleza cohesiva y coherente del cuerpo se sustituye una decididamente más compleja y controvertida. Un ser que, aunque parece delimitado y “encerrado” en su conformación externa, revela en su interior una miríada de fragmentos. Un cuerpo que no es más que *un amasijo de restos*. (Didi-Huberman: 11)

Un cuerpo: una reunión de objetos cuya anatomía y fisiología serán como la reunión de los estilos artísticos y su ley biológica de funcionamiento, es decir, de evolución.

Un cuerpo también como *corpus* de saber, un *organon* de principios. (Didi-Huberman: 12)

Antonin Artaud, en su controvertida emisión radiofónica “*Pour en finir avec le jugement de dieu*”, propone una visión del cuerpo humano que va en contra de las convenciones sociales y culturales de la época.

En su discurso, evoca imágenes del cuerpo como una fuerza primordial, carnal y salvaje.

“Lo ignoro
pero sé que

el tiempo,
el espacio,
la extensión,
el porvenir,
el futuro,
el contecer,
el ser,
el no ser
el yo,
el no yo,

nada son para mí;
pero hay una cosa
que sí significa algo,
una sola cosa que tebe tener significado
y que percibo
porque quiere SALIR:
el estado de mi dolor
de cuerpo,

el estado
amenazante
incansable
de mi cuerpo; [...]

y, cual es el efecto?
Me asfixio;

no sé si es un acto
pero al abrumarme de esa manera
con interrogatorios
hasta la desaparición
y la nada
del interrogante,
me martirizaron
y extinguieron de mi
la idea de cuerpo
y de ser yo, un cuerpo, [...]

Porque atormentaban
hasta mi cuerpo
hasta el cuerpo

y en ese instante
hice explotar todo
porque nadie manosea
a mi cuerpo.”

(1948)

En su invectiva radical y provocadora, el autor celebra la derrota del cuerpo que, una vez liberado de sus “inútiles órganos” - que considera como las matrices primarias de los automatismos -, puede *volver a bailar*, volver a su estado original de naturaleza, primitivo y animal (Artaud, 1948: 39). A partir de este extracto, notamos que Artaud considera el cuerpo como una fuerza primordial, una potencia bruta e incontrolable que va en contra de las limitaciones e instituciones establecidas. Esta imagen se asocia entonces con una vitalidad rebelde y una carnalidad extremas. Una entidad caótica y atormentada por tensiones,

por ejemplo, entre voluntad de identificación y exigencia de alteración, purificación e hibridación, normal y patológico, orden y caos, rasgos de evidencia y rasgos de impensado (Didi-Huberman: 26)

La radicalidad de Artaud implica el elogio del arte como forma de rebelión contra las normas, además de identificarla como la mejor herramienta para la expresión auténtica y la recuperación del yo.

La elección de utilizar la voz en lugar de la escritura parece confirmar la idea del cuerpo como medio primario de difusión. La voz y el sonido se convierten en vehículos para transmitir mensajes e involucrar activamente al oyente. A diferencia de la palabra, que por su propia conformación remite necesariamente a ciertos imaginarios o ideas, la voz logra comunicar a su receptor una serie de sugerencias sin la necesidad de verbalizarlas. Sugestiones que llegan a través de la armonización de los sonidos, la vocalización, el susurro, el grito, el murmullo.

Este enfoque enfatiza el aspecto performativo y la energía emocional de su obra, en lugar de la apariencia escrita. No por casualidad, entre todas las formas artísticas Artaud prefiere precisamente el teatro, porque permite la encarnación física, la superación de las barreras de la representación bidimensional y subraya el potencial expresivo, liberador y revolucionario del cuerpo.

Bajo este aspecto, el interés por la fragilidad y la mutabilidad del cuerpo como materia corruptible se acerca a las prácticas de **Gina Pane**. En acciones como *Il bianco non esiste*, *Azione sentimentale* y *Psyché Gina Pane*, la artista somete su cuerpo a cortes, mutilaciones y vejaciones violentas, asimilables a rituales primordiales o a antiguos sacrificios humanos.

A pesar de la apariencia física de sus acciones, Gina Pane no se centra solo en la violencia o el dolor, sino que tiene como objetivo



Fig. 3.2.9. Gina Pane, *Death control*, 1974

transmitir un mensaje político, espiritual, identitario y sentimental. Sus *performances* pueden leerse como una declaración sobre la existencia humana, sobre cómo la noción de identidad está ligada a la experiencia corporal y a sus potencialidades de cambio, supervivencia y deterioro en el tiempo.

De esto, vemos que el cuerpo es tanto la matriz primigenia como el “almacén” dentro del cual se recogen todas las marcas infligidas por el paso del tiempo y el choque con el espacio - entonces autor de transformaciones y portador de huellas. Y el arte, como sostiene Maya Deren,

changes the organism which experiences it. It doesn't add to it, take away



Fig. 3.2.10. Roberto Cuoghi, *imitatio Christi*, 2017

from it, but is directed toward a qualitative change in the organism. (Deren, 2005)

Estos conceptos ofrecen una perspectiva interesante para explorar las prácticas artísticas de **Roberto Cuoghi**, autor de la controvertida obra *Imitatio Christi*, presentada en la Bienal de Venecia de 2017. Inspirado en el famoso cuadro de Hans Holbein *The Body of the Dead Christ in the Tomb* (1520-1522) y en el texto medieval *De Imitatione Christi*, Cuoghi construye un ambiente que, partiendo del *Nachleben* warburgiano, refleja la naturaleza cíclica y corruptible del ser humano y el vacío existencial generado por los iconos sagrados.

Entrando en la primera sala del Pabellón Italia, nos encontrábamos catapultados en la oscuridad de una forja, con muchos herreros y obreros, que producía continuamente imágenes de Cristo, todas en material perecedero. Las imágenes, sacadas de sus moldes, se extendían sobre mesas que el visitante encontraba dentro de un largo túnel de nylon (entre los *iglús* de Merz y la Y de Höller) y se dejaban a merced de los agentes externos (bacterias, esporas, mohos) que causaban su disolución natural: lo que quedaba de él era finalmente pasado en el horno para el secado y luego colgado en la pared del fondo. El ciclo se reanudó, y a lo largo de la Bienal la extraña fábrica de Cuoghi continuó produciendo estos cuerpos delgados, biselados, nunca idénticos y destinados a la ruina. (Giannini, 2017)

En el contexto de las representaciones tradicionales de la Pasión, el cuerpo de Cristo se suele representar como perfecto, sin signos de deterioro o putrefacción, ya que simboliza la divinidad y la redención. Sin embargo, Cuoghi invierte esta representación tradicional, destacando un aspecto más *verdadero*, mortal y perecible.

Parece subrayar que Cristo, aun siendo divino, compartió la condición humana y la fragilidad del cuerpo. El hecho de que la obra ponga en escena un proceso de descomposición o alteración del cuerpo de Cristo, así como la continua repetición de sus iconos, sugiere una

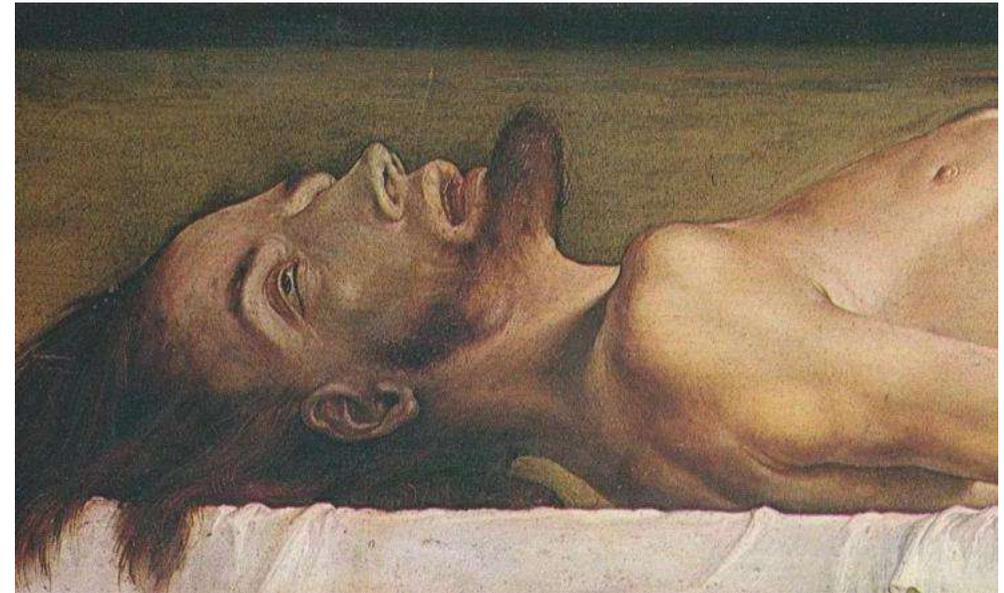


Fig. 3.2.11. detalle de Hans Holbein, *El cuerpo de Cristo muerto en la tumba*, 1520- 1522

reconsideración crítica de lo divino y de la eternidad en la representación religiosa.

Estos aspectos, la identidad, la autotranscendencia y la lucha para y contra la muerte se repiten también en otra controvertida obra de Cuoghi, *Imitación de mi padre* (1999-2000).

Aquí, el artista intenta transformarse en su padre, sometiéndose a una drástica serie de alteraciones físicas y psicológicas. Esto incluye un cambio total en la apariencia, como el corte de pelo, la barba, la ropa, el peso, la postura y la marcha, y resulta en un envejecimiento real del propio Cuoghi.

“El padre” se convierte en una entidad mítica, un personaje que para poder ser comprendido plenamente necesita el establecimiento de una conexión simbiótica.

Si en la *Imitación de Cristo* el cuerpo, o el cadáver que queda de él,

evidencia la imposibilidad humana de evitar la muerte y el deterioro, en la *Imitación del padre* vence la idea del cuerpo superviviente. Re-encarnándose en la figura del padre, el artista reflexiona sobre el concepto de herencia familiar, identidad y raíces, tratando, con el medio que más le pertenece, el cuerpo, de contrastar su desaparición.

Bajo esta luz, Cuoghi y Pane tienen mucho que compartir, precisamente por este esfuerzo de empujar el cuerpo al límite de la resistencia y de lo inhumano. Al mismo tiempo, proponen una visión más experimental y problemática de la práctica artística, dentro de la cual se redefinen los contornos de los procesos de autoanálisis y se evalúa la idea del cuerpo como superficie potencial no codificada. En dos palabras, *máquina célibe* o *cuerpo sin órganos*.

Se debe al propio Artaud también el mérito de haber acuñado el término *cuerpo sin órganos*, de fundamental importancia para la argumentación teórica del *Anti-Edipo* de Deleuze y Guattari.

Concepto nacido de la necesidad de cuestionar la noción misma de cuerpo, así como su organización, el *cuerpo sin órganos* se define como un cuerpo deconstruido en continua transformación, libre de convenciones, normas sociales y mecanismos represivos.

Más que un organismo privado de sus órganos vitales, el *cuerpo sin órganos* es un estado de pura liberación y potencialidad, un espacio metafórico dentro del cual deshacerse de identidades preconstruidas, soltar los instintos creativos, abrirse a nuevas conexiones y vivir de manera más fluida, dinámica y comunitaria nuestro ser.

El cuerpo sin órganos se vuelca sobre la producción deseante, y la atrae, y se la apropia. [...]

El cuerpo sin órganos, lo improductivo, lo inconsumible, sirve de superficie para el registro de todos los procesos de producción del deseo, de tal modo que las máquinas deseantes parece que emanan de él en el movimiento

objetivo aparente que les relaciona. (Deleuze-Guattari, 1972: 20)

Se le da una importancia particular al deseo, que tiene una acepción muy diferente de la que la psicoanálisis le atribuye tradicionalmente, renombrada por los dos filósofos como *esquizoanálisis*.

En lugar de ser una pulsión inmóvil, dictada por género, superestructuras sociales y ligada a un sentimiento de ausencia, el deseo juega un papel fundamental en el pensamiento de Deleuze y Guattari, porque es motor creativo, escudo contra la jerarquización y generador de energía. Es la chispa que enciende la mecha de la elevación espiritual y la atracción, que a menudo son los medios a través de los cuales se crea y disfruta el arte.

El *cuerpo sin órganos* proporciona un marco conceptual útil para comprender las prácticas artísticas contemporáneas centradas en el cuerpo. Invita a considerarlo como una realidad que supera sus funciones tradicionales de uso, intercambio, productividad, eficiencia y rendimiento. Se convierte en un medio de expresión de las inquietudes existenciales y una entidad distinta de la que estamos acostumbrados.

En un *cuerpo sin órganos*, el cuerpo se ve privado de sus funciones esenciales y de los automatismos que a menudo gobiernan sus interacciones diarias. Este acto de sustracción hace surgir la idea de un cuerpo abierto, problemático e inexplorado. un cuerpo que escapa a las categorías convencionales y las expectativas culturales, desafiando la percepción y creando una especie de “distanciamiento” de la normalidad.

Se puede trazar un paralelismo entre el *cuerpo sin órganos* y el concepto heideggeriano de *Dasein*, ya que ambos rechazan las jerarquías tradicionales que limitan la experiencia humana.

El *Dasein* es también una noción de apertura al ser y a la posibilidad, y implica la posibilidad de desvincular el cuerpo de las normas y las

estructuras. Este proceso de “extrañamiento”, a menudo más atractivo que el resultado final, obliga a examinar y explorar el cuerpo bajo una nueva luz, permitiéndonos descubrir su complejidad.

De hecho, muchos artistas utilizan el cuerpo como un medio para investigar temas complejos, incluida la identidad, la vulnerabilidad, la sexualidad, la política o la existencia misma. Las obras nacidas de tales trastornos a menudo cuestionan las normas sociales y culturales que rodean el cuerpo, sacando a la luz aspectos ocultos o reprimidos.

Così l'orizzonte archeologico si profila come uno spazio disseminato di azioni – «il resoconto storico, l'archivio, il documento, l'atto di scavare e dissotterrare, il memoriale, l'arte della ricostruzione e della rievocazione, la testimonianza» – che segnano il quadro dell'arte contemporanea, ma si presenta anche come una galassia concettuale enigmatica ed ambigua, una sorta di Giano bifronte che attraversa il presente dell'arte. (Maiorino, 2020: 13)

Más que “obras” en sentido estricto, el resultado de estas investigaciones, sobre todo dentro del arte conceptual, coincide con la creación de huellas, pistas o rastros. Esta predilección por la fragmentación demuestra un desvío en la concepción del ser, que en lugar de adherirse al concepto parmenideo de *ser* como algo único, perfecto e inmóvil, se reconoce en la multiplicidad, así como en la interdependencia con otros seres y con el medio ambiente.

Así, del mismo modo, al enfrentarnos al concepto de impronta nos encontramos con la imposibilidad de analizarlo aisladamente, de concebirlo si no es ‘en el mundo’ respecto a un ente y *en-relación-a* otras huellas anteriores, a la suma de marcas y trazos realizados en el decurso del tiempo; lo que nos conduce a enfrentarnos a la imposibilidad de hallar esa primera huella o huella primigenia. (Parralo Aguayo, 2005: 57)

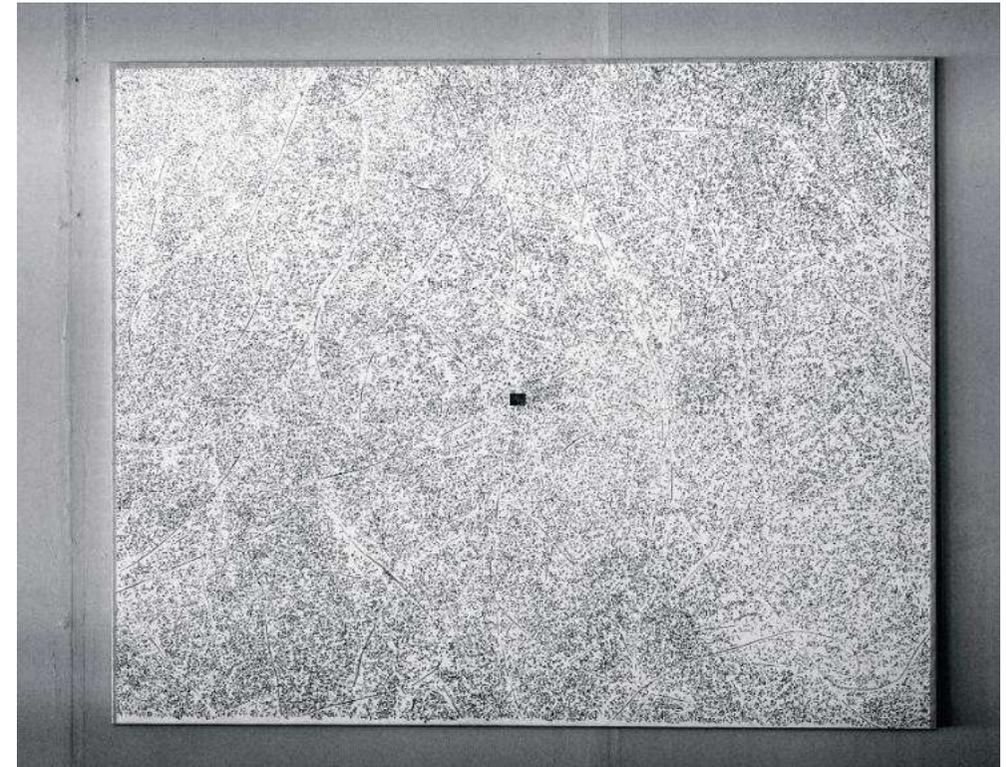


Fig. 3.2.12. Giuseppe Penone, *Svolgere la propria pelle. Pressione su carta*, 1974

Al mismo tiempo, muestra que el estudio de los signos del pasado, vistos en su variedad de significado e interconexión con otras culturas y contextos, presuponen un enfoque más arqueológico y especulativo, de observación y auto análisis.

Mientras tanto, el cuerpo en el arte contemporáneo, continúa agarrado desesperadamente al espíritu y se manifiesta como si de un libro se tratara, con signos, palabras, códigos y señales en una casi perfecta libertad, característica fundamental para abordar el cuerpo y la apropiación. (Moreno Lagunes, 2010: 146)

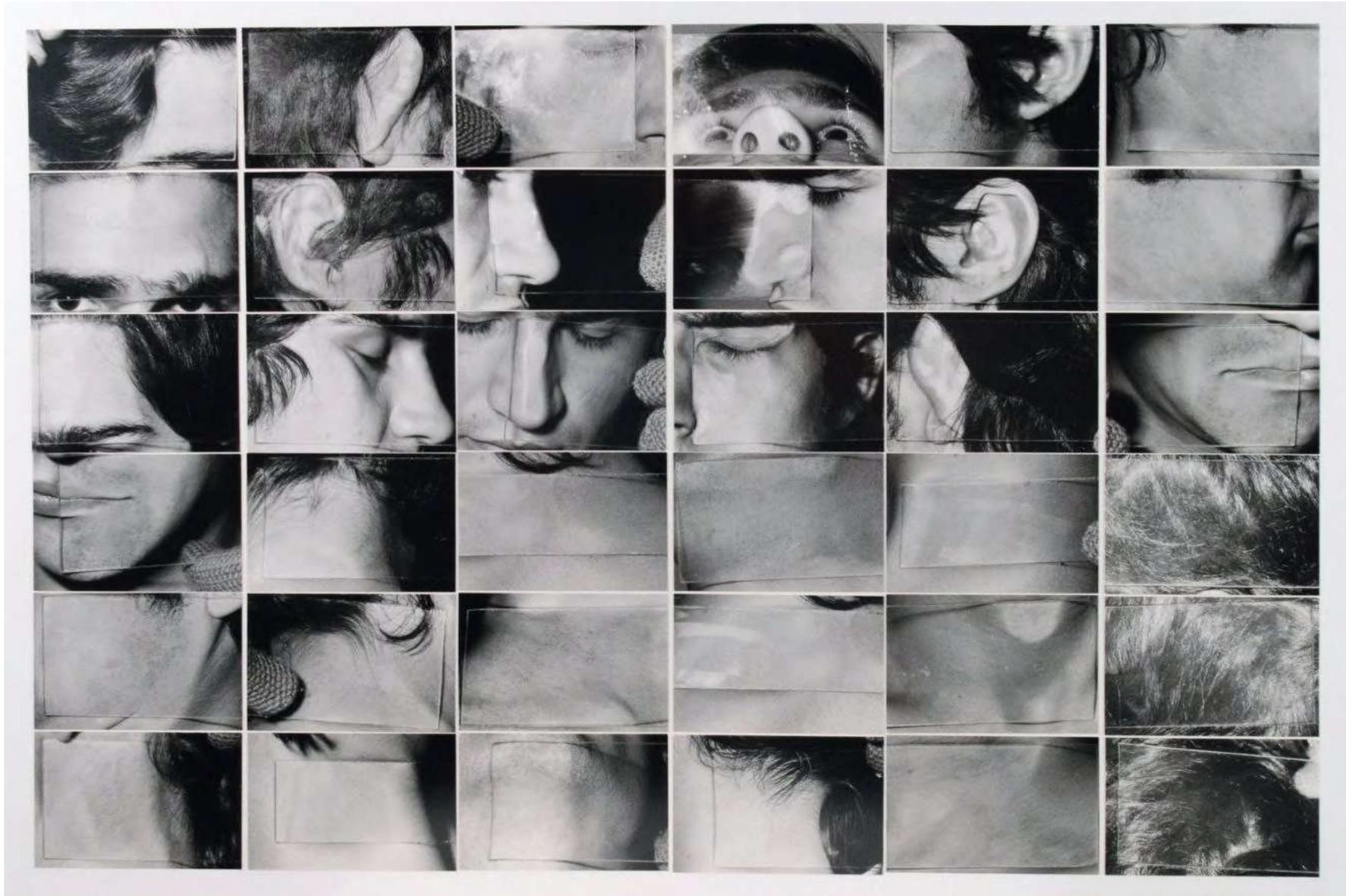


Fig. 3.2.13. Giuseppe Penone, *Svolgere la propria pelle*, 1970-1971

Vamos a dar algunos ejemplos.

Giuseppe Penone, escultor exponente del movimiento Arte Povera, está extremadamente ligado a la naturaleza, y en el curso de sus experimentos intenta investigar las relaciones que esta teje con el hombre, tratando de reparar un vínculo que con demasiada frecuencia se ve amenazado por la destructiva furia de la tecnología y del capitalismo. En la serie *Svolgere la propria pelle*, intenta mapear su cuerpo usando huellas marcadas con tinta, presiones sobre diferentes materiales, superposiciones o desplazamientos de un lugar a otro.

En esta pieza, Penone fotografía portaobjetos de laboratorio presionados contra diferentes partes de su cuerpo hasta llegar a registrar toda su anatomía. Los fragmentos corporales, más de un centenar, se ensamblan sucesivamente en una cuadrícula para pequeñas proyecciones, llegando a formar un mapa del artista, de su paisaje personal. Penone también creó versiones de esta pieza como un libro y como imágenes impresas en ventanas fotosensibilizadas en una sala de exposiciones. (Lancioni, 2018)

Como ya hemos visto anteriormente, la idea del artista-demiurgo es reemplazada por la figura del observador empírico, que a través de la especulación experimental y la realización de acciones potenciales marcadamente táctiles - la presión, el molde, la transferencia - expande su cuerpo y lo fusiona con el medio ambiente. Sus *Presiones sobre el papel* recuerdan vagamente los anillos concéntricos de los árboles, las vetas de las hojas o las texturas de corteza, en un impulso voluntario hacia la reunificación con la naturaleza.

A esto se une también un interés por la dimensión temporal, a través de la cual se hacen visibles las transformaciones que el ser humano y su entorno sufren al interactuar. Esto pasa en su pieza más conocida, *Trattenere 6 anni di vita: continuerà a crescere tranne che in quel punto* (1968), que el artista describe de esta manera,



Fig. 3.2.14. Giuseppe Penone, *Trattenere 6 anni di vita: continuerà a crescere tranne che in quel punto*, 1968

Uno de los primeros trabajos se basó en la idea de mantener el crecimiento del árbol con mi mano. Había reemplazado mi mano con un molde de acero y bronce que había opuesto al árbol. Era un gesto mínimo de escultura. Todo mi trabajo se ha desarrollado a partir de esta primera obra, de la relación entre el hombre y lo que lo rodea y el cambio que una presencia sencia puede crear en las cosas que lo rodean y, viceversa, como el cambio de las cosas que lo rodean afectan a una persona.

En ese caso, el trabajo se basó en la idea del tiempo porque el crecimiento del árbol, que es un ser que se puede percibir como sólido, si se considera en su crecimiento con el tiempo, se convierte en una materia fluida y mol-

deable. Además, estructuralmente el árbol crece en círculos concéntricos, por lo que se puede encontrar la forma del árbol dentro del núcleo de existencia: es un ser que memoriza su forma. Su forma es necesaria para su vida, por lo que es una estructura escultórica perfecta, porque tiene la necesidad de la existencia.

Es por esta razón que me interesé por los árboles y desarrollé una serie de trabajos considerando el árbol no desde un punto de vista simbólico, sino desde un punto de vista real y también de materia. (Penone, 2017)

Al igual que Giuseppe Penone, la artista inglesa **Judy Clark** se dedica al mismo tipo de exploración, realizando catálogos que contienen las huellas de su cuerpo o de los de sus amigos. Esta práctica es evidente sobre todo en obras como *Catalogue [female symbol] 3 Skin* y *Catalogue [male symbol] Skin*, ambas realizadas en 1973.

Clark made these 'body maps' by taking prints of her own skin and that of a close male friend. She rubbed graphite powder over an area of skin and then peeled it off using Fablon (adhesive plastic). The patches of Fablon were organised into a grid and held between sheets of glass as if prepared for scientific analysis. Clark has said that she was interested in 'forensic science and the potential for power that residual body matter can acquire'. The drawings in the centre of each work mark the sites from which the skin samples were taken. (2004)

Como leemos en el texto del Tate Museum, se trata de cartografías humanas obtenidas por la presión de la propia piel, y la de un querido amigo, sobre un tejido plastificado, capaz de registrar fielmente la textura de las distintas partes del cuerpo.

Como ya notamos en Teresa Margolles, también en el caso de Clark la práctica artística adopta metodologías propias de las ciencias forenses o de la medicina.



Fig. 3.2.15. Judy Clark, *Catalogue [female symbol] 3 Skin*, 1973

Desde el punto de vista formal, especialmente en lo que se refiere a la realización compulsiva de copias y mapas corporales, es decir, la repetición obsesiva de la forma humana, la obra nos lleva tanto a Marcel Duchamp, con *With my tongue in my cheek* y *Prière de toucher*, como a *From hand to mouth* de **Bruce Nauman**. No solo hay un estudio anatómico del cuerpo en relación con el espacio que habita, sino también un juego, activado por medio de la conexión entre el título de la obra y cómo esta se presenta visualmente.

Nauman ha realizado numerosas *performances* que involucran a su propio cuerpo como medio expresivo. En muchas de estas actuaciones

nes, explora los límites físicos y psicológicos del cuerpo. En una espléndida retrospectiva de 2022, organizada en Palazzo Grassi, Punta della Dogana en Venecia, titulada “Contraposto Studies”, emerge la variedad de enfoques y estilos que el autor adopta para llevar a cabo sus investigaciones.

Aparece la famosa *Walk with Contrapposto* (1968), que retrata al artista avanzando por un pasillo de madera mientras se esfuerza por mantener la postura del quiasma. También hay trabajos más recientes, como *Contraposto Studies, I through VII* (2015-2016), *Walks In Walks Out* (2015), *Contrapposto Split* (2017), y *Walking a Line* (2019), que, como se lee en el comunicado de prensa, se sirven de las posibilidades ofrecidas por la evolución tecnológica para superar los límites de los instrumentos técnicos de la época del primer *Walk with Contrapposto*, y realizar de hecho algo que antes no habría sido posible.

Por otro lado, en el plano de intersección entre la figura humana y el medio ambiente, surge espontáneamente la comparación con las siluetas de **Ana Mendieta**, que además de marcar la presencia o el pasaje del ser humano, parecen atravesar la tierra, herirla, practicar un corte en su “piel”.

Este aspecto de sufrimiento y lesión la acerca al trabajo del austríaco Rudolf Schwarzcogler, cuyas obras - sobre todo *performances* documentadas a través de la fotografía - se centran en la provocación del cuerpo hacia el extremo. Mientras Mendieta se sumerge en la parte del sepulturero, empeñado en cavar su propia fosa para luego enterarse, Schwarzcogler se cose encima el personaje del carnicero o del cirujano, que con vendajes y bisturí practica sobre sí mismo fracturas, heridas y rocturas, para ver hasta dónde llega su límite de tolerancia al dolor.

Dentro de estos trabajos confluyen muchas realidades y sugerencias, conectadas por un hilo conductor que encuentra su común denomina-



Fig. 3.2.16. Bruce Nauman, *From hand to mouth*, 1967



Fig. 3.2.17. Ana Mendieta, *Sin título*, 1980. De la serie *Siluetas*

dor en la relación con el cuerpo. Un hilo no solo conceptual, sino sobre todo formal y metodológico, caracterizado por la continua experimentación de técnicas y estrategias destinadas al análisis - a veces casi espasmódica - y al continuo redescubrimiento de sí mismo. Ya sea como depredadores, como fuerzas destructivas cuya devastación conlleva alteraciones irreversibles, o como entidades móviles, cambiantes, siempre en busca de nuevas formas de autodeterminación.

Penone, Nauman y Clark se apoyan en la fragmentación, elaborando técnicas de reproducción de partes anatómicas con el fin de demostrar la polivalencia de los usos y significados del cuerpo.

Gina Pane, Roberto Cuoghi y Rudolf Schwarzcogler, aunque muestran interés por estos aspectos, evidencian el factor trágico, sometiendo su cuerpo o el de los demás a continuos suplicios y mostrando su imposibilidad con acciones fuertes y provocadoras, como la incisión de cortes y heridas, la putrefacción, la decadencia y el envejecimiento progresivo.

Ana Mendieta añade un componente espacial y ritual, realizando acciones performativas en ambientes naturales que evocan la muerte, la espiritualidad religiosa y profana, el vínculo con la propia tierra.

Este elemento en particular se repite frecuentemente en las prácticas de artistas centroamericanos y sudamericanos, y se justifica probablemente por el hecho de vivir o haber vivido en ambientes caracterizados por entornos de belleza exuberantes. A esto se podría añadir la influencia y la herencia de las civilizaciones precolombinas, cuya cultura estaba impregnada de una visión animista de la naturaleza.

De hecho, en países como Guatemala, México y Belice, el quetzal, ave de la que se originó la figura del dios Quetzalcoatl, la serpiente emplumada, sigue siendo considerado un animal sagrado, emblema de la libertad - tanto que es el símbolo del propio Guatemala.

En una conferencia celebrada recientemente en la Escuela Normal

Superior de Pisa, la artista italiana Giulia Cenci explicó el último trabajo realizado para la Bienal de Venecia de 2022, *Dead dance*.

Una *danse macabre* donde maquinarias industriales, hacia las cuales la autora nutre un sentimiento de repulsión, formas humanas al borde de la disgregación y animales inquietantes van a crear una cosmogonía del hombre y de la tierra, que hace terminar con una *cosmogonía*.

De hecho, muchas de las esculturas que realiza - sobre todo *los guardianes*, de rostro humano y el cuerpo equino, cuya mirada está dirigida hacia el zócalo, o sea hacia sí mismo - son carcasas vacías, formas que se colocan en el espacio en una forma que recuerda las relaciones de dependencia y dominio sobre la tierra y los animales.

Like Leonora Carrington – the surrealist artist and author from whom this year’s Venice Biennale takes its title, ‘The Milk of Dreams’ – Cenci rejects the idea of a polite society in which art serves as a pleasant pastime. Instead, she recognizes its potential to disrupt and disturb, to remind people of the dust to which they shall return, their material connection to the earth. ‘I can’t stand to see the work as an object to be contemplated in an overly perfect space,’ she notes, ‘[it] creates too great a detachment [...] We live in a complex and organized world within which our once-wild body is forced to move.’ (Hawlin, 2022)

En otras piezas, como *Lento violento* (2020) y *Self-devouring figure* (2021) surge precisamente este aspecto autodestructivo, que toma la forma de una criatura monstruosa entre humano, animal y máquina, que a fuerza de devorar termina por eliminarse.

Una especie de cierre depresivo sobre un sentimiento de pérdida irremediable y una sospecha terrible: aquello cuya historia acaba de ser contada, no será simplemente el resultado de una ilusión fantasmática a través de la cual ese sentimiento, o la pérdida misma, pudieran habernos llevado al

al engaño? (Didi-Huberman: 14)

El pesimismo de Cenci, que denota un gusto por lo macabro y el horror, está justificado por la conciencia de vivir en un momento histórico trágico, donde parece no haber salida - retoma vagamente el concepto de “*may you live in interesting times*” de la anterior Bienal. A diferencia de sus predecesores, nacidos y vividos en una época quizás menos infausta que la nuestra, la artista italiana rechaza una visión consolatoria del arte, y prefiere utilizarla como instrumento de emergencia y alerta.

Con este asunto no se pretende establecer jerarquías u órdenes de superioridad respecto a los artistas o las obras “del pasado” - en sentido cronológico -, ya que cada una es una pieza fundamental en la construcción de un discurso sobre el cuerpo y su huella.

Es más bien una demostración de cómo la mutabilidad y la pluralidad son los elementos que mejor describen al ser humano, que lo hacen más completo en su dispersión .



Fig. 3.2.18. Giulia Cenci, *Dead dance*, detalle, 2022

3.3 DESTRUIR

Del prefijo des-, trozo y el sufijo -ar

Reducir a pedazos o a cenizas algo material, u ocasionarle un grave daño;
deshacer o convertir en ruina una construcción u otra cosa material; hacer desaparecer algo no material;
quitar a alguien los medios con que se mantenía, o estorbarle que los adquiriera; dicho de dos cantidades iguales y de signo contrario: anularse mutuamente.

Sinónimos: abatir/abatirse, aniquilar, apedazar/apedazarse, arrasar, arruinar/arruinarse, asolar, batir/batirse, dañar, degollar, demoler, derribar/derribarse, derrocar, derrotar, derruir, deshacer/deshacerse, desmantelar, desmoronar/desmoronarse, desolar/desolarse, destrozar, devastar, devorar, esquilmar, exterminar, fulminar, liquidar, pulverizar/pulverizarse, reconstruir, rehacer/rehacerse

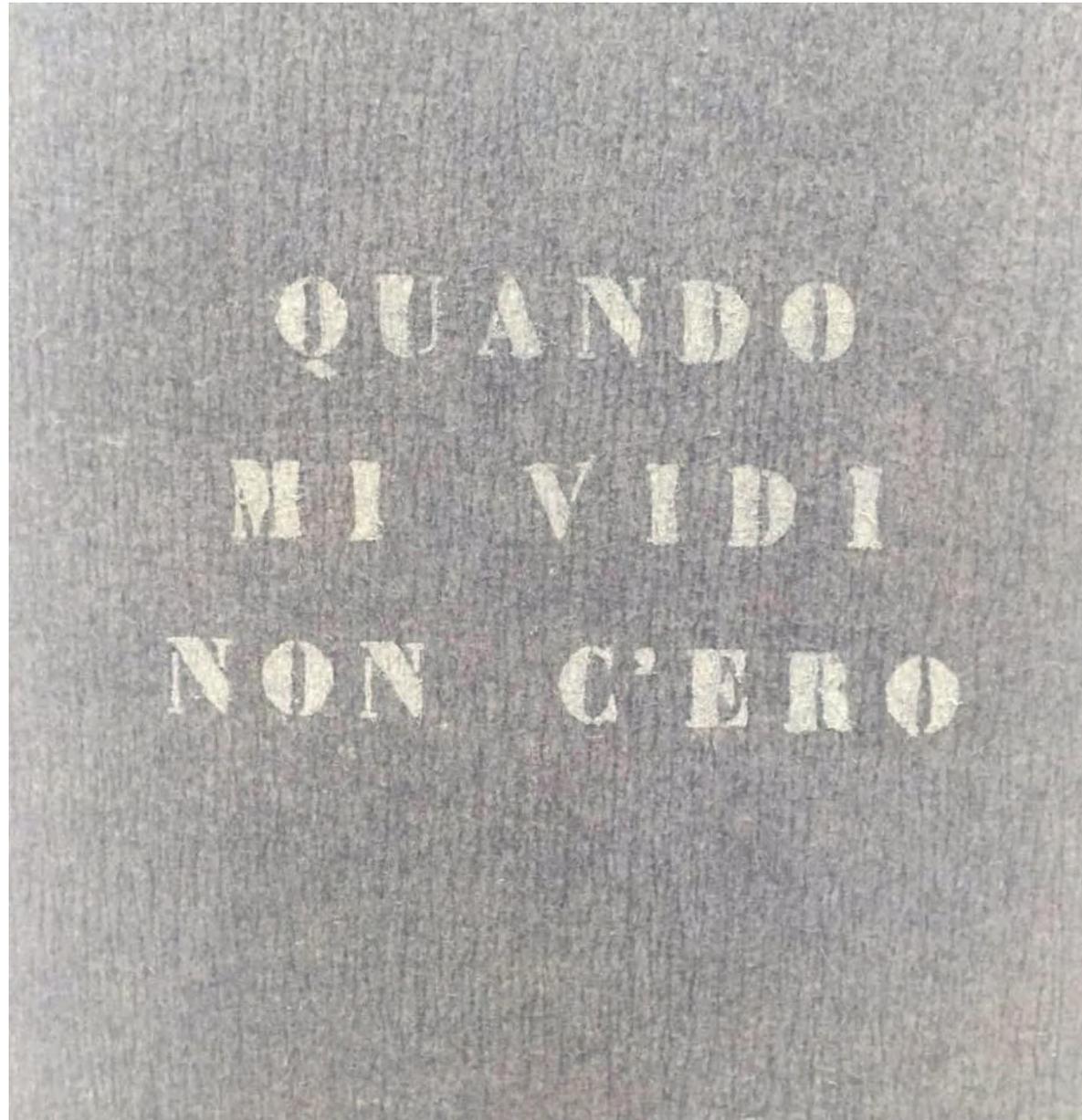


Fig. 3.3.1. Vincenzo Agnetti, *Autoritratto*, 1971

3.3.1. Lo inevitable

Abramos los ojos para experimentar lo que no vemos, lo que ya no veremos - o más bien para experimentar que lo que con toda evidencia no vemos (la existencia visible) nos mira empero como una obra (una obra visual) de pérdida.

[...] cuando ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: dicho de otra manera, cuando ver es perder.

Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, 1992

De 1969 a 1975, año de su desaparición en el Océano Atlántico, el artista holandés Bas Jan Ader realiza acciones destinadas a explorar la existencia humana en toda su fragilidad y vulnerabilidad.

En las series fotográficas *Fall* y *Nightfall* el artista se deja caer al suelo como cuerpo muerto; en *Farewell to faraway friends* (1971) se retrata a la orilla del mar, un poco como el caminante de Friedrich, mientras lanza su último saludo a amigos ya lejanos; en *Please don't leave me* (1969), transcribe sobre la pared un grito desesperado, el grito de quien ruega no ser abandonado.

En 1971, Chris Burden desaparece durante tres días enteros, sin dejar rastros ni noticias; ese mismo año, Jack Goldstein celebra su funeral en los espacios de la galería Mizuno; John Baldessari incinera todos los trabajos producidos entre mayo de 1953 y marzo de 1966 y reutiliza sus cenizas para cocinar galletas. A partir de 1967, Stephen Kaltenbach realiza cápsulas del tiempo para abrir solo en determinadas circunstancias, como su muerte o el comienzo de la Tercera Guerra Mundial.

Como ellos, muchos artistas se midieron con la transitoriedad de la existencia, sacando a la luz aquellos trastornos interiores que han permitido un cambio de paradigma radical hacia las grandes narrativas.

Si en los años Cincuenta el mundo del arte - y así el de la literatura y la filosofía - se había dejado fascinar por la sociedad del consumo y por el brillo de sus desechos, en la década siguiente la música cambia.

A la sobreproducción se prefiere la rarefacción, a la materialidad el dominio del pensamiento, a la crítica violenta un lacónico silencio. Esto no significa que el Arte Pobre, el Neo Dada o el Nouveau Réalisme no hayan sabido reconocer y denunciar los daños que el sistema capitalista había generado. Al contrario, se han servido de su propio lenguaje para subrayar su falacia. Algo que, en tiempos menos sospechosos, habrían experimentado los situacionistas con el *détournement*, cuyo carácter subversivo y marcadamente irónico llevaba a cuestionar poderes, autoridades o ciertas narrativas.

A diferencia de Arman, César Baldaccini o Daniel Spoerri, que montaban sus esculturas a partir de desechos industriales, instrumentos musicales o sobras de comida, la generación de los Setenta elige producir lo menos posible. Mientras Warhol, no sin una cierta vena satírica, reproducía a gran escala los retratos de los mitos de Hollywood, Roman Opalka inmortalizaba todas las fases de su envejecimiento. Lo que antes era producción *ex novo*, como las instalaciones ambientales de Claes Oldenburg, se convierte en documentación de archivo, cuya única función es observar, constatar la existencia de un elemento o el cumplimiento de una acción en apariencia insignificante.

Lo explica perfectamente Nicolas Bourriaud:

En los años sesenta, la principal diferencia entre el Nouveau Réalisme europeo y el Pop Art americano está radicada en la naturaleza de la mirada hacia el consumismo. Arman, César o Daniel Spoerri parecen fascinados por el acto mismo del consumo y exponen sus reliquias. Para estos artistas

el consumismo es en todo y para todo un fenómeno abstracto, un mito cuyo tema invisible no se reduce a ninguna figuración. Por el contrario, Andy Warhol, Claes Oldenburg o Daniel Rosenquist dirigen su mirada a la compra, a ese impulso visual que empuja al individuo a comprar un producto. (Bourriaud, 2002)

Se rechazan las creencias y las grandes ideologías del los siglos XIX, consideradas incompatibles con las contingencias actuales. Asimismo, se deniega la idea de una verdad absoluta y la infalibilidad del poder, a la que se sustituyen respectivamente una visión heterogénea de la sociedad y un escepticismo hacia la autoridad. Se abrazan el relativismo epistemológico, el pluralismo, el carácter discontinuo y fragmentario de lo contemporáneo, la hibridación y la interconexión entre especies. Noción que Jean-François Lyotard engloba en la palabra *posmodernidad*, la incredulidad ante los metarrelatos.

El saber postmoderno no es solamente el instrumento de los poderes. Hace más útil nuestra sensibilidad ante las diferencias, y fortalece nuestra capacidad de soportar lo inconmensurable. No encuentra su razón en la homología de los expertos, sino en la paralogía de los inventores. (Lyotard, 1979: 5)

Deducimos entonces que la falla en los sistemas existentes reside en la falaz convicción de poder seguir utilizando las mismas narraciones para ejercer la propia hegemonía. Narraciones heredadas del positivismo, cuya interpretación de la historia se asemeja a una función exponencial ascendente, orientada hacia un continuo progreso. Según los positivistas, ciencia y razón son certezas incontrovertibles, la verdad es única, objetiva y alcanzable, y la práctica artística la exaltación de la individualidad y la autonomía del sujeto.

Una visión diametralmente opuesta a la posmoderna, que tras dos Guerras Mundiales percibe la historia como un hecho trágico, una su-

cesión de acontecimientos atroces que no paran de repetirse.

Lo que explica el escepticismo de Lyotard, que duda de la infalibilidad del pensamiento, sostiene la importancia de lo colectivo y concibe la práctica artística como expresión de lo inefable y desafío al lenguaje. Esta preocupación por la comunicación es también compartida por Jacques Derrida, precisamente porque en ella se depositan las transformaciones intrínsecas que sufre el ser humano, como célula y aparato complejo.

Como su colega, Derrida reconoce que en una sociedad contemporánea marcada por fenómenos como la fragmentación, la multiplicación y la estratificación, el lenguaje ya no es capaz de dar respuestas seguras, ni formular principios con la exactitud típica de los axiomas matemáticos.

Más que comprobar sus insuficiencias, el filósofo intenta *deconstruir* el lenguaje, desarmándolo en todos sus componentes como un mecánico en busca de averías.

Mediante esta operación, es posible entender que nuestra forma de comunicarnos es:

- **binaria**, porque se basa en contraposiciones polares, dicotomías y en la definición de las cosas por su contrario;
- **transitoria**, porque las categorías de significados atribuibles a una palabra varían según las condiciones y contingencias del momento;
- **inscrita en un movimiento de re-significación infinito**: si el significado de una palabra fluctúa en el tiempo, entonces está proyectada en el futuro, se ha convertido en algo que no es ella misma;
- **problemática**: dada su inestabilidad, el lenguaje está condenado a fracasar cada vez que intenta afirmarse como instrumento de la verdad.

Estas características, elencadas quizás de manera simplista pero ciertamente menos oscura, resumen el concepto derridiano de *différance*, el descarte lingüístico, fonético y existencial inherente a nuestro ser.

La *a* de la *différance*, pues, no se oye, permanece silenciosa, secreta y discreta como una tumba: *oikevis*. Señalaremos así por anticipación este lugar, residencia familiar y tumba de lo propio donde se produce en *différance* la economía de la muerte. [...]

La diferencia gráfica se sumerge también en la noche, nunca es plenamente un término sensible, sino que alarga una relación invisible, el trazo de una relación no aparente entre dos espectáculos sin duda. Pero que, desde ese punto de vista, la diferencia marcada [marquée] en la «différ() nce» entre la *e* y la *a* se desnuda a la vista y al oído, sugiere quizá felizmente que es preciso dejarse ir aquí a un orden que ya no pertenece a la sensibilidad.

Pero no pertenece más a la inteligibilidad, a una idealidad que no está fortuitamente afiliada a la objetividad del *theorein* o del entendimiento.

Es preciso dejarse llevar aquí a un orden, pues, que resista a la oposición, fundadora de la filosofía, entre lo sensible y lo inteligible. (Derrida, 1968)

La palabra se refiere tanto a la diferenciación, la diversidad y pluralidad de significados, como al diferimiento, el componente liminal del lenguaje, debido a la continua estratificación de sus significados. Es aquí donde se pueden encontrar puntos de conexión con las tendencias del arte conceptual: la imposibilidad de una presencia durable, la experiencia de lo efímero, la movilidad del pensamiento según el contexto, la incapacidad de representar las cosas en una forma definitiva y inmutable.

Para facilitar la comprensión de la *différance*, Derrida emplea los conceptos de “fuego y ceniza”, que simbolizan la inestabilidad del lenguaje respecto al tiempo.

Como hemos leído en la descripción de *Ciò che resta del fuoco*, el

el fuego es un elemento cuya naturaleza es difícil de distinguir. Por un lado fuerza vital, fuente de calor y medio de subsistencia desde los tiempos del hombre primitivo; por otro, potencia destructora que se alimenta en función de la disipación y el consumo. La ceniza, en cambio, es lo que queda después de la incineración, el rastro permanente de un disruptivo cambio de estado que quema, desintegra y reduce la materia a una masa amorfa.

Entonces, la metáfora de la ceniza y el fuego son funcionales a la crítica de la metafísica tradicional, que establece jerarquías y oposiciones binarias para validar sus tesis, así como a la comprensión de la naturaleza fluctuante de nuestra existencia en cuanto seres cambiantes. Se empieza a comprender que

cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea en su apariencia, se vuelve ineluctable cuando la sostiene una pérdida [...] y, desde allí, nos mira, nos concierne, nos asedia. (Didi-Huberman, 1992: 16)

Estas cuestiones preocupan ciertamente al ambiente filosófico, pero también al artístico, que se relaciona con una realidad cada vez más fragmentaria e incompleta, hecha de contextos que se entrecruzan y de certezas corruptibles, inestables, cambiantes. Una realidad alineada con el espíritu de su tiempo.

Como dice el joven vizconde Medardo,

Così si potesse dimezzare ogni cosa intera, così ognuno potesse uscire dalla sua ottusa e ignorante interezza. Ero intero e tutte le cose erano per me naturali e confuse, stupide come l'aria; credevo di veder tutto e non era che la scorza. Se mai tu diventerai metà di te stesso, e te l'auguro, ragazzo, capirai cose al di là della comune intelligenza dei cervelli interi.

Avrai perso metà di te e del mondo, ma la metà rimasta sarà mille volte più profonda e preziosa. E tu pure vorrai che tutto sia dimezzato e straziato a tua immagine, perché bellezza e sapienza e giustizia ci sono solo in ciò che è fatto a brani. (Calvino, 1951: 43-44)

Marcel Duchamp fue precursor de estas transformaciones, especialmente si miramos dos obras en particular: *Élevage de poussière*, realizado en 1920 junto a Man Ray, y *Air de Paris* (1919-1964).

La primera representa nada menos que una placa de vidrio sobre la que se ha asentado el polvo. No se distingue por la ejecución técnica ni por el valor estético, sino por la variedad de reflexiones que pretende generar.

El polvo es material orgánico porque está compuesto de fragmentos de pelo, uñas y piel; es residuo porque ensucia y favorece la proliferación de gérmenes; es infestante, porque se anida en todas partes y se multiplica en los lugares que habitamos; es una barrera que obstruye la visión. Pero también es rastro de un cuerpo ausente, es desorden y entropía, es el paso de algo que no se agota del todo, sino que sigue dando vueltas. Aun conservando una naturaleza inmaterial e impalpable, el polvo se impone como una presencia de la que no se puede deshacer y que forma parte de la historia. El polvo existía durante las guerras mundiales, en todos los bombardeos y al final de cada conflicto, y allí permaneció, hasta que el viento la llevó a otra parte.

Se ha movido, y aunque no se vea sigue ahí.

Cada superficie desea e invoca el polvo, porque el polvo es la carne del tiempo, como dijo un poeta, y la sangre del tiempo. (Brodskij, 1989: 50)

La obra parece la transposición visual de los temas que Derrida aborda en *L'écriture et la différence*: la oscilación perpetua entre inmanencia y trascendencia, el cuestionamiento del principio de no contradicción y el dogmatismo del lenguaje.

Sin embargo, la pieza no tiene una connotación negativa hacia la muerte. Más bien, aborda cómo el proceso de acumulación de polvo tiende al desorden y a la disolución de la energía, que son propiedades fundamentales del universo. Su obra no celebra la muerte: (Grazioli, 2004: 74) destaca la inevitabilidad de la decadencia y el cambio



Fig. 3.3.2. Marcel Duchamp, Man Ray, *Élevage de poussière*, 1920

en el mundo físico, lo que refleja un enfoque más neutral, más contemplativo hacia la entropía. Además, la elección del término *élevage*, que podríamos traducir como “crianza”, sugiere la idea de que el polvo es una criatura viva y fugaz: el eje de la obra es entonces su avistaje. En comparación con *Élevage de poussière*, *Air de Paris* adopta una óptica irónica hacia la práctica artística, que se traduce en un acto de sabotaje. Como se deduce del título, el éxito de la obra reside en la invisibilidad de la pieza: una ampolla de vidrio llena de aire parisino.

Libre de obligaciones educativas y especulaciones estéticas, la pieza reflexiona irónicamente sobre la indispensabilidad de la forma, anulada por la elección de un elemento natural que se sustrae a la visión, el aire. Igualmente niega la idea del artista demiurgo, sustituyéndole en su lugar la figura del observador atento, cuya metodología de trabajo se limita a la constatación de una condición - grabada con instrumen-

tos científicos y asépticos como el vídeo o la fotografía documental - o el establecimiento de conexiones rizomáticas.

Robert Barry lleva a cabo una operación similar en 1969, encapsulando y liberando en el aire gases inertes que difícilmente reaccionan con otras sustancias. La obra final, *Inert Gas Series/Helium, Neon, Argon, Krypton, Xenon/From a Measured Volume to Indefinite Expansion*, es, en definitiva, un acto de dispersión, una exploración de los límites de la percepción humana, dentro de la cual no se concibe el término del trabajo, sino la ampliación de su perímetro. Como sostiene Seth Siegelau, “*He has done something and it’s definitely changing the world, however infinitesimally. He has put something into the world but you just can’t see it or measure it. Something real but imperceptible.*”

El caso de Robert Barry destaca la indispensabilidad del medio fotográfico y del vídeo, en cuanto permiten documentar acciones, ideas y conceptos intangibles, facilitan la presentación y la comunicación de un proyecto, aseguran su distribución y mantenimiento.

Sin ellos, sería imposible ejecutar las ideas y explorar las interacciones entre el concepto y su representación visual. **Jan Dibbets**, por ejemplo, no podría registrar el paso del tiempo si no tuviera una cámara que inmortalizara los rayos de luz que penetraran en la galería. La misma música para Vito Acconci: sin fotografías o vídeos que lo confirmen, ¿cómo podría verificar la existencia de *Following Piece* (1969)? ¿Cómo podría comprobar que realmente siguió a unos transeúntes? Aquí nos encontramos ante dos paradojas: la primera, bien expresada en *Shadows in the Sperone Gallery* (1971), es la voluntad anacrónica de hacer durar un instante que ya está agotado; la segunda es la imposibilidad de desprenderse de las huellas.

Observada desde un punto de vista ontológico, la obra de Dibbets se encuentra en un estado similar al de la ceniza: restos de todas las cosas que ese momento fue. Las imágenes son una reflexión poética



Fig. 3.3.3. Jan Dibbets, *Shadows in the Sperone Gallery*, 1971



Fig. 3.3.4. Vito Acconci, *Following Piece*, 1969

sobre el flujo inexorable del tiempo, que se percibe gracias a delicados pasajes de luz. La sencillez de esta representación despierta en el espectador el sentimiento de lo sublime, que impulsa a contemplar el silencio ante el espectáculo de la naturaleza, que se manifiesta en forma de emisiones luminosas. Pero no es solo experiencia de la naturaleza, sino experiencia de algo perpetuo e imparable: la inmovilidad, la eternidad de un instante que permanece aunque ya no sea. Esto nos lleva a las palabras de **Gino de Dominicis**, que en la *Lettera sull'immortalità del corpo* (1970) indica la inmovilidad como la condición necesaria para garantizar la interrupción del tiempo.

Para existir verdaderamente, las cosas deben ser eternas, inmortales. Solo así no serían solo verificaciones de ciertas posibilidades, sino realmente cosas.

No se sabe si los destellos de luz capturados por Dibbets son las pruebas de nuestra real existencia o solamente un “intento” hacia la inmovilidad del universo, pero testimonian esta voluntad de captar juntos la fugacidad y la inmanencia del tiempo. Es decir, la voluntad anacrónica.

No necesariamente obtenemos las mismas emociones mirando las imágenes de Vito Acconci. Esto no porque carezcan de significado o espesor existencial, sino porque poseen un dinamismo diferente, y sobre todo tienen otro objetivo.

La acción se articula del modo siguiente:

In the fall of 1969, Acconci randomly selected and then followed individual passersby he encountered in New York City, maintaining his pursuit until the person entered a building.

The process varied in length from a few minutes to several hours and took the artist around Manhattan and into Brooklyn, Queens, and the Bronx, as shown in the work's central map. Though this stalking was aggressive, by

allowing a stranger to determine his route the artist gave up a certain degree of agency. He said, “I am almost not an ‘I’ anymore; I put myself in the service of this scheme.”

A typescript lays out the terms of the “scheme,” and this photocollage documents several of the actions. (*A trip from here to there*, 2013)

La agresividad con la que Acconci persigue a su presa ya denota una actitud diferente, más afín a la de un investigador privado que de un esteta. Como detective, puede probar la veracidad de sus acciones solo a través de la fotografía, que no es solo el lenguaje propio de la documentación científica - o en su caso pseudocientífica -, sino también el rastro de un acontecimiento que de otro modo sería imposible catalogar. El uso que hace de él no es funcional a la experiencia de la inmortalidad, es una necesidad técnica que lo libera parcialmente de las formas de representación.

Que se preocupara por esto no está claro, pero es cierto que su producción artística, aunque orientada a la experiencia y al empuje hacia el límite, no le concede el beneficio de liberarse definitivamente de la forma.

Otra a mencionar con respeto a estos temas es **Sophie Calle**.

Calle tiene un enfoque archivístico del arte: en sus obras aparecen a menudo fotografías, fragmentos de textos poéticos, breves anotaciones que utiliza para construir relatos a medio camino entre autobiografía y investigación sociológica.

Adoptando la actitud del *flâneur* que vaga sin rumbo en la multitud, la artista se mueve por la ciudad en busca de desconocidos para perseguir y tramar historias. En *Les Dormeurs* (1979-1980) fotografía a personas - en su mayoría conocidas - mientras duermen, adjuntando una descripción detallada de la rutina nocturna de cada uno. En *L'Hôtel* (1981) recoge los objetos dejados por los clientes de un hotel veneciano. Al encontrar en la calle un libro de direcciones que perteneció a un tal Pierre D., Calle rastrea a las personas en la lista

y las entrevista para obtener información sobre el propietario. Los encuentros son transcritos y publicados en la revista *Libération* hasta que el misterioso hombre se entera y la acusa de invasión de la privacidad. (*The Address Book*, 1983)

Una de sus obras más conocida es *Suite Vénitienne* (1979) y presenta muchos puntos de contacto con Acconci. La artista comienza a seguir a un hombre encontrado en París, llamado Henri B., y lo persigue hasta Venecia, sin despertar su atención. Lo fotografía en la calle, en los bares, en los cafés, en cualquier lugar al que pueda tener acceso; todo esto hasta que Henri B. desaparece, y el acecho termina.

En las *performances* de Sophie Calle permanecen, además de las controversias relativas a la apropiación de material sensible, unos juegos lingüísticos y conceptuales interesantes.

En primer lugar, se desprende la voluntad del artista de eclipsarse y hacerse invisible frente el objeto del deseo. La autora no aparece nunca en las fotos porque se ha convertido literalmente en una sombra, se ha aniquilado del todo por el otro. Al mismo tiempo, la presencia del ser amado se ve amenazada por la posibilidad de que se pierda su rastro: de hecho, la persecución termina solo cuando el perseguido desaparece.

Es como si los protagonistas, el amante y el amado, se encontraran perennemente al borde del precipicio, porque el amante, por miedo a ser descubierto, intenta transformarse en la silueta del amado. El amado, por su parte, parece siempre al punto de no ser más: una vez que se ha ido sus pasos se dispersan, sus huellas se borran, y aunque los rastros prueban su posible existencia en el pasado, no aseguran la persistencia en el presente.

La evanescencia de este juego de sombras y cuerpos choca, o quizás se sostiene, gracias al uso de la fotografía. No importa la precisión con la que la imagen captura el tiempo: siempre señalará una desviación



Fig. 3.3.5. Sophie Calle, *Suite Vénitienne*, 1980

en la visión, una falta o la aparición de una ausencia negativa en la visión, una falta (Barthes, 1980) o la aparición de una ausencia. Para decirlo en otros términos,

La imagen, por el contrario, se define en contraposición con el cuerpo y en analogía con las sombras que no proyectan sombras. [...] Pues si por definición, el cuerpo pertenece a la vida, la imagen que lo representa pertenece a la muerte, no importa si anticipándola como destino, o suponiéndola ya como acontecimiento. (Valderrama, 2016)

Sean conscientes o no, los dos mantienen un lírico juego de reflejos: Calle es la proyección invisible de Henri B., el espejo sin rostro que permanece siempre fuera del encuadre, sombra que ya no es sombra; Henri B. en cambio es una figura inaferrable y esquiva, difícil de agarrar.

La serie fotográfica de la Fig. 3.3.5. recuerda vagamente *La reproduction interdite* (1937) de Henri Magritte, donde la visión ni siquiera se ve obstaculizada, simplemente está prohibida (*interdire*). La ocultación del rostro, que por definición caracteriza nuestra identidad física, lleva al espectador a una dimensión de misterio, pero para Calle es el factor que suscita el deseo, la atracción y la necesidad patológica de controlar su amado.

En las obras se destacan también elementos relacionados con la concepción del espacio, que hace su recorrido independientemente de la presencia de los artistas.

Ambos utilizan estrategias - como la deriva y el desplazamiento - para generar una distancia, un intervalo o una interrupción, tanto espacial como temporal. Esta modalidad de acción subraya el carácter efímero e inmaterial tanto de las piezas como de los dos autores. Al mismo tiempo, instituye un poético intercambio entre el perseguidor y el perseguido: dos cuerpos que se alejan y se acercan a tiempos alternos, como un acordeón.

Asistimos a la demostración de una ley matemática: la morbosidad y la compulsión hacia la imagen es directamente proporcional a la dificultad de su fruición.

Este axioma nos lleva a unas obras que vale la pena mencionar.

La primera, una de las más controvertidas de **Robert Rauschenberg**, es *Erased de Kooning drawing*, de 1953. La pieza aborda diversos temas, como la supresión de la imagen, la invisibilidad, el desafío a las normas artísticas tradicionales, la idea de autoría.

Siguiendo el ejemplo de Duchamp y de sus *readymades* (Cain, 2017), Rauschenberg centra su trabajo en la cancelación, a la que confiere una connotación subversiva y creativa.

El cuadro borrado destaca la compenetración entre presencia y au-



Fig. 3.3.6. Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning drawing*, 1953

sencia, que se manifiestan de manera transversal: la obra está presente aunque no se vea, está ausente porque ya no es accesible a nuestros ojos.

Subvierte la idea de originalidad de la obra, que en lugar de ser fruto del genio del autor fue adquirida por otra persona, de Kooning, que en ese momento ya era un artista consagrado internacionalmente.

Este pasaje es particularmente relevante en el ámbito de la intencionalidad: una vez que se toma posesión de un artefacto ajeno, es el nuevo “dueño” quien decide su destino y transformación.

Se trata de una acción rebelde, que atasca el mecanismo de compraventa del mercado artístico, pero incluso un signo de libertad, que permite a los artistas interactuar entre sí de manera independiente, interviniendo entre sí las obras del otro. Así que, además de interpenetración de diferentes estados de la materia, hay un intercambio de pensamientos y perspectivas.

Todo sintetizado en un solo gesto: la limpieza, la cobertura de las huellas, el ocultamiento del cadáver.

Ya no se trata de elaborar una forma sobre la base de una materia prima, sino de trabajar con objetos que ya están en circulación en el mercado cultural, es decir, objetos informados por otros objetos. [...]

Ya no se trata de hacer tabla rasa, de crear a partir de una materia virgen, sino de encontrar la manera de insertarse en los innumerables flujos de producción. (Bourriaud, 2002)

En cuanto a la disolución de la imagen, *Erased de Kooning* se relaciona con la idea de misterio, que enlaza con las reflexiones sobre *Acconci y Calle*. Como ocurre en *Suite Vénétienne* y *Following Piece*, el objeto de la contemplación permanece oculto, o al menos elusivo: es exactamente lo que pasa con la obra de Rauschenberg.

Ante la imposibilidad de ver cuál era el diseño subyacente, el artista afirma la primacía del concepto sobre su realización física. No es nada que no se sepa ya, pero hay que subrayarlo, especialmente si habla-

mos de percepción visual. No solo eso: la negación de la imagen es un acto liberador que nos devuelve la visión, tal como sostiene Didi-Huberman. En un universo saturado de imágenes, elegir borrar o no representar es un gesto revolucionario, y exige explícitamente la participación especulativa del público.

Usando las palabras de Baudrillard,

Con la modernidad, en la que no dejamos de acumular, de añadir, de relanzar, hemos desaprendido que es la sustracción la que da la fuerza, que de la ausencia nace la potencia.

Y por el hecho de que ya no somos capaces de afrontar el dominio simbólico de la ausencia, hoy estamos inmersos en la ilusión inversa, la ilusión, desencantada de la proliferación de las pantallas y de las imágenes. (Baudrillard, 1995)

Un mecanismo similar se activa también en el caso de *Secret Painting* (1967), de **Mel Ramsden**, y en *Time Capsule: Open after my death* (1970) de **Stephen Kaltenbach**.

El primero es un cuadro cuyo contenido ha sido voluntariamente escondido, mientras que el segundo es una cápsula del tiempo sobre la que el artista ha grabado: para abrir después de mi muerte.

Las piezas homenajean, o al menos recuerdan el famoso *Enigme d'Isidore Ducasse* (1920/1972) de Man Ray, transposición visual de un enigma inspirado en los versos del conde de Lautréamont.

Aunque se sabe que debajo hay una máquina de escribir, la forma irregular y la opacidad de la capa que la cubre hacen pensar en algo indefinido, en una presencia perturbadora que nos observa mientras tratamos de enfocarla - un objeto que vive en una dimensión onírica e irracional. Aún más nos sorprende que el original, de 1920, se haya perdido, y que por lo tanto no se tenga la total seguridad de saber lo que se escondía.

Lo mismo vale también para **Vincenzo Agnetti** y su *Libro dimenticato a memoria* (1969): el contenido del libro ha sido cortado para dejar en

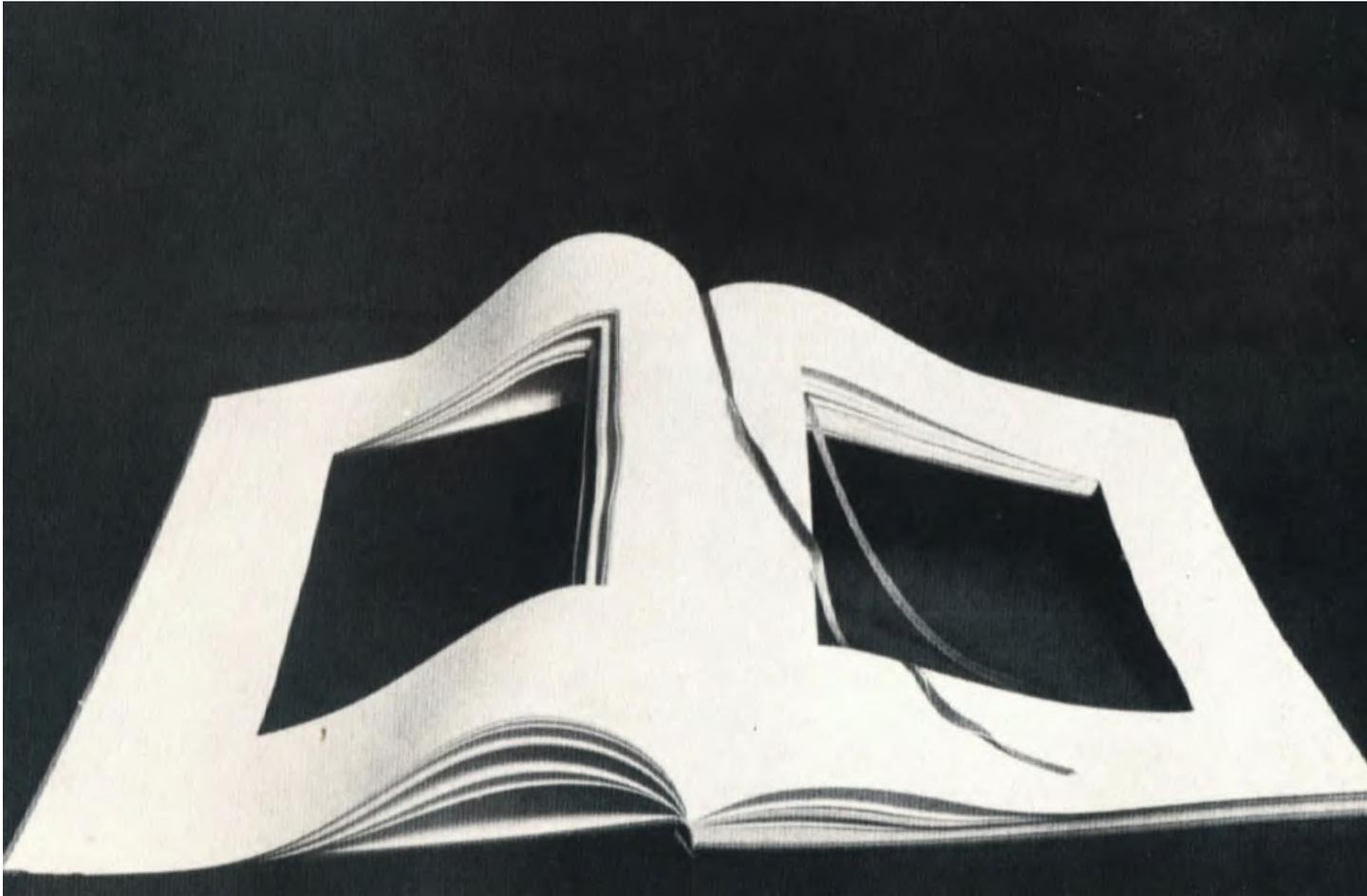


Fig. 3.3.9. Vincenzo Agnetti, *Libro dimenticato a memoria*, 1969

su lugar un vacío: una sustracción que abre las puertas a mil posibilidades especulativas y de interpretación.

A pesar de pertenecer a tres corrientes artísticas diferentes - Surrealismo, Art&Language, Arte Pobre y Arte Conceptual -, estos artistas participan en una dimensión misteriosa que los libera del peso de la forma convencional, dejando espacio para la reflexión espiritual y anteponiendo la intencionalidad de la acción.

Engage the conversation of faith, spirituality and religion in a real way, an “awake” way that uses their language and beliefs but challenges them through the work of alternative, radical people and their position of a new faith. (Baas, Jacob, 2004)

Una característica común a todas las obras vistas hasta ahora es la *práctica*, el ejercicio, la aproximación hacia lo performativo.

En lugar de enfocarse únicamente en la producción de objetos físicos o artefactos, el arte conceptual se interesa por las intenciones y los procesos, sin pensar en los méritos técnicos o en la propiedad intelectual, es decir, si estas acciones son realizadas por el artista o el espectador.

Se enfatiza la ejecución y la interacción, el diálogo con ambientes y contextos de diverso tipo, la combinación de emblemas simbólicos y culturales también distantes.

Precarious works thus question the emergence, maintenance and disappearance of human constructions and endeavours, and hence their potential success or failure. They articulate a fragile balance between presence and absence, material and immaterial, something and nothing. This in-between state sets precarious practices apart from artistic investigations of entropic forms and processes (such as Smithson’s), as well as works involving their own planned destruction, whether spectacular or systematic. (Dezeuze, 2016: 5)

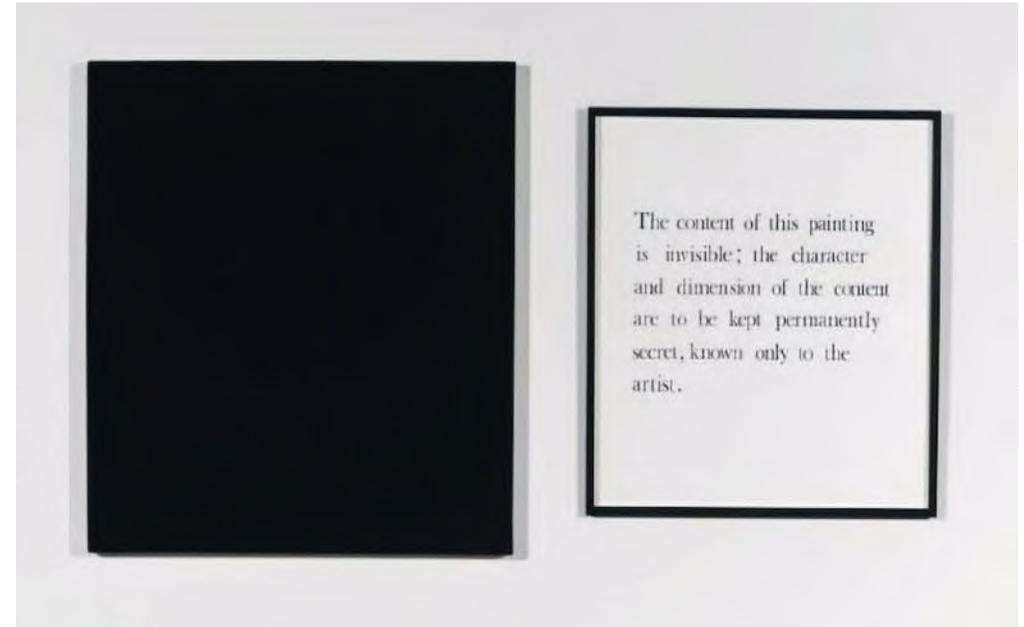


Fig. 3.3.7. Mel Ramsden, *Secret Painting*, 1967



Fig. 3.3.8. Stephen Kaltenbach, *Time Capsule: Open after my death*, 1970

Como vemos, el aspecto más importante de estas obras precarias - en el sentido de frágiles, efímeras, vulnerables, suspendidas en un equilibrio delicado y precario - no es el resultado plástico ni su durabilidad. Es, al contrario, el cuestionamiento de las construcciones humanas y de la finalidad de nuestros esfuerzos hacia la creación. No se trata de analizar el éxito o el fracaso total de una obra, sino de explorar la “zona media” entre los dos.

Por un lado, el estudio lírico de la entropía, cuyo caos no destruye sino que se regenera incesantemente, como la divinidad hindú Shiva, que para preservar el equilibrio del cosmos debe moldearlo, pulverizarlo y reconstituirlo hasta el infinito. Por el otro, la destrucción o autodestrucción planificada.

Un ejemplo de una obra que explora los procesos entrópicos es *In girum imus nocte et consumimur igni* (2009), de **Cerith Wyn Evans**.

El título, un palindromo latino de origen desconocido, significa literalmente “Damos vueltas y vueltas en la noche y somos consumidos por el fuego”.

En comparación con la versión de neón, de 2006, esta que vemos en la foto resalta mejor el concepto de entropía, que se define como el grado de desorden, aleatoriedad o incertidumbre en un sistema.

En un sistema entrópico, el desorden sigue creciendo hasta el punto de consumir toda la energía que se opone a ella. Se genera entonces un estado de caos permanente, cuyas consecuencias son destastrosas. En tales condiciones, el sistema se desfigura: la materia contenida en él se desintegraría, habría pérdida total de información, se producirían acontecimientos extremos y violentos, el ambiente sería totalmente inadecuado para cualquier forma de vida.

Si para la termodinámica la entropía está vinculada a la disipación de la energía, y por lo tanto se configura como una fuerza degradadora, en términos filosóficos puede representar el carácter cíclico y tránsito



Fig. 3.3.10. Cerith Wyn Evans, *In girum imus nocte et consumimur igni*, 2009

rio de las cosas. No solo eso: puede ser vista como una herramienta de regeneración, un arma para romper barreras, un medio de observación del tiempo.

La obra es sin duda la transposición visual del palindromo, pero también puede ser interpretada como una simulación en pequeñas dimensiones de un proceso entrópico. Mientras que el fuego devora el texto, del que quedan poco más que fragmentos de madera quemada, el público es invitado a circular alrededor del trabajo, a participar, a ser parte de este proceso sin principio ni fin.

Por lo tanto, hay diferentes niveles de lectura: el primero, el lingüístico, reflexiona sobre las posibilidades expresivas de la escritura y el lenguaje, a través del cual se crean sinestesias (la escritura que evoca el deambular nocturno y dejarse consumir por las llamas) y soluciones visuales monumentales (una enorme escultura circular que se incen-

dia). En segundo lugar, la importancia del proceso en su dimensión performativa: no cuenta la forma inicial ni la final de la obra, sino las variaciones que sufre una vez “activada”, como *Study for an End of the World No. 2* (1962) de Jean Tinguely, una escultura autodestructiva que fue detonada en un desierto cerca de Los Ángeles.

A esto se añade también un componente simbólico importante: la desaparición y la cancelación se transforman en actos poéticos de sabor casi ritual, chamánico, cuyo disfrute es experiencial e íntimo.

En última instancia, hay una lectura conceptual de la obra.

Wyn Evans rechaza la interpretación cínica que Guy Debord hace del palíndromo, a pesar de que fue el documental de Debord el que lo hizo conocer. Aprende de la existencia del palíndromo porque es también el título del documental que Guy Debord rodó en 1978: pero, respecto a él, tiene una visión menos cínica del texto, menos orientada a la crítica de la sociedad de consumo (Wilkinson, 2014).

Puede interpretarse como una metáfora de la mortalidad humana y la transformación de la naturaleza; puede simbolizar la impenetrabilidad de la existencia, cuyas razones nos quedan siempre oscuras.

Puede ser un homenaje a la destrucción de la forma, a la disgregación de la materia, a la aniquilación absoluta de todas las cosas.

En fin, mientras celebra la desintegración, y quizás deseando también su venida, la obra nos deja sus cenizas, por lo que sigue permaneciendo en el tiempo, incluso después de haber cumplido con su función.

Esto nos hace pensar que, tal vez, el único que realmente logró perder el rastro fue Bas Jan Ader, que nunca regresó del océano.

Con su propia desaparición, confirma las palabras de Baudrillard,

Lo que hemos desaprendido de la modernidad, en la que hemos acumulado, adicionado, sobrepujado incesantemente, es que sólo la sustracción da la fuerza y que de la ausencia nace la potencia. (Baudrillard, 1995)



Fig. 3.3.11. Bas Jan Ader, *In search of the miraculous*, 1975

Conclusiones

«La materia, la vita, il pensiero non sono che relazioni energetiche, ritmo, movimento e attrazione reciproca. Il principio che dà origine ai mondi, alle varie forme dell'essere, può dunque essere concepito come un principio armonico e ritmico, simboleggiato dal ritmo dei tamburi, dai movimenti della danza. In quanto principio creatore, Śiva non profferisce il mondo, lo danza».

Alain Daniélou, *Shiva y Dioniso*, 1980

Es bastante difícil sacar conclusiones unívocas a este proyecto, ya que no se concibió como un texto con un principio y un fin preestablecidos.

Aunque respeta una estructura “vertical” convencional, con su introducción, sus capítulos y su catálogo de obras, *How to disappear completely* se orienta más hacia una estructura circular, que imita los ciclos de vida y muerte de los organismos. Mejor aún, se asemeja a una ramificación compleja, dentro de la cual todos los elementos se cruzan unos con otros, creando un universo de imágenes, palabras y referencias que identifican la desaparición como un proceso de destrucción y regeneración.

En el curso de la redacción ha surgido la imagen de Shiva, deidad hindú símbolo de la disolución y de la renovación, y es quizás la figura que mejor encarna los propósitos que el presente TFM se propone.

En primer lugar, quiere demostrar que el tema de la desaparición no pertenece solo al pasado, sino que está entrando cada vez más en nuestro vocabulario diario, por motivos relacionados con la amenaza ambiental, las guerras y los conflictos, a la aparición de nuevas enfermedades, a un sentimiento de malestar o a una necesidad de renovación de la humanidad.

En segundo lugar, quiere enmarcar la desaparición desde tres perspectivas diferentes: el desplazamiento, la huella y la destrucción.

Se ha intentado trazar un cuadro crítico y fenomenológico que demuestre su importancia dentro de las prácticas artísticas contemporáneas, prestando especial atención a aquellas obras - sobre todo instalativas, performativas y sonoras - que buscan prescindir de la materialidad y la representación para orientarse hacia un enfoque más experiencial del arte.

Como tercer punto, se ha querido redefinir este concepto transformándolo, de una entidad de la que necesariamente hay que huir, a una realidad con la que podemos y deberíamos tratar de convivir de manera más pacífica. En el curso de la discusión, surgió cómo este cambio de perspectiva puede ocurrir a través del ritual, el estudio de las culturas, la observación del medio ambiente y el ejercicio de la memoria.

En la sección dedicada a las obras, se ha subrayado que, a través de estas prácticas, puede ser un medio de enriquecimiento y auto análisis.

El **ritual**, en particular, se configura como una forma de vivir y percibir la realidad que nos rodea de manera más espiritual.

Se espera un cambio de paradigma, en el que la contemplación de los fenómenos de creación y destrucción no se ve como acción infecunda, sino como un enfoque anticapitalista que nos permite interrumpir el frenético flujo del tiempo real y orientarnos hacia una percepción más duradera del tiempo, donde el pasado, el presente y el futuro se compenetran.

Por otro lado, el uso de **objetos** o entidades preexistentes nos ayuda a comprender el significado de lo que producimos e introducimos

en el mundo, brindándonos la oportunidad de conocer las realidades que nos precedieron y de las que somos herederos.

La recuperación de material ajeno, cualquiera que sea su naturaleza, le permite acercarse a historias y contextos que traen consigo otras formas de ver, percibir y disfrutar el entorno.

Por otro lado, se subraya la importancia de reconocer la profunda interconexión con el **medio ambiente**, a pesar del constante intento de los seres humanos de someterlo a sus propias leyes. La contemplación emerge así como un enfoque fecundo, en el que los objetos, los ambientes y las personas se consideran no tanto como entidades aisladas, sino como componentes esenciales de un tejido más amplio, que constituye el universo que nos rodea.

En definitiva, este TFM propone una nueva mirada sobre la desaparición. Desaparecer abre el camino a la reaparición de otras formas, una cosa deja lugar o da paso a otra, invitándonos a reconsiderarla no como el final, sino como punto de partida.

4. ANEXOS



En el siguiente apartado se adjuntarán una serie de obras y experimentos que, aunque no se hayan incluido en las aportaciones artísticas, han sido de fundamental importancia para el desarrollo y la realización del presente texto.

Se agrupan según las siguientes líneas:

- ***Estudios de cuerpos***, un conjunto de imágenes en el que se utiliza material de archivo para construir narrativas alrededor del cuerpo;
- ***Ru(i)nas***, una escultura experimental nacida de una reelaboración estética del alfabeto ogámico;
- ***Vocabulario Básico***, un archivo de dichos y refranes para reflexionar sobre el valor de la memoria.

Anexo 4.1. Estudios de cuerpos

Más aún: mis movimientos y los de mis ojos hacen vibrar al mundo, como se mueve un dolmen con un dedo sin quebrantar su solidez fundamental; en cada uno de mis parpadeos, una cortina baja y sube, sin que yo piense inmediatamente en imputar a las cosas ese eclipse; en cada movimiento de mis ojos, que recorren el espacio ante mí, las cosas sufren una breve torsión de la que también me hago cargo; y cuando camino por la vereda, con la mirada fija en el horizonte de las casas, todo mi entorno cercano se estremece con cada ruido del zapato contra el asfalto, y luego queda en su lugar.

Maurice Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 1990

Estos *Estudios* agrupan un complejo de imágenes que hablan del cuerpo, entendido como territorio en mutación, memoria y lugar inexplorado, como entidad física que supera su propia identidad singular. Cada una de ellas ha sido manipulada mediante procesos de estratificación, erosión, repetición y cancelación, cuyo fin es resaltar el componente transitorio y cambiante del cuerpo, así como su vitalidad. Un factor de relieve lo cubre precisamente la repetición, ya que permite replantear, rediseñar, remodelar las imágenes, cargándolas cada vez de significados que se superponen entre sí.

Entre las técnicas utilizadas, se encuentran sobre todo cianotipia, *collages*, transferencia sobre papel, lienzo y papel fotográfico. La fragilidad y ligereza de los materiales, así como su transparencia, permiten recrear visualmente el efecto de estratificación, así como una atmósfera difuminada y tenue.

El conjunto se articula a su vez en cuatro partes:

- **dos retratos** de la hermana de la autora, realizados mediante cianotipia;

- **tres fotografías de cuerpos**, dos de ellos sin rostro.

Los originales fueron realizados con cámaras analógicas: Rolleicord y una Fujifilm Instax. Las imágenes fueron escaneadas, y una vez digitales fueron editadas en Photoshop. En el caso del torso, se ha tratado de acentuar el grano natural de la fotografía, así como el polvo que quedaba en su superficie; en las otras dos, el rostro ha sido voluntariamente borrado, para dar mayor relieve a la plasticidad de la postura.

- **dos cuadernos fotográficos**; el primero es una colección de retratos en blanco y negro y en color, que representan a seres queridos, amigos, familiares y amantes de la autora. Existe un interés particular por los sujetos que duermen. A menudo hay personajes con los ojos cerrados, en cierto sentido silentes, acurrucados en la cama o tumbados en el suelo. El segundo cuaderno recurre a la combinación de material encontrado en periódicos y revistas. El cuerpo, en lugar de ser distorsionado, se recombina, se vuelve a ensamblar siguiendo vacíos y llenos, espacios negativos y tensiones espaciales. Hay detalles de fotografías y textos.

- **un libro de artista**; en su interior hay cianotipías, transferencias, impresiones en papel fotográfico y collages.

A pesar de que muchas de las fotografías están presentes también en el primer cuaderno, éstas se distinguen por su plasticidad y alteración: la mayoría no son fotografías sino impresiones, signos que son ofuscados mediados con veladuras, raspaduras, desgarros, blanqueamientos...



Fig. 4.1.1.

Elena I (2023)
Cianotipia sobre papel de acuarela
gramaje 300 gr
21 x 29 cm



Fig. 4.1.2

Elena II (2023)
Cianotipia sobre papel de acuarela
300 gr
21 x 29 cm



Fig. 4.1.3

Pablo (2023)

Impresión en papel fotográfico 150 gr
60,5 x 48,5 cm

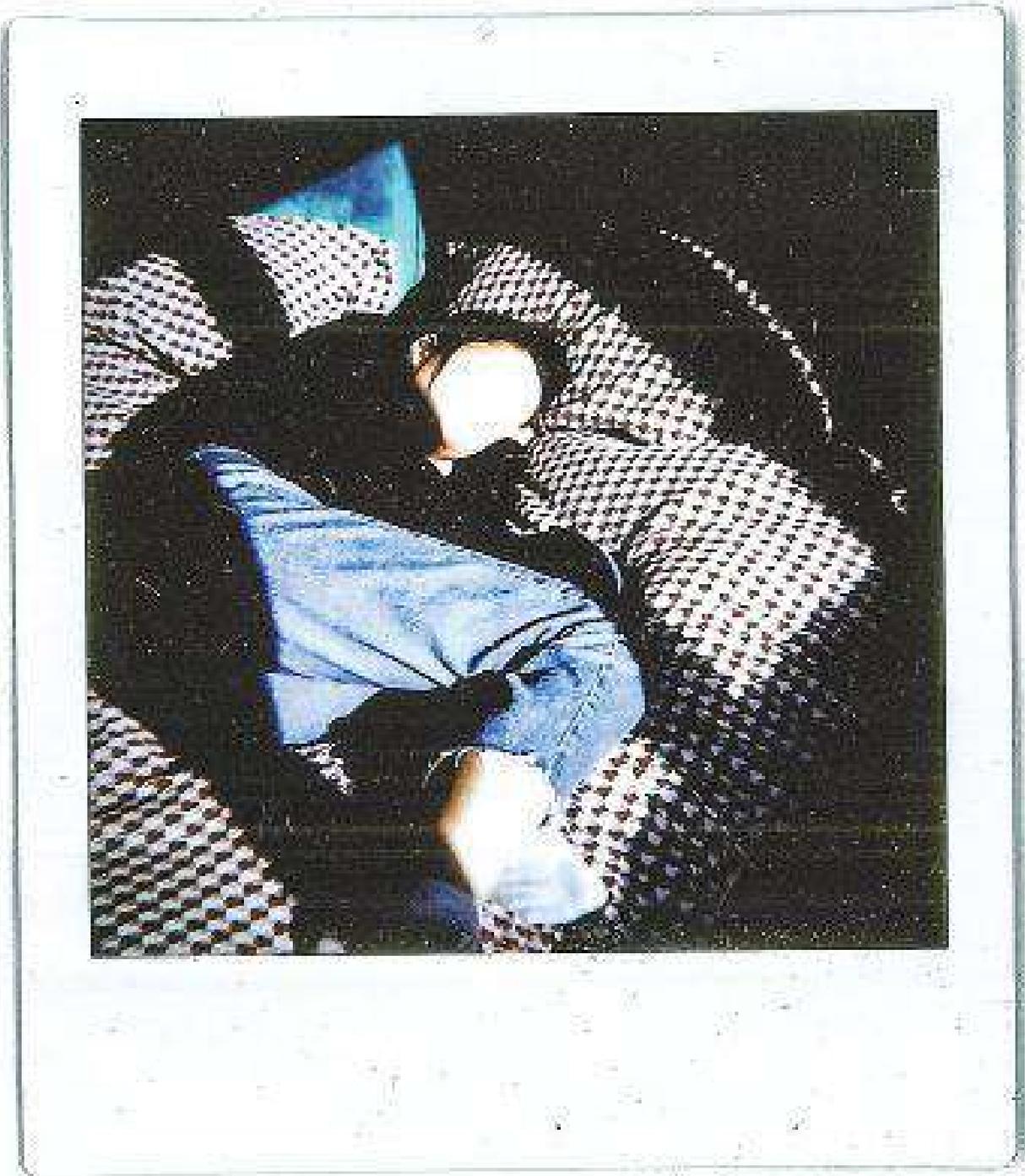


Fig. 4.1.4.

Acurrucada (2023)
Impresión en papel fotográfico 150 gr
28,5 x 25,5 cm

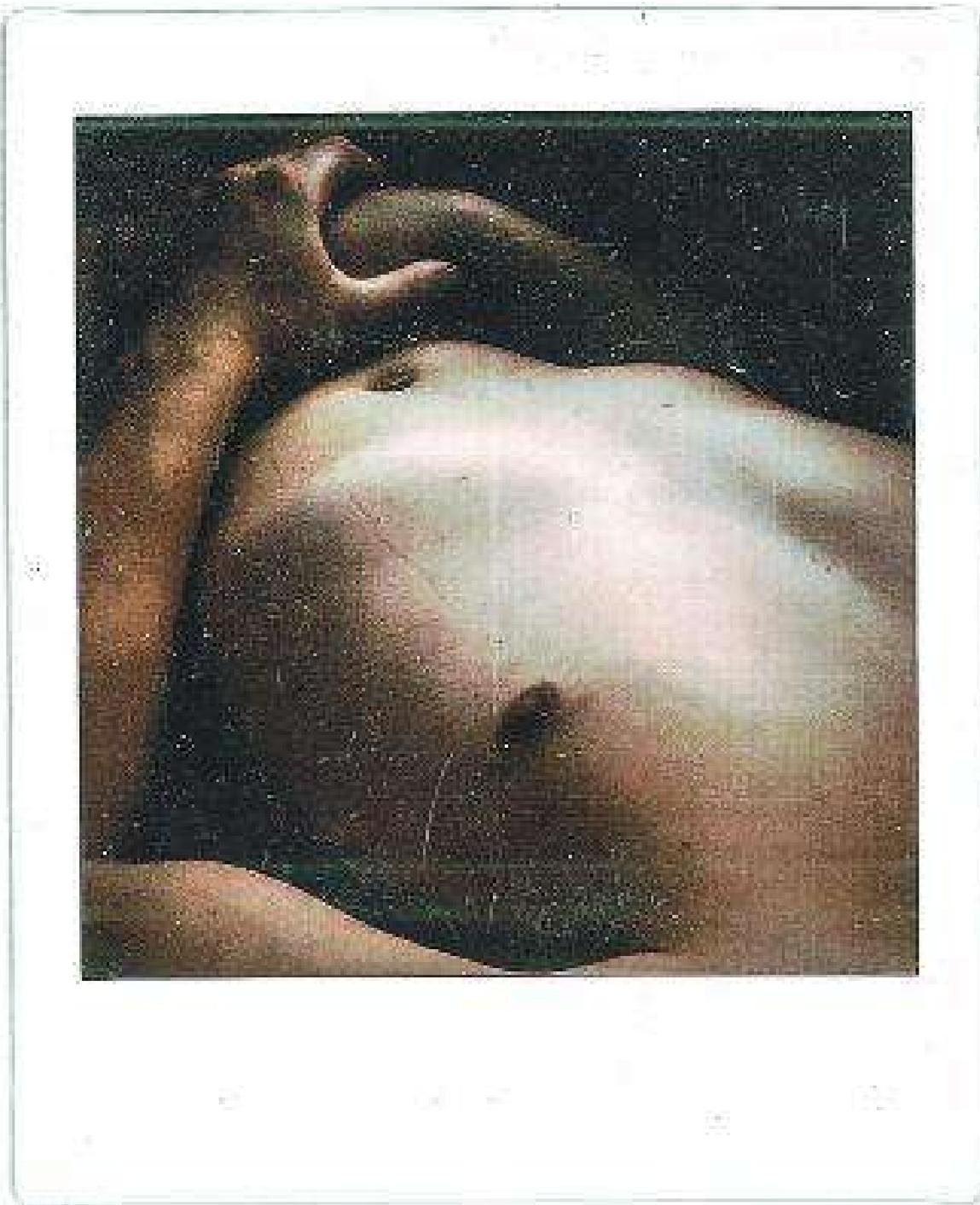


Fig. 4.1.5.

Ivan (2023)

Impresión en papel fotográfico 150 gr
26 x 34 cm



Fig. 4.1.6.

Cuaderno I (2023)

Impresión fotográfica en color
210 × 148 cm (A5 horizontal)

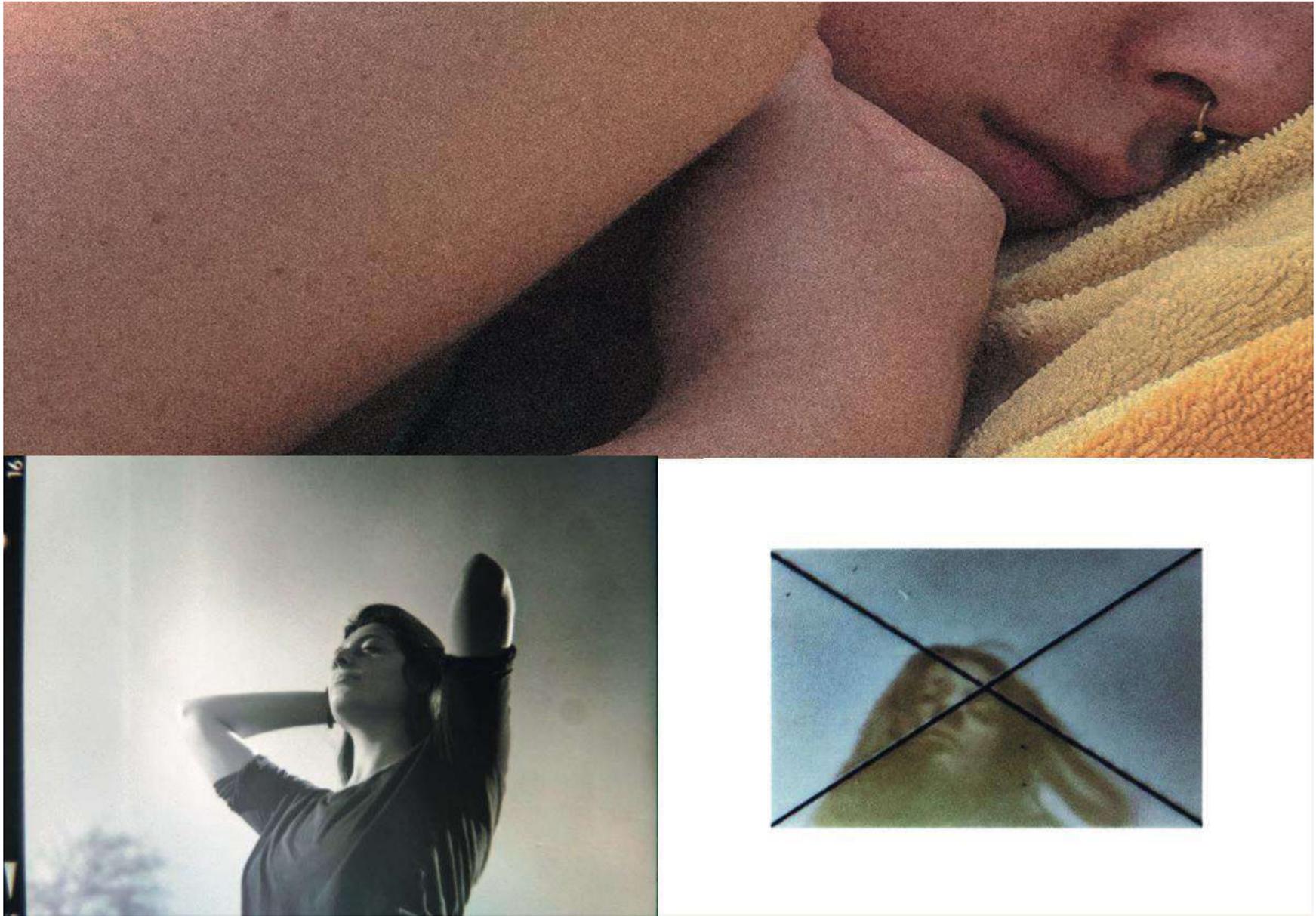


Fig. 4.1.7. Extractos de Cuaderno I

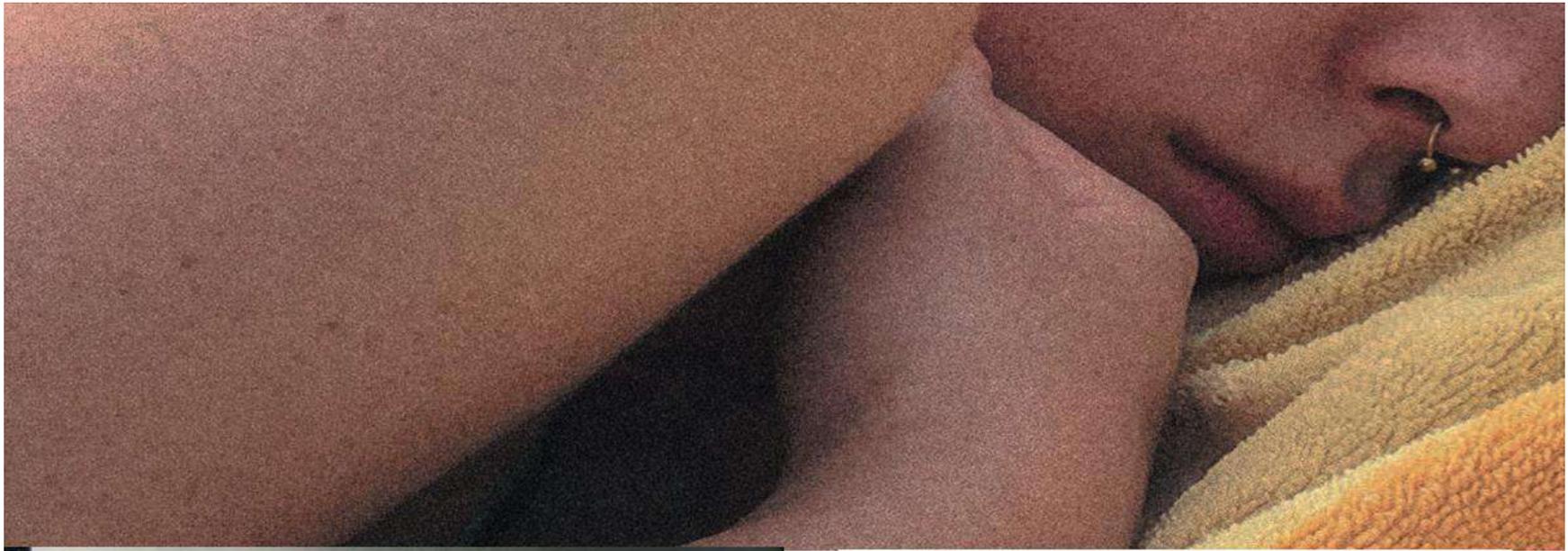


Fig. 4.1.8. Extractos de Cuaderno I

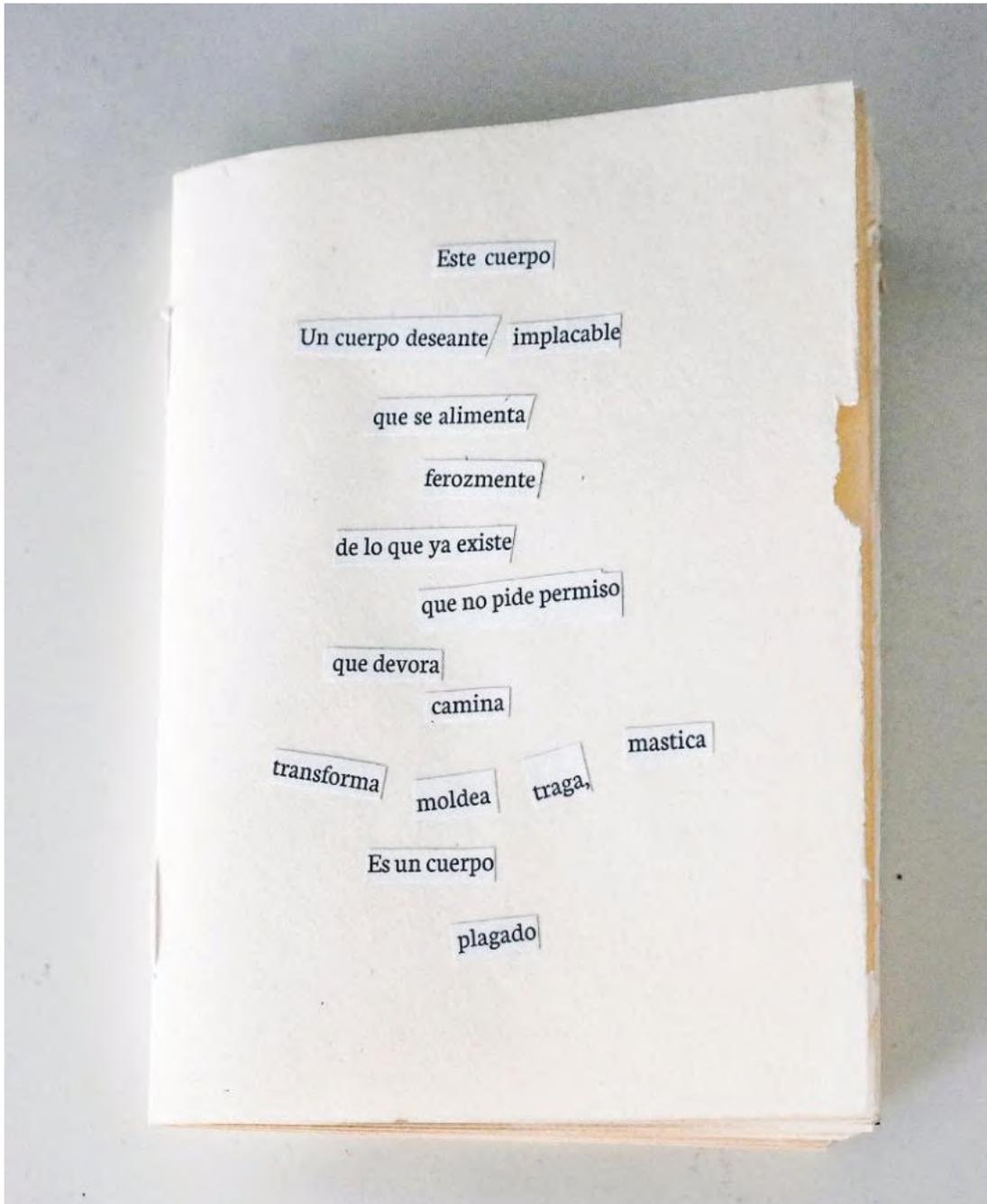


Fig. 4.1.9.

Cuaderno II (2023)
Collage sobre papel
148 x 210 cm (A5 vertical)

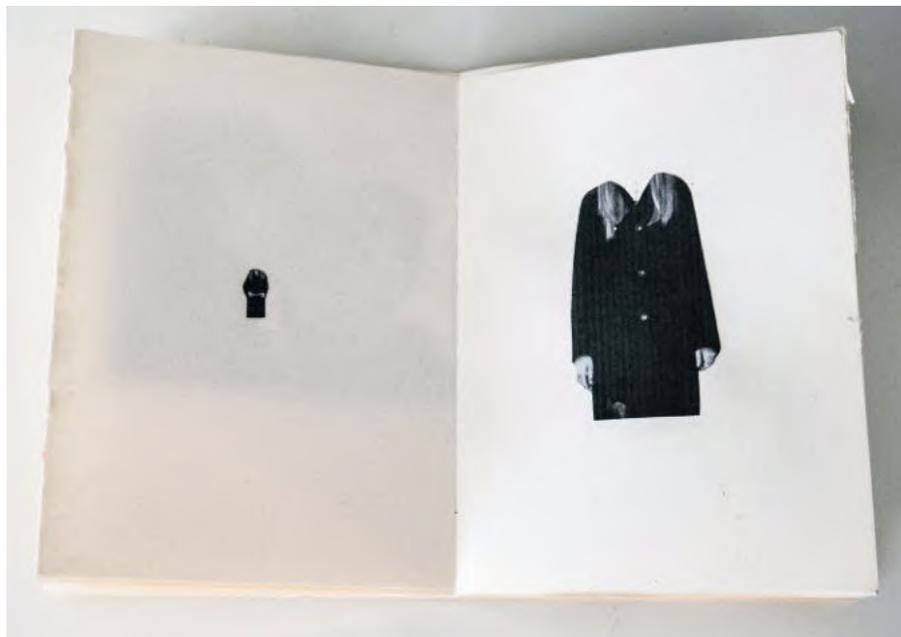
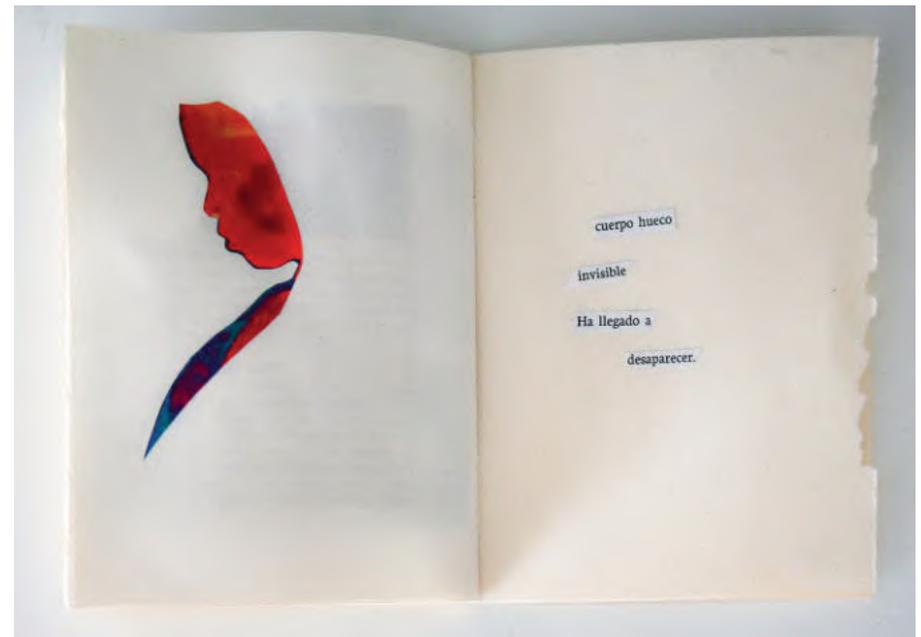
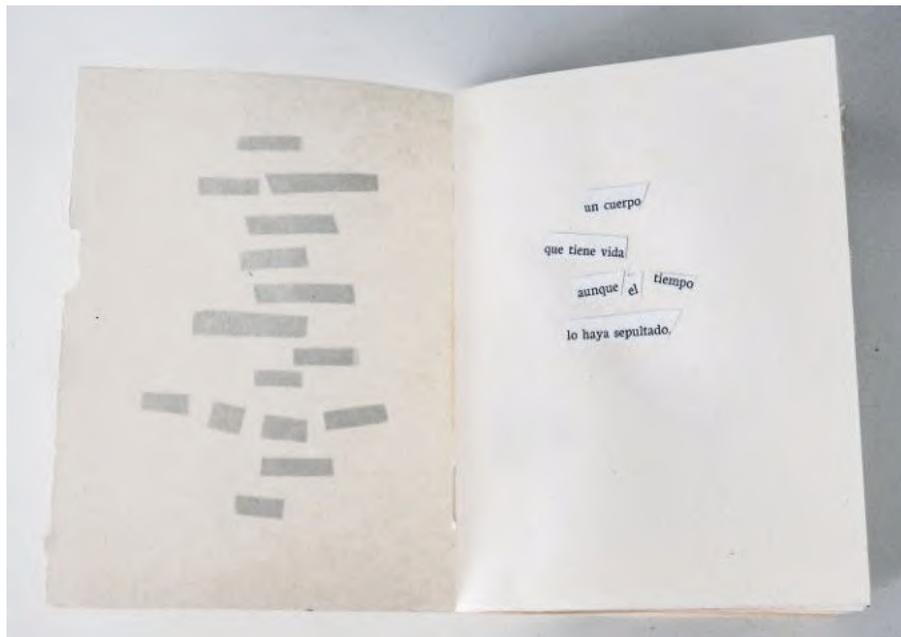


Fig. 4.1.10. Extractos de Cuaderno II

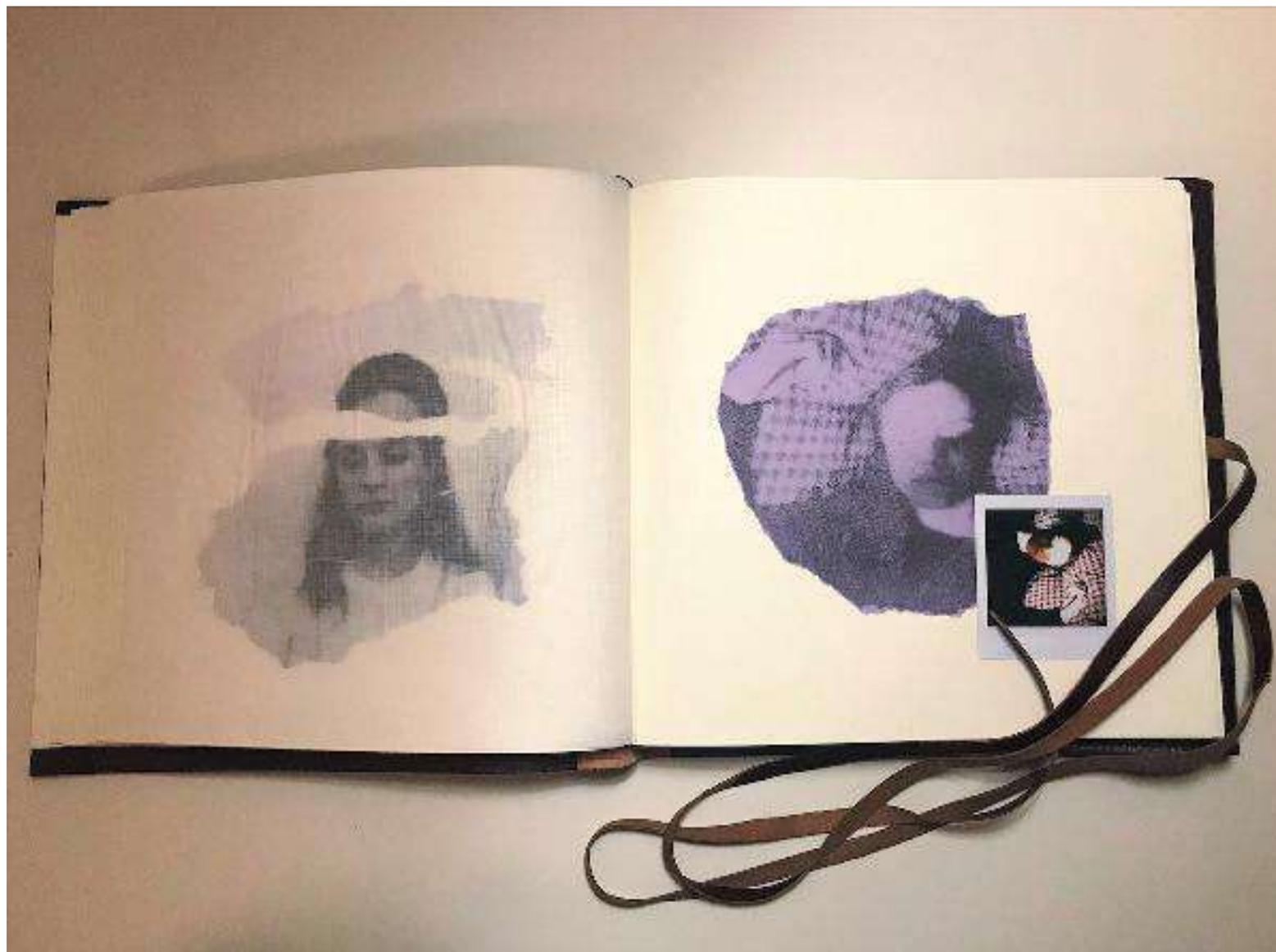


Fig. 4.1.11.

Libro de artista (2023)
Técnica mixta sobre papel
32 x 32 cm

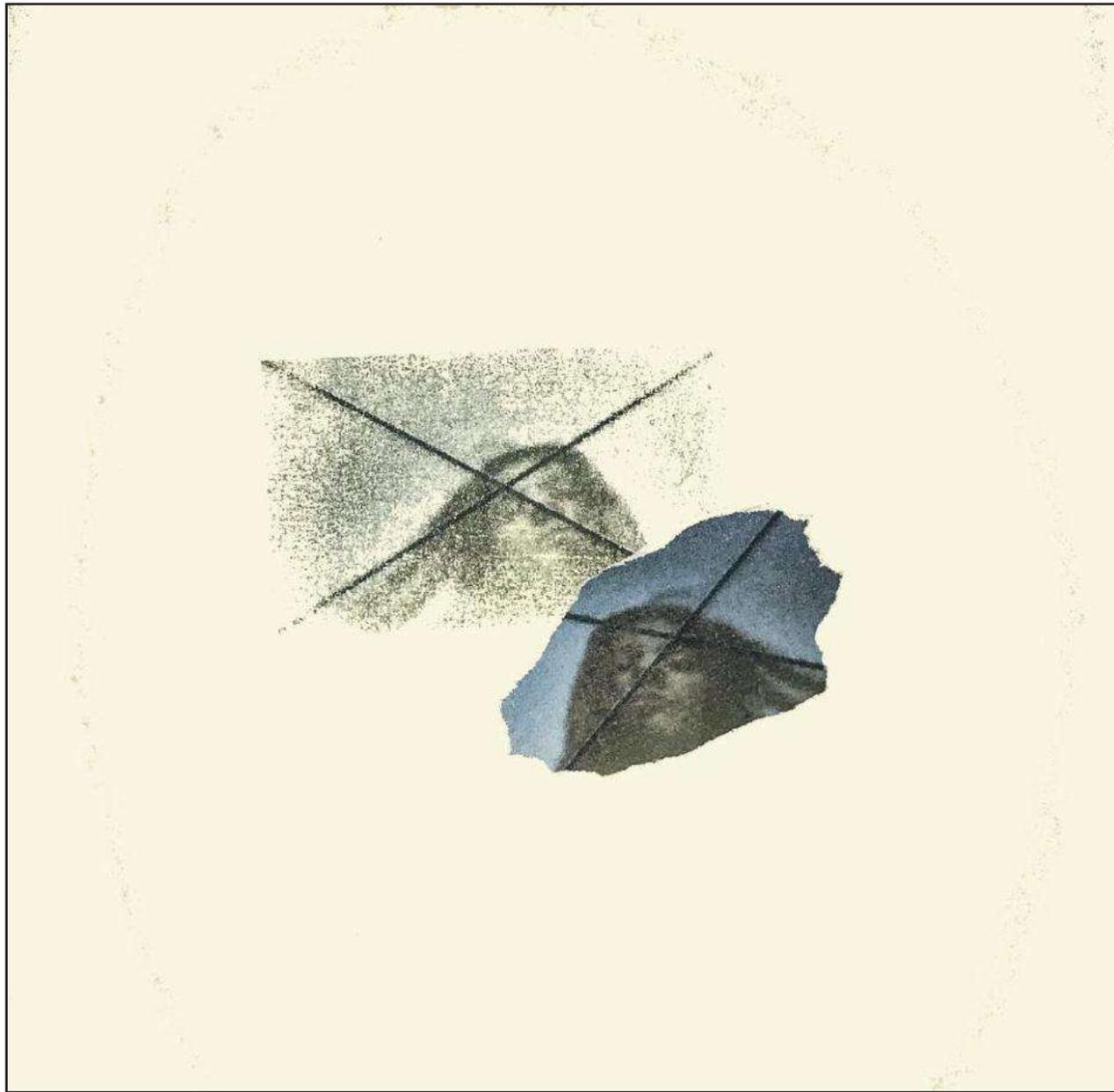


Fig. 4.1.12. Extractos del libro de artista

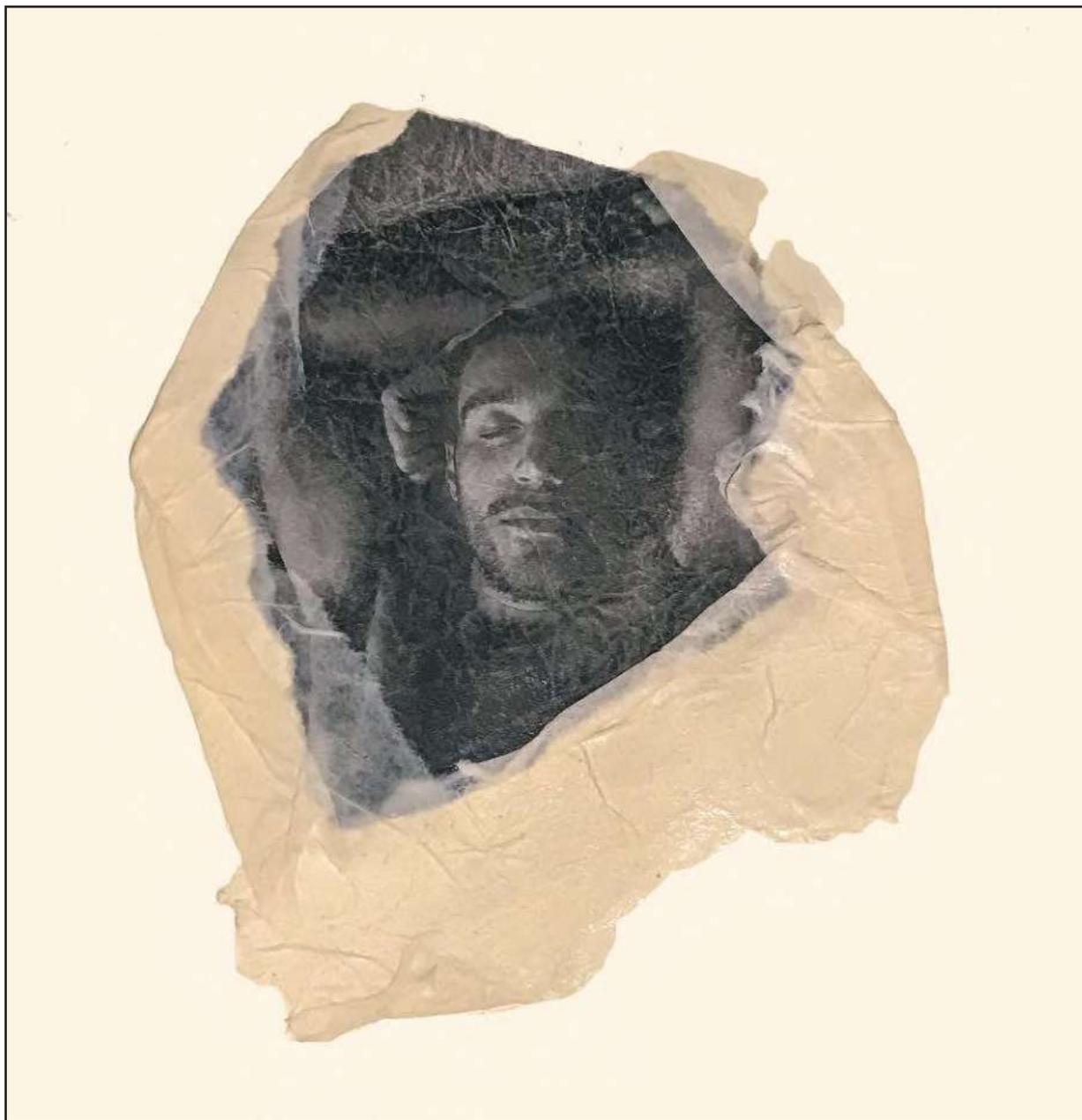
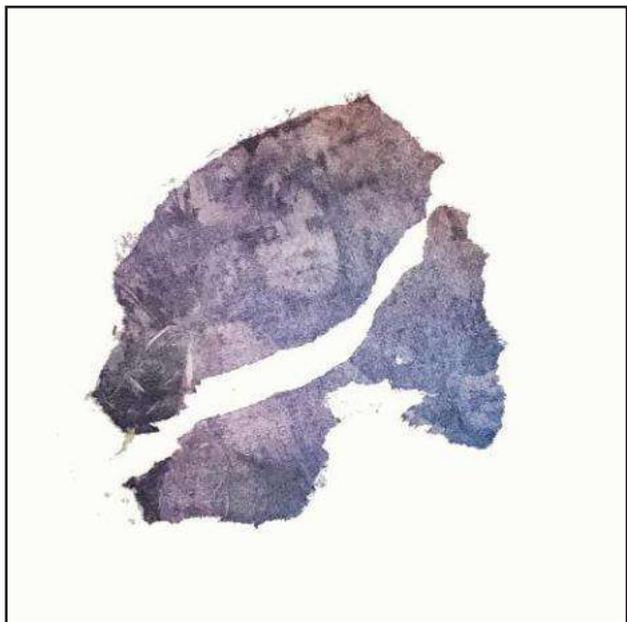
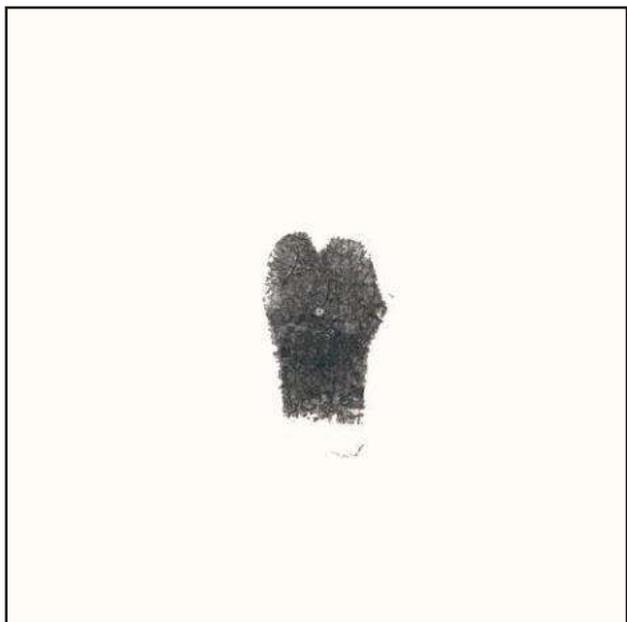


Fig. 4.1.13. Extractos del libro de artista

Anexo 4.2. Ru(i)nas

History fades into fable; fact becomes clouded with doubt and controversy; the inscription molds from the tablet: the statue falls from the pedestal.

Columns, arches, pyramids, what are they but heaps of sand; and their epitaphs, but characters written in the dust?

Washington Irving

Ru(i)nas nace como una libre experimentación sobre el tema del lenguaje y la composición alfabética. La obra consiste en una serie de fragmentos de aluminio dispuestos como si se tratara de una inscripción funeraria, cuya forma recuerda vagamente a antiguas runas celtas.

Aunque parezca un alfabeto de algún idioma perdido o intraducible - como la escritura Rongorongo de la Isla de Pascua o el antiguo Etrusco -, este extraño conjunto no tiene ningún tipo de significado. Más bien, intenta comunicar a su observador un sentimiento de inefabilidad y nostalgia, debido a la imposibilidad de recuperar un mensaje cuyo sentido ya queda indescifrable.

A pesar de representar una “burla” hacia el espectador, que podría inutilmente tratar de descifrar su significado, la obra aspira a entablar un diálogo sobre cómo, en esta continua alternancia de épocas y civilizaciones, se van perdiendo todas las cosas que hemos acumulado. Entre estas “cosas” destaca sobre todo el lenguaje, cuya descodificación es necesaria para la comprensión de los usos, las costumbres y la cultura de los pueblos que nos precedieron, y de los que somos herederos.

Ru(i)nas muestra un gran interés en la caligrafía. Como for-

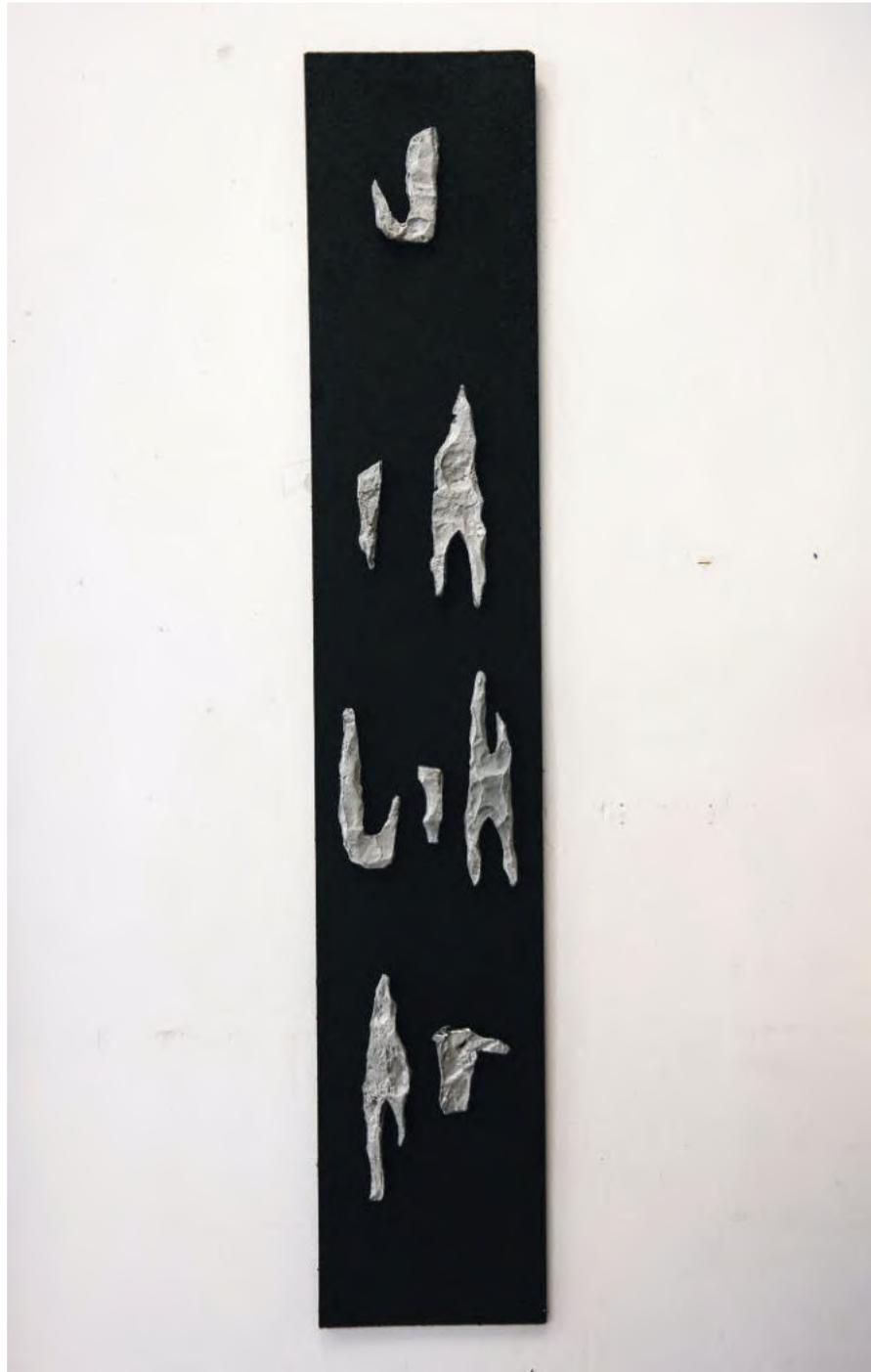
ma de arte que combina escritura, belleza y narración, la caligrafía tiene el potencial de enfatizar y generar sugerencias incluso cuando el texto no tiene ningún tipo de sentido. En esta perspectiva, el trabajo renuncia a la comprensibilidad del escrito en favor de una pura experimentación visual.

Para la realización de las piezas, se ha intentado crear elementos escultóricos de rasgos afilados y texturas irregulares, que evocan vagamente las ondas del mar en un día de viento. Esto ha sido posible gracias al uso de poliuretano, que en contacto con el fuego sufre deformaciones irreversibles.

Conviene precisar que en la obra hay un componente azaroso bastante relevante. Las marcas presentes en la superficie no han sido rastreadas por la autora: por el contrario, son el resultado de la quemadura del fuego, un procedimiento mucho más asimilable al aguafuerte que al modelado escultórico.

Fig. 4.2.1.

Ru(i)nas (2023)
Aluminio, madera
112 x 21 cm



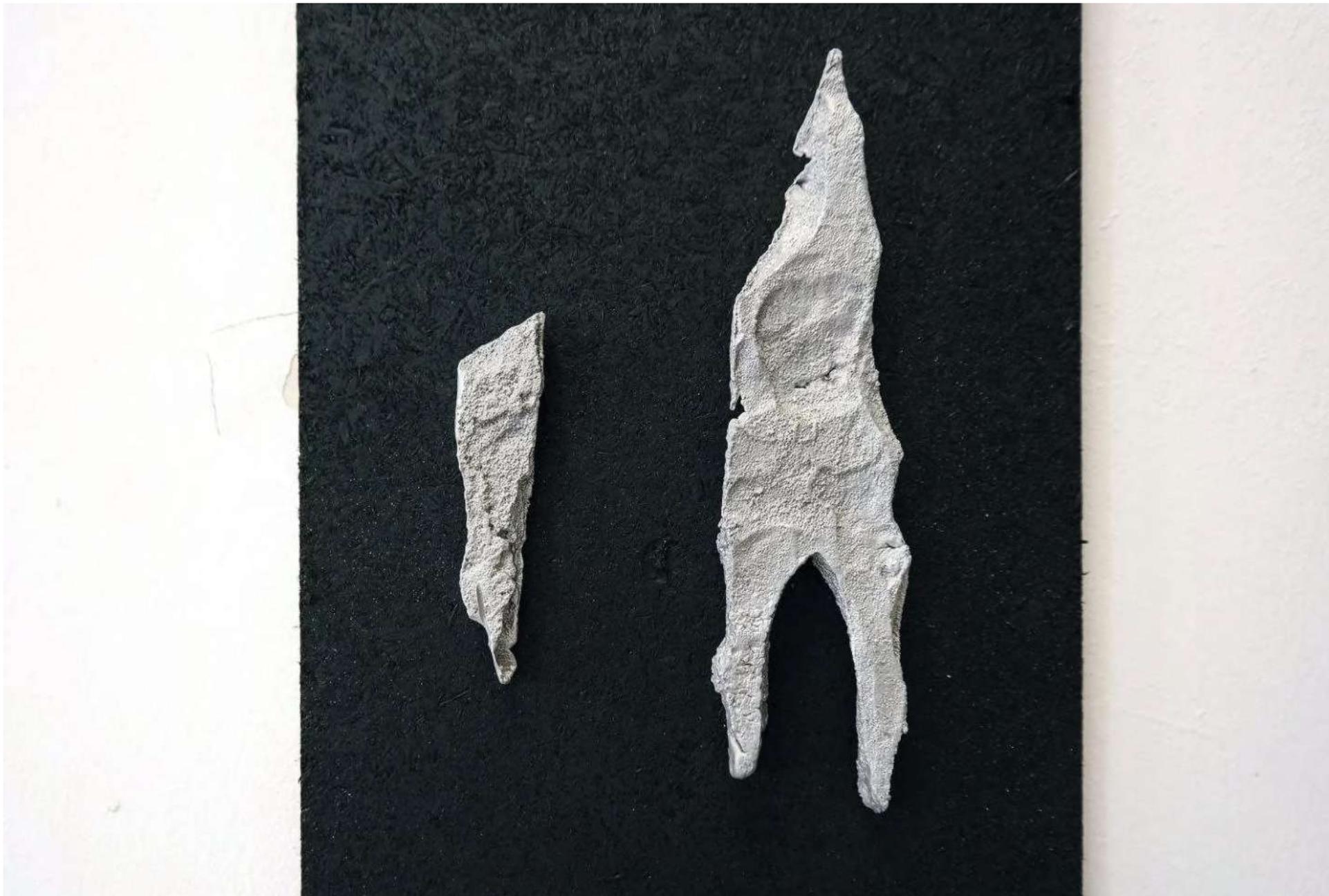


Fig. 4.2.2. Detalles de Ru(i)nas

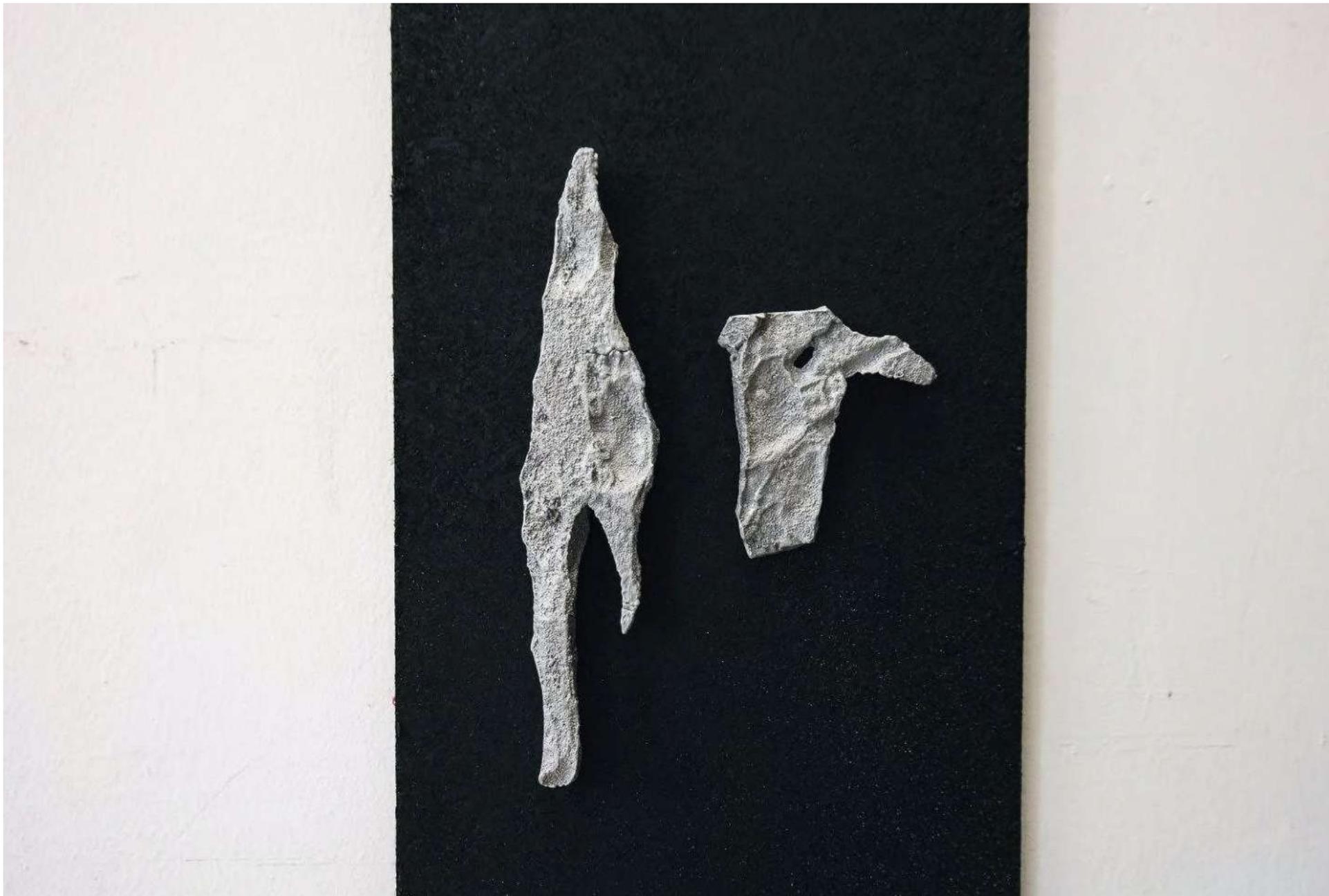


Fig. 4.2.3. Detalles de Ru(i)nas

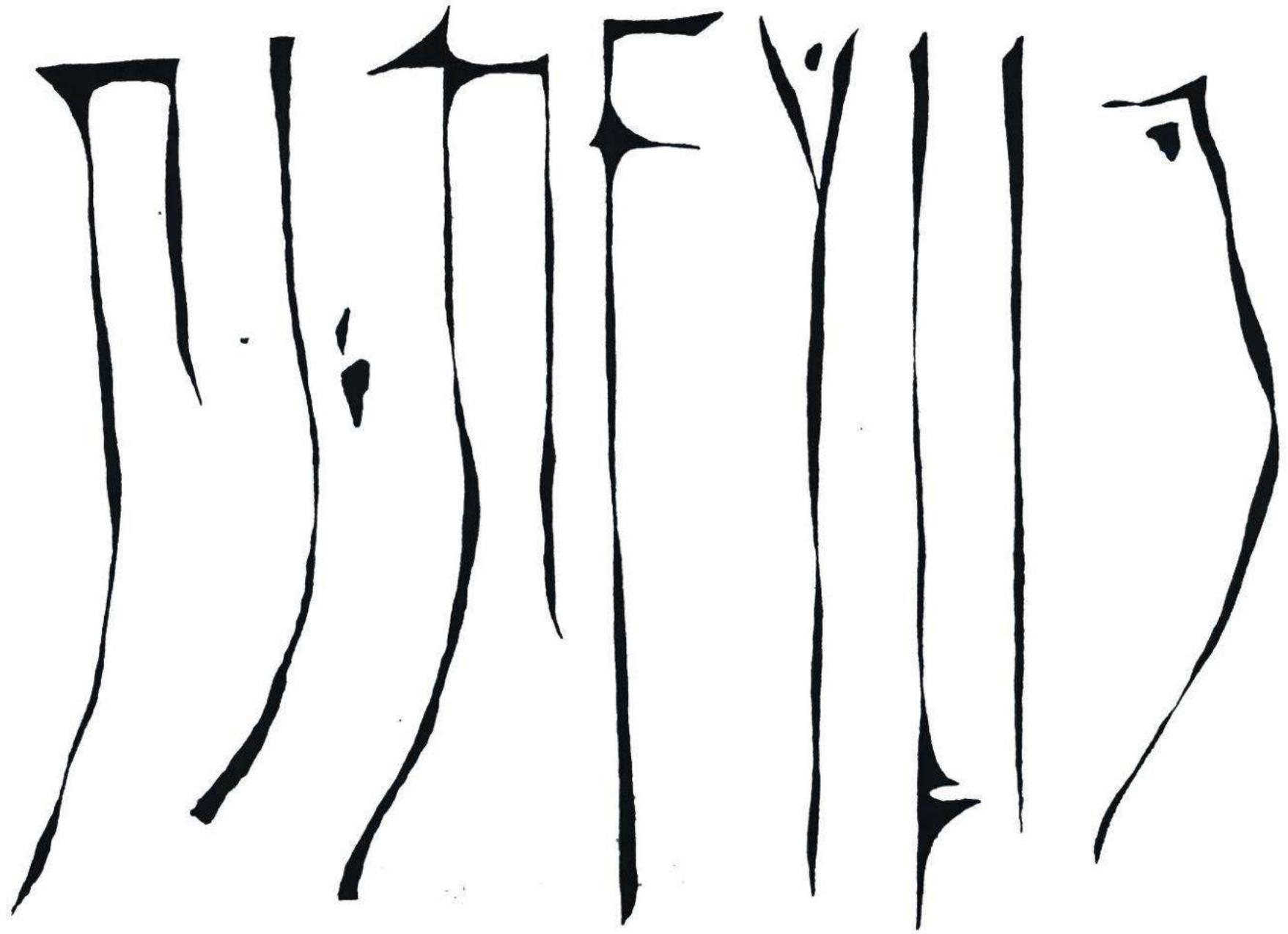


Fig. 4.2.4. Bocetos para Ru(i)nas



Fig. 4.2.5. Bocetos para Ru(i)nas

Anexo 4.3. Vocabulario básico

Questo è il rimedio, che io proporrò da tentarsi nel corpo languido della Maremma: deve lasciarvisi oprar la natura, deve regolarsi con poche leggi, e queste semplici ed a portata di pastori e d'agricoltori; bisogna dilatarle il cuore con qualche respiro di libertà, per ristorarla da quelle impressioni maligne, che cagiona una vita stentata priva di ogni ricreazione, e nella continua orrenda vista di terre desolate ed incolte.

Sallustio Bandini, *Discorso sopra la Maremma di Siena*, 1877

Este extracto resume perfectamente la mezcla de sensaciones que afligen a los que viven o visitan la Maremma por primera vez. Una tierra salvaje, perdida entre las regiones italianas Toscana y Lazio, salpicada de minúsculos pueblos encaramados en una exuberante naturaleza. Una tierra donde la furia destructora de la urbanización no ha podido echar raíces todavía, y que por eso conserva una riqueza histórica y cultural única.

Un lugar donde el ser humano y el territorio conviven, al menos en parte, en una condición que la biología llama mutualismo, en la que las dos entidades se benefician mutuamente para poder sobrevivir.

Esta sinergia se encuentra también y sobre todo en el lenguaje, que como siempre se construye a partir del entorno en el que vive una comunidad. La vid y el olivo, la fauna silvestre, el viento y la lluvia, el calor del verano, la rigidez del invierno y la fatiga de la vida en el campo son solo algunos de los *leitmotiv* que recurren en la comunicación verbal cotidiana. Y es sobre todo en la zona rural de Grosseto donde se encuentran estos elementos, que han entrado irremediabilmente a formar parte del lenguaje común, caracterizado por expresiones veraces y frases impregnadas de ironía profanadora.

Por desgracia, el abandono del campo y el alto índice de desempleo juvenil han llevado a la despoblación progresiva de los pueblos, y

además a un tipo de turismo gentrificado, que tiene como consecuencia la pérdida de las tradiciones y de los dialectos locales.

A la luz de estos cambios, ha surgido casi espontánea la exigencia de conservar y salvar del olvido aquellas expresiones que no solo nacieron en el territorio de la Maremma, sino que constituyen y sintetizan el alma de la población que lo habita - una manifestación directa de un sentimiento común.

Así nació *Vocabulario básico*: una obra que investiga el tema de la conservación del lenguaje a través de la recopilación de dichos y refranes típicos de la zona de la Maremma meridional.

El trabajo, realizado tras un largo proceso de archivo, se configura como una serie de carteles y pegatinas para distribuir en la zona urbana de Scansano, pequeño pueblo de origen medieval y tierra adoptiva de la autora.

Fig. 4.3.1.

Vocabulario básico (2022-2023)

30 carteles
50 x 70 cm c.u.

50 pegatinas
5 x 7 cm c.u.

NON
SI POLE
CAVA'
'L SANGUE
DALLE
RAPE.

DI NOTTE
TUTTI I GATTI
SO'
BIGI.

C'HA PIÙ CORNI
CHE 'N CESTO
DI LUMACHE.

MAMMEGLIO.

CHE
ABBIOCCO.

CENCIO
CHE DICE
MALE
DI STRACCIO.

IERI
ERO
'BRIACO
CENCIO.

TRICCHE
TRACCHE.



Fig. 4.3.2 Pruebas para Vocabulario básico



Fig. 4.3.3. Pruebas para Vocabulario básico

Fuentes documentales

ARTAUD, A. *Para terminar con el juicio de Dios*, 1947

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

BAAS, J., JACOB, M.J., *Buddha mind in contemporary art*, University of California Press, 2004

BARTHES, R., *La camera chiara*, Piccola Biblioteca Einaudi, 2003

BAUDRILLARD, J., *El crimen perfecto*, Editorial Anagrama S.A., 2000

BAUDRILLARD, J., *Selected Writings*, editado por POSTER, M., Stanford University Press, 2002

BAZZINI, M., *Daniel Spoerri. Riordinare il mondo*, Manfredi Edizioni, 2018

BENJAMIN, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Giulio Einaudi Editore, 2014

BOURRIAUD, N., *Post Production. Culture as a Screenplay: How Art Reprograms the World*, Lukas&Sternberg, 2002

BRODSKIJ, J., *Fondamenta degli Incurabili*, Adelphi Edizioni, 1991

BRODSKIJ, J., *Fuga da Bisanzio*, Adelphi Edizioni, 1987

CALVINO, I., *Le città invisibili*, 1972, Mondadori, 2016

CALVINO, I., *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988

DEBORD, G., *La società dello spettacolo*, 1967, Massari Editore, 2002

DELEUZE, G., GUATTARI, F., *El anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1985

DE OLIVEIRA, N., *Installation Art*, Thames and Hudson, 1991

DERRIDA, J., *Ciò che resta del fuoco*, Sens&Tonka, 2000.

DERRIDA, J., *La différance*. Conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, 27 de enero de 1968

DEZEUZE, A., *Almost nothing: Observations on precarious practices in contemporary art*, Manchester University Press, 2016

DIDI-HUBERMAN, G., *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada Editores, Madrid, 2009

DIDI-HUBERMAN, G., *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, 2002

GALIMBERTI, U., *L'uomo, la natura e la tecnica. Un filo da ricucire*, Conferencia de 6 de octubre 2023

GRAZIOLI, E. *La polvere nell'arte*, Bruno Mondadori, 2004

KIEFER, A., *L'arte sopravvivrà alle sue rovine*, Feltrinelli, 2020

KLINE, A.S., *García Lorca. Theory and play of the Duende*, 2007

LAGUNES, MORENO, A. F., *Cuerpo fragmentado y apropiación en el*

- arte contemporáneo*, Centro Universitario Santiago de Querétaro, Qro, Noviembre 2010, México
- LIPPARD, L., *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Praeger Publishers Inc., 1973
- LIPPARD, L., *The Lure of the local: senses of place in a multicentered society*, New York, London: New Press, 1997
- LLAMAZARES, J., *El río del olvido*, Debolsillo, 2016
- LYOTARD, J. F., *La condición postmoderna*, Ed. Cátedra, 2006
- MAIORINO, M., *L'artista come archeologo. Uno scavo nell'arte italiana del XXI secolo*, Arshake, Roma, 2020
- MCLAREN, H., *Bordering: an art/geography collaboration*, Queen Mary, University of London, 2007
- MERLEAU-PONTY, M., *Lo visible y lo invisible*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2010
- PEREC, G., *Especies de espacios*, Éditions Galilée, Paris, 1985
- POLI, F., *La scultura nel Novecento. Forme plastiche, costruzioni, oggetti, installazioni ambientali*, Economica Laterza, 2015
- POLI, F., *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Economica Laterza, 2014.
- RUSSELL, B., *Elogio de la ociosidad y otros ensayos*, Edhasa 2000
- RÄDERSCHEIDT, B., NEUMANN, S., *Il giardino di Daniel Spoerri*, 2022
- SMITH, C., *Journal of visual art practice - Volume 5 number 3*, Intellect, PO Box 862, Bristol, 2006
- TARKOVSKIJ, A., *Scolpire il Tempo*, Ist. Internazionale Tarkovskij, 2015
- VARGAS, M. S., *La vida después de la vida. El concepto de "Nachleben" en Benjamin y Warburg*, THÉMATA. Revista de Filosofía, N°49 enero-junio (2014) pp.: 317-331
- WOOD, P., *Conceptual art*, Delano Greenidge Editions, New York, 2002

<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1998/11/30/artista-che-scandalizzo-italia.html>

<http://www.arengario.it/fotografia/gino-de-dominicis-disabilita-manipolazione-e-perbenismo/>

http://www.retidededalus.it/Archivi/2010/dicembre/SPAZIO_LIBERO/5_dedominicis.htm

<https://www.youtube.com/watch?v=u3gWboifEds>

<https://www.iltermopolio.com/arceo-e-arte/pillole-di-arte-contemporanea-gino-de-dominicis-mozzarella-in-carrozzae-lo-zodiaco-1970>

<https://fattitaliani.blogspot.com/2010/10/gino-de-dominicis-limmortale.html>

<https://ilmanifesto.it/de-dominicis-le-opere-darte-sono-archeofossili>

<https://artslife.com/2020/03/26/quando-gino-de-dominicis-coinvolse-un-ra-gazzo-down-in-una-sua-opera/>

<http://www.vincenzoagnetti.com/biografia.html>

<https://flash---art.it/article/vincenzo-agnetti-2/>

<https://www.espoarte.net/arte/vincenzo-agnetti-photo-graffie-dopo-le-grandi-manovre-1979-1981/>

https://www.perrotin.com/artists/Sophie_Calle/1/the-shadow/6687

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/calle-venetian-suite-t13640>

<https://atpdiary.com/vincenzo-agnetti-e-il-volo-nel-linguaggio/>

<https://www.youtube.com/watch?v=NIJDn2MA9I>

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/salcedo-shibboleth-i-p20334>

https://www.youtube.com/watch?v=oo_8COtEpvE

<https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/aby-warburg-nascita-iconologia>

<https://cfileonline.org/exhibition-gala-porras-kim-speculative-histories-archival-investigations/>

<https://www.artsy.net/artwork/gala-porras-kim-rongorongongo-text-mrr24-1-5-8-10-4-6-7-2>

<https://www.amant.org/exhibitions/4-gala-porras-kim-precipitation-for-an-arid-landscape>

http://www.caac.es/english/exh/projects/frame_GalaPorrasKim2023.htm

<https://www.studioqpk.com/work-1?pgid=lk8xv2bs-360d9444-f9f9-4953-b645-02a634227c6f>

<https://www.youtube.com/watch?v=r79agtknbJk>

<https://www.christies.com/en/lot/lot-5596818>

<https://www.danielspoerri.org/giardino/work/work-042-daniel-spoerri-chambre-no-13-de-lhotel-carcassonne-paris-1959-65/>

<https://www.poetryintranslation.com/klineaslorcaduende.php>

<https://www.mariangoodman.com/artists/christian-boltanski/>

<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1335?>

<https://antinomie.it/index.php/2020/12/03/william-kentridge-e-il-parados-so-delle-ombre/>

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-robert-rauschenberg-era-sed-de-kooning>

<https://www.whitecube.com/artists/cerith-wyn-evans>

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/salcedo-shibboleth-i-p20334>

http://www.tosatti.org/%5B_GIAN_MARIA_TOSATTI_%5D.html

<https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2022/04/padiglione-italia-gian-maria-tosatti-biennale-venezial/>

<https://www.sulromanzo.it/blog/georges-percec-specie-di-spazi>

<https://pulitzerarts.org/art/mona-hatoum/>

https://www.youtube.com/watch?v=H-xKU_v6Qc4

<https://losbuffo.com/2019/02/28/kurt-schwitters-e-merz/>

https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitters-merz-bau/

<https://jesus-soto.com/fr/penetrables-3/>

<https://www.moma.org/collection/works/128840>

<https://christojeanneclaude.net/artworks/the-umbrellas/>

<https://giuseppenone.com/it/words/to-unroll-ones-skin>

<https://www.sactownmag.com/in-the-name-of-the-father/>

<https://www.wikiart.org/en/paintings-by-style/environmental-land-art?select=featured#!#filterName:featured.viewType:masonry>

<https://archive.org/details/sixyearsdemateri0000lipp/page/12/mode/2up>

<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2018/feb/23/meghann-riepenhoff-cyanotypes-tidal-patterns>

<https://matthewsgalleryblog.com/2014/02/26/memory-medium-jan-van-leeuwen/>

<https://www.francescaminini.it/artist/jacopo-benassi/>

<http://library.nothingness.org/articles/all/all/display/2>

https://web.archive.org/web/20140902160556/http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/la_differance.htm

<https://www.moma.org/collection/works/109710>

<https://www.anothermag.com/art-photography/7349/sophie-calle-suite-venetienne>

<https://www.theransomnote.com/art-culture/reviews-art-culture/suite-venetienne-sophie-calle-a-reflection-on-the-art-of-stalking/>

<https://www.lasepolturadellaletteratura.it/walter-benjamin-tesi-sul-concetto-di-storia/>

<https://flash---art.it/article/il-caso-gino-de-dominicis/>

<http://withreferencetodeath.philippcock.net/blog/goldstein-jack-the-burial-1971/>

<https://www.themodern.org/exhibition/disappearing-california-c-1970-bas-jan-ader-chris-burden-jack-goldstein>

<https://www.youtube.com/watch?v=wmGadqMPYfs>

<https://www.rivistastudio.com/bas-jan-ader-artista/>

<https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/aballi-ignasi/pell-1>

<https://www.rtbf.be/article/annette-messenger-un-theatre-de-la-cruaute-9149081>

<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cxxkL5>

<http://www.keitharnatt.com/about.html>

<https://revistaexclama.com/anselm-kiefer-el-paisaje-es-la-memoria-de-la-historia/>

<https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/xVocSth>

<https://www.wikiart.org/en/mel-ramsdend/secret-painting-1968>

<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/learn/schools/teachers-guides/yucatan-mirror-displacements-1-9-1969>

https://www.danielspoerri.org/web_daniel/englisch_ds/werk_einzel/19_banquette.htm

<https://giuseppenenone.com/it/works>

<https://www.designboom.com/art/christian-boltanskis-grosse-hamburger-strasse-at-kewenig-10-19-2013/>

<https://www.designboom.com/art/christian-boltanski-lifetime-exhibition-national-art-center-tokyo-07-22-2019/>

<https://www.domusweb.it/en/art/2010/02/01/monumenta-2010-christian-boltanski.html>

<https://macm.org/expositions/teresa-margolles-mundos/>

<https://www.tate.org.uk/art/artists/hans-haacke-2217>

<https://criticalflame.org/all-thats-left-the-art-of-teresa-margolles/>

<https://www.boumbang.com/margolles-teresa/>

<https://www.mattatoioroma.it/mostra/teresa-margolles-periferia-dell-agonia>

<https://dke5v6f0ii5td.cloudfront.net/a1ib000000A19gGAAT.pdf>

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/clark-catalogue-female-symbol-3-skin-t01826>

<https://www.moma.org/collection/works/119089>

<https://www.itinerarinellarte.it/it/mostre/bruce-nauman-contrapposto-studies-3035>

Índice de imágenes

CAP. 3.1

Fig. 3.1.1. Jesus Rafael Soto, *s/t*, 1969. Instalación site-specific, técnica mixta, 500 x 2919 x 2442 cm
Disponible en línea: <https://jesus-soto.com/works/> [Consulta: 20 de octubre 2023]

Fig. 3.1.2. Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1923-1937. Instalación site-specific, técnica mixta, dimensiones variables
Disponible en línea: <https://txt-bk.info/entries/kurt-schwitterss-merzbau/> [Consulta: 23 de octubre 2023]

Fig. 3.1.3. Jesús Rafael Soto, *Volume suspendu*, 1968. Madera y varillas de aluminio pintadas, metal, dimensiones variables
Disponible en línea: <https://jesus-soto.com/works/> [Consulta: 20 de octubre 2023]

Fig. 3.1.4. Roman Ondák, *Measuring the Universe*, 2007. Performance
Disponible en línea: <https://www.moma.org/collection/works/128840> [Consulta: 24 de octubre 2023]

Fig. 3.1.5. Mona Hatoum, *Impénétrable*, 2009. Alambre de púas, alambre de pesca, 300 x 300 x 300 cm
Disponible en línea: <https://www.artsy.net/artwork/mona-hatoum-impentable> [Consulta: 24 de octubre 2023]

Fig. 3.1.6. Mona Hatoum, *+ and -*, 1994-2004. Arena, acero, aluminio y motor eléctrico, 27 x 400,1 cm (diámetro)
Disponible en línea: <https://www.moma.org/collection/works/101550> [Consulta: 25 de octubre 2023]

Fig. 3.1.7. Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2007-2008. Instalación site-specific
Disponible en línea: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/salcedo-shibboleth-i-p20334> [Consulta: 24 de octubre 2023]

Fig. 3.1.8. Francis Alÿs, *The green line*, 2004. Performance
Disponible en línea: <https://francisalys.com/the-green-line/> [Consulta: 24 de octubre 2023]

Fig. 3.1.9. Gian Maria Tosatti, *Storia della notte e Destino delle comete*, 2022. Instalación site-specific
Disponible en línea: <https://art-frame.org/index.php/it/2022/07/01/storia-della-notte-e-destino-delle-comete/> [Consulta: 24 de octubre 2023]

Fig. 3.1.10. Aby Warburg, detalle de *Atlas Mnemosyne*, 1924-29. Collages fotográficos sobre paneles de madera, dimensiones variables
Disponible en línea: <https://enciclopediavisual.blogspot.com/2013/02/luigi-serafini.html> [Consulta: 31 de octubre 2023]

Fig. 3.1.11. Gala Porras-Kim, *Rongorong text L (RR21), holding hands*, 2015. Grafito sobre papel, adhesivo, caoba, 75 x 62 cm
Disponible en línea: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/43915/Gala-Porras-Kim-Rongorong-text-L-RR21-holding-hands> [Consulta: 31 de octubre 2023]

Fig. 3.1.12. Gala Porras-Kim, *Precipitation for an Arid Landscape*, 2021. Copal, polvo del almacén del Museo Peabody y agua de lluvia, dimensiones variables

Disponible en línea: <https://www.amant.org/exhibitions/4-gala-porras-kim-precipitation-for-an-arid-landscape> [Consulta: 1 de noviembre 2023]

Fig. 3.1.13. Gala Porras-Kim, *Notes after G.M. Cowan 1-3*, 2012. Grafito sobre papel, post-it, madera, 22,8 x 17,78 x 7,62 cm

Disponible en línea: <https://www.calfund.org/nonprofits/featured-funds/fva/2013-gallery/gala-porras-kim/> [Consulta: 1 de noviembre 2023]

Fig. 3.1.14. Gala Porras-Kim, *Muscle Memory*, 2017. Vídeo, 6' 10"

Disponible en línea: <https://www.studiogpk.com/work-1?pgid=lk8xv2bs-54fba008-d0b5-4034-82d3-18d08d03e8c6> [Consulta: 1 de noviembre 2023]

Fig. 3.1.15. Christian Boltanski, *Théâtre d'ombres*, 1990. Instalación site-specific con luz, proyección de 20 figuras en tres paredes, figuras de cartón, proyector, ventilador, dimensiones variables

Disponible en línea: <https://www.pinterest.de/pin/454933999829880664/> [Consulta: 1 de noviembre 2023]

Fig. 3.1.16. Lotte Reiniger, extracto de *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, 1926. Película muda, 65 min

Disponible en línea: https://www.researchgate.net/figure/Die-Abenteuer-des-Prinzen-Achmed-dir-Lotte-Reiniger-Germany-Comenius-Film-1926-C_fig1_338710693 [Consulta: 1 de noviembre 2023]

Fig. 3.1.17. Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne, Tavola 55*, 1924-1929. Collages fotográficos sobre paneles de madera, dimensiones variables

Disponible en línea: <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/aby-warburg-nascita-iconologia> [Consulta: 1 de noviembre 2023]

CAP. 3.2

Fig. 3.2.1. Jacopo Benassi, *Self Portrait*, 2023. Bronce, 27 x 31 cm

Disponible en línea: <https://www.francescaminini.it/artist/jacopo-benassi/> [Consulta: 2 de noviembre 2023]

Fig. 3.2.2. Daniel Spoerri, *Topographie anéctodée du Hasard*, 1962. Libro, 18,4 x 13,5 cm

Disponible en línea: <https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/fluxus/spoerridaniel/1913.html> [Consulta: 2 de noviembre 2023]

Fig. 3.2.3. Daniel Spoerri, *Chambre No. 13 de l'Hôtel Carcassonne Paris (1959-1965)*, 1998. Instalación site-specific, bronce, 250 x 300 x 500 cm

Disponible en línea: <https://orf.at/stories/3206359/> [Consulta: 3 de noviembre 2023]

Fig. 3.2.4. Christian Boltanski, *Stèles*, 2012. 12 impresiones fotográficas en tela de lino, estelas de metal, dimensiones variables

Disponible en línea: <https://www.designboom.com/art/christian-boltanskis-grosse-hamburger-strasse-at-kewenig-10-19-2013/> [Consulta: 3 de noviembre 2023]

Fig. 3.2.5. Hans Haacke, *Germania*, 1993. Instalación site-specific

Disponible en línea: <https://flash---art.com/article/hans-haacke/> [Consulta: 4 de noviembre 2023]

Fig. 3.2.6. Doris Salcedo, *Atrabiliarios*, 1992-1993. Madera, vitela y zapatos, 9 x 54 x 53 cm

Disponible en línea: <https://www.moma.org/collection/works/134303> [Consulta: 4 de noviembre 2023]

Fig. 3.2.7. Teresa Margolles, *Narco-message*, 2009. Tela empapada de sangre, bordado, dimensiones variables

Disponible en línea: <https://criticalflame.org/all-thats-left-the-art-of-teresa-margolles/> [Consulta: 4 de noviembre 2023]

Fig. 3.2.8. Teresa Margolles, *En el aire*, 2003. Instalación site-specific, burbujas de jabón

Disponible en línea: <https://www.pinterest.es/pin/19562579605589207/> [Consulta: 4 de noviembre 2023]

Fig. 3.2.9. Gina Pane, *Death control*, 1974. Instalación con dos pantallas y elementos de mobiliario: 1 sillón, 1 planta verde, 1 mesa; 2 vídeos en blanco y negro, silencioso, sonoro, dimensiones variables

Disponible en línea: <https://artishockrevista.com/2016/03/03/gina-pane-intersecciones/> [Consulta: 7 de noviembre 2023]

Fig. 3.2.10. Roberto Cuoghi, *Imitatio Christi*, 2017. Instalación site-specific

Disponible en línea: https://www.researchgate.net/figure/Imitatio-Christi-2017-Roberto-Cuoghi_fig1_352005415 [Consulta: 7 de noviembre 2023]

Fig. 3.2.11. Hans Holbein, *El cuerpo de Cristo muerto en la tumba*, 1520- 1522. Óleo sobre mesa, 30,5 x 200 cm

Disponible en línea: https://elpais.com/cultura/2020/05/21/babelia/1590051635_454219.html [Consulta: 7 de noviembre 2023]

Fig. 3.2.12. Giuseppe Penone, *Svolgere la propria pelle. Pressione su carta*, 1974. Grafito sobre papel encuadrado, cinta adhesiva con impresión, 133,5 x 162,5 x 3 cm

Disponible en línea: <https://giuseppepenone.com/en/works/0981-svolgere-la-propria-pelle-pressione-su-carta> [Consulta: 7 de noviembre 2023]

Fig. 3.2.13. Giuseppe Penone, *Svolgere la propria pelle*, 1970-1971. Impresión de plata sobre gelatina, 69,5 x 107cm, cad., marco: 76,2 x 114,3 cm cad.
Disponible en línea: <https://giuseppepenone.com/it/words/to-unroll-ones-skin> [Consulta: 7 de noviembre 2023]

Fig. 3.2.14. Giuseppe Penone, *Trattenere 6 anni di vita: continuerà a crescere tranne che in quel punto*, 1968. Bronce, 332 × 87 × 77 cm
Disponible en línea: <https://giuseppepenone.com/it/works/1250-continuera-a-crescere-tranne-che-in-quel-punto> [Consulta: 7 de noviembre 2023]

Fig. 3.2.15 Judy Clark, *Catalogue [female symbol] 3 Skin*, 1973. Grafito, plástico, vidrio, tinta, tarjeta, letras de transferencia, cinta y arcilla.
Dimensiones sin confirmar: 38,7 x46,4 cm
Disponible en línea: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/clark-catalogue-female-symbol-3-skin-t01826> [Consulta: 8 de noviembre 2023]

Fig. 3.2.16. Bruce Nauman, *From hand to mouth*, 1967. Cera, cm 71,1 x 26,4 x 11,1 cm
Disponible en línea: <https://www.studiospine.com/workshops/hand-to-mouth> [Consulta: 7 de noviembre 2023]

Fig. 3.2.17. Ana Mendieta, *Sin título*, 1980. Instalación site-specific
Disponible en línea: <https://www.pinterest.it/pin/503558802060266237/> [Consulta: 6 de noviembre 2023]

Fig. 3.2.18. Giulia Cenci, *Dead dance*, detalle, 2022. Instalación site-specific, resina de acrílico, hierro, dimensiones variables
Disponible en línea: <https://giuliacenciwork.blogspot.com/?m=1> [Consulta: 6 de noviembre 2023]

CAP. 3.3

Fig. 3.3.1. Vincenzo Agnetti, *Autoritratto*, 1971. Fieltro, 120 x 80 cm

Disponible en línea: <https://www.fondiesicav.it/vincenzo-agnetti-autoritratti-ritratti-scrivere/> [Consulta: 17 de octubre 2023]

Fig. 3.3.2. Marcel Duchamp, Man Ray, *Élevage de poussière*, 1920. Impresión de plata sobre gelatina, 15,5 x 28,3 cm

Disponible en línea: <http://artsplastiqueslcf.blogspot.com/2015/11/marcel-duchamp-et-le-dispositif-de.html> [Consulta: 17 de octubre 2023]

Fig. 3.3.3. Jan Dibbets, *Shadows in the Sperone Gallery*, 1971. Fotografía en blanco y negro, 69,8 x 100 cm

Disponible en línea: <https://www.pinterest.it/pin/250935010467560682/> [Consulta: 18 de octubre 2023]

Fig. 3.3.4. Vito Acconci, *Following Piece*, 1969. Impresiones de plata sobre gelatina, rotulador y mapa a bordo. Marco: 86,2 x 111 x 3,1 cm; Imagen: 76 x 102 cm

Disponible en línea: <http://www.revuedeparis.fr/i-vito-acconci-following-piece-2/> [Consulta: 18 de octubre 2023]

Fig. 3.3.5. Sophie Calle, *Suite Vénétienne*, 1980. 55 fotografías, impresión de plata sobre gelatina, 23 paneles de texto sobre papel y 3 mapas en color sobre papel. 55 piezas cada una: 17,7x23,9x2,5 cm, 23 piezas cada una: 30,6x21,9x2,5 cm, 3 piezas cada una: 17,7x23,9x2,5 cm, dimensiones generales de la pantalla variables

Disponible en línea: <https://www.latimes.com/books/jacketcopy/la-et-jc-sophie-calle-suite-venitienne-20150324-story.html> [Consulta: 18 de octubre 2023]

Fig. 3.3.6. Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning drawing*, 1953. Trazos de dibujo sobre papel con etiqueta y marco dorado, 64,14 x 55,25 x 1,27 cm

Disponible en línea: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/> [Consulta: 19 de octubre 2023]

Fig. 3.3.7. Vincenzo Agnetti, *Libro dimenticato a memoria*, 1969. Libro, 50,3 x 69,5 cm

Disponible en línea: <https://www.pinterest.it/pin/236227942937245434/> [Consulta: 19 de octubre 2023]

Fig. 3.3.8. Mel Ramsden, *Secret Painting*, 1967. Óleo sobre lienzo y fotodeclaración, pintura: 79 x 79 cm; texto: 65,5 x 65,5 cm

Disponible en línea: <http://kelseyokorny.blogspot.com/2012/01/mel-ramsdn.html> [Consulta: 17 de octubre 2023]

Fig. 3.3.9. Stephen Kaltenbach, *Time Capsule: Open after my death*, 1970. Acero dulce, grabado, contenido desconocido, 7,62 x 15,24 x 7,62 cm

Disponible en línea: <https://www.sactownmag.com/in-the-name-of-the-father/> [Consulta: 17 de octubre 2023]

Fig. 3.3.10. Cerith Wyn Evans, *In girum imus nocte et consumimur igni*, 2009. Site-specific installation, performance, neón, dimensiones variables

Disponible en línea: <https://www.flickr.com/photos/desingel/4204718106> [Consulta: 17 de octubre 2023]

Fig. 3.3.11. Bas Jan Ader, *In search of the miraculous*, 1975. Performance

Disponible en línea: <https://newlynartgallery.co.uk/activities/curators-talk-in-search-of-the-miraculous/bas-jan-ader/> [Consulta: 14 de octubre 2023]

Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer a todos mis compañeros, que han sido mi gran y hermosa familia durante este intenso año académico.

Un agradecimiento especial a los profesores y técnicos de laboratorio con los que he tenido la suerte de trabajar, sobre todo Fernando García, Miguel Pablo Rosado, Fernando Infante, José Antonio Aguilar, Felipe y Wancho. Son para mí un ejemplo a seguir y la demostración de cómo la escuela y la universidad deberían ser.

Quiero agradecer especialmente a mi tutor Santiago Navarro Pantojo, que me ha ayudado y asistido durante la redacción del trabajo con atención y cuidado. Supo ver cosas que yo sola no podía captar, y no hablo solo de divisiones en sílabas o acentos. Estoy muy agradecida de haber podido hacer el TFM bajo su supervisión.

Agradezco a mi familia, que ha estado a mi lado incluso cuando estaba lejos, y sin la cual no habría podido estar aquí. Gracias a mi padre y a mi madre, a Giulia, Claudia, Silvia, Elena y Andrea, que siempre serán la mejor parte de mí.

Agradezco a Simone, por su amor y su presencia constante.

Agradezco a mis amigos en Italia, por haber estado a mi lado y haberme acogido siempre con los brazos abiertos.

Por último, pero no menos importante, gracias a Sevilla por todo lo que me ha dado. Ocupa un lugar especial en mi corazón y en mi memoria.

