

Sobre la memoria y el olvido:

La fotografía y el objeto como transmisores de memoria

Trabajo de Fin de Máster

Para optar al Título de Máster Oficial en *Arte: Idea y Producción* por la

Universidad de Sevilla

Autora:

Lorena Camacho Gea

Firma de la alumna:

Tutora:

María Luisa Vadillo Rodríguez

Vº. Bº. de la Tutora:

Sevilla, [2015]

A mi abuela Encarna

RESUMEN

En este estudio tratamos de reflexionar sobre la memoria y el olvido a través de elementos cotidianos, concretamente nos centraremos en el objeto y la fotografía doméstica como artefactos cargados de atributos memoriales. El desasosiego por vencer el tiempo y el olvido –cuestión que parece ser común en todos los humanos-, se encarna en ciertos objetos y fotografías, siendo éstos dotados de un carácter trascendental por representar para nosotros un momento del espacio-tiempo perteneciente al pasado, que consideramos que ha sido capturado por estos artefactos. Pese a toda esa carga memorial que les atribuimos, parece existir una serie de características que suelen ser un impedimento para esta conservación y remembranza del pasado a través de ellos. Nos centraremos en analizar estos hándicaps y razonar hasta qué punto y por cuánto tiempo podremos conservar notas del pasado, comparando nuestros razonamientos con numerosos artistas y pensadores que exploran estos planteamientos que, por otro lado, hemos traducido artísticamente en forma de pintura, instalación y la manipulación manual fotográfica.

ABSTRACT

In this study we try to think about the memory and the oblivion through everyday items, specifically we will focus on the object and the domestic photography as artifacts loaded of memorials attributes. The restlessness to beat time and oblivion - issue that seems to be common in all human being-, it is embodied in certain objects and photographs, which we give a transcendental character to represent for us a moment of spacetime belonging to the past, that we consider to have been captured by these artifacts. In spite of that memorial load we attribute them, it seems to be a number of features that are an impediment for this conservation and remembrance of the past through them. We will focus on analyzing these handicaps and reason to how far and for how long we could keep notes of the past, comparing our reasoning with numerous artists and thinkers who explore these approaches what, on the other hand, we have translated artistically as painting, installation and photographic manual handling.

PALABRAS CLAVES

Fotografía, álbum, imagen virtual, objeto, doméstico, memoria, ausencia, olvido.

KEYWORDS

Photography, album, virtual image, object, domestic, memory, absence, oblivion.

ÍNDICE

RESUMEN.....	5
ABSTRACT	5
PALABRAS CLAVES.....	5
KEYWORDS.....	5
1. INTRODUCCIÓN.....	9
PRIMERA PARTE (APORTACIONES ARTÍSTICAS)	13
2.1. Aportación 1: El álbum de Barthes	14
2.1.1: Catalogación de la obra	14
2.1.2 Proceso de creación–producción	17
2.2 Aportación 2: <i>Avatares I y II</i>	20
2.2.1 Catalogación de la obra	20
2.2.2 Proceso de creación–producción	22
2.3 Aportación 3: <i>Encarnación</i>	26
2.3.1 Catalogación de la obra	26
2.3.2 Proceso de creación–producción	29
(SEGUNDA PARTE) APORTACIONES TEÓRICAS.....	33
3. DISTINTOS ASPECTOS DE LA FOTOGRAFÍA DOMÉSTICA.	34
3.1 Estatuas de sal.....	36
3.2 Del <i>deadbook</i> al <i>Facebook</i>	50
4. MEMORIAS DEL OBJETO COTIDIANO.....	67
5. CONCLUSIONES	80
FUENTES DOCUMENTALES	83
A. Fuentes primarias	83
B. Fuentes secundarias	83
Filmografía.....	84
Entrevistas.....	85
Webs personales	85
Recursos electrónicos.....	85
C. Tabla de figuras	89
ANEXOS.....	94
Anexo número 1	94
Anexo número 2.....	98

1. INTRODUCCIÓN

Hubo un tiempo en el que escuchaba las historias y vivencias de juventud que mi abuela Encarnación me contaba, mientras pasábamos las hojas del álbum de fotos que periódicamente me mostró desde las fases más primitivas de mi consciencia hasta hace escaso tiempo. “Preguntar a los abuelos por lo que sus propios abuelos les contaban cuando eran pequeños puede ser el límite máximo de la transmisión oral” (Ortiz, 2005: 196). Yo miraba atentamente las fotografías e intentaba aprender datos sobre los individuos que en ellas aparecían: quiénes eran y cuáles eran sus lugares en nuestro árbol genealógico cuyas ramas se extendían más lejos de lo que mi memoria alcanzaba a recorrer. Cada fotografía parecía despertar en mi abuela pequeños relatos y acontecimientos. Las imágenes eran la excusa para revivir otros tiempos.

Tras su muerte, ese álbum pasó a convertirse en objeto de reflexión y a él volvía incesantemente, en un intento de no olvidar toda esta prosa que aprendí a lo largo de todos esos ratos de pláticas frente a él, intentando averiguar si yo también había desarrollado esos resortes que hacían saltar alguna historia coetánea a la época de las fotografías. Como si el álbum hubiera adquirido la capacidad de relatarse solo y funcionar como uno de esos libros sonoros, que al abrirse, mediante un mecanismo que posee hace sonar automáticamente una melodía. Pero ahora el álbum parecía un desierto compuesto por huellas de otros tiempos materializadas en papel.

[...] se emparenta muy significativamente con signos como el humo (indicio de un fuego), la sombra (proyectada), el polvo (depósito del tiempo), la cicatriz (marca de una herida), el semen (residuo del goce), las ruinas (vestigio de lo que estuvo allí), etcétera. En tanto permanecemos en la categoría de los índices, quizá uno de los procesos más cercanos a la fotografía (¿una de sus mejores metáforas?) sería el bronceado de los cuerpos, esta exposición de la piel (superficie al menos tan sensible como la emulsión: asunto de película) [...].

(Dubois, 1994: 56)

A través de esta investigación, pretendemos reflexionar sobre la memoria y la capacidad de evocar recuerdos a través de dos herramientas distintas. Por un lado, la fotografía doméstica como imagen dotada de capacidad memorial. Dejando a un lado las cuestiones estéticas y técnicas, nos preguntamos sobre la relación entre el tiempo, la memoria y la fotografía familiar o doméstica, trabajando sobre todo a partir del álbum mencionado anteriormente, que tendrá un gran peso en nuestro estudio. También reflexionamos sobre la fotografía actual, con el propósito de confrontar los arquetipos de las imágenes domésticas del pasado con las del presente, pero a través de las cuales también nos planteamos el sentido de la imagen virtual y sus características. Pero en general, nos centramos sobre todo en la capacidad de la fotografía para captar un momento y poder volver a él a través de ella, ya que, desde sus inicios hasta la actualidad, la fotografía, sobre todo la de aficionados, ha estado al servicio del recuerdo “el olvido es pérdida: instantes, acontecimientos, rostros, alejándose de nuestros ojos impotentes. Incapaces de volver a ver lo que en otro tiempo vieron” (Jiménez, 1996: 27). Nos preguntamos si es el desasosiego por el paso del tiempo y nuestra forma de enfrentarnos a la muerte, los que han impulsado la expansión de la fotografía, que a día de hoy gracias a la creación del mundo virtual, ha adquirido una ubicuidad y una reproducción sin precedentes.

Por otro lado, nos planteamos las mismas capacidades para conectar con la memoria que poseen los objetos que van quedando con el paso del tiempo en nuestros hogares de

manera casi imperceptible, pero portando una gran carga emocional y memorial, convirtiéndose en una especie de biografía encarnada en objeto. Como menciona Emanuela Saladini, “recordamos las cajas donde guardábamos nuestros tesoros en la infancia, las maletas de cartón de los inmigrantes retratados en el cine del *neo-realismo*, las pequeñas colecciones que nos cuesta tirar a la basura cada vez que nos mudamos” (Saladini, 2011: 27). En la parte plástica del estudio de memoria a través del objeto nos centraremos sobre todo en las piezas de ganchillo que produjo mi abuela a lo largo de toda su vida, y en la mecedora donde pasaba la mayor parte del tiempo, para crear con ambos un retrato en forma de instalación, alejándonos de la concepción tradicional de retrato figurativo como arquetipo de la representación.

Como antecedente principal a este proyecto debemos mencionar nuestro Trabajo fin de Grado (T.F.G.) presentado bajo el título *Lo siniestro. Del concepto a la pintura*, que hablaba del concepto de *lo siniestro* desde el punto de vista freudiano, relacionado con la fotografía *post-mortem* para experimentar lo estudiado a través de la pintura. Muchas de las cuestiones tratadas en él, siguen teniendo presencia en nuestro nuevo estudio ya que el punto de vista sobre el que reflexionamos en la fotografía tiene una gran relación con el paso del tiempo y la muerte, y la fotografía *post-mortem* representa una unión directa de ambos campos. Las cualidades que mencionaba Sigmund Freud (2008) como las que despiertan con mayor facilidad el sentimiento de lo siniestro, como el daño a la vista o la duda de si un ser posee vida o no, siguen siendo base de nuestra producción plástica. En cuanto a nuestros Trabajos Específicos de Asignatura (T.E.A.), en ellos seguíamos con la misma perspectiva de estudio que la del T.F.G y, aunque con algunas variantes, la mayoría de ellos versaban sobre el retrato, la distorsión, el concepto de lo siniestro y la representación del individuo a través del retrato. Al producirse el mencionado fallecimiento de mi abuela, nos vimos obligados honesta y sentimentalmente a replantearnos este proyecto en pos de una necesidad artística imperante, como vía de asimilación de los acontecimientos acaecidos y expresión de nuestras reflexiones. Es por ello que nos hemos aventurado a trabajar la instalación y el objeto como nuevos medios de expresión y a replantearnos el retrato y la fotografía familiar desde un punto de vista distinto.

Por consiguiente, hay una carga autobiográfica que se repite a lo largo de todas las obras, aunque bien es cierto que pretendemos hablar de temas generales y tenemos una intención de investigar la pluralidad de la imagen doméstica y el objeto –ir de lo individual a lo colectivo-. Todo el imaginario utilizado en las piezas artísticas, ha formado parte de nuestro pasado; tanto las fotografías del álbum familiar, las virtuales, como las piezas de ganchillo y la mecedora. Todo ello conforma una retrospectiva y revisión de recuerdos, que desvirtuamos por la imposibilidad de recuperarlos. Como menciona Lorena Amorós, trabajamos sobre una pulsión de tratar de revivir momentos del pasado y acudir a momentos de nuestra vida que ya no podemos experimentar: “[...] la necesidad de confrontar y volvernos contra lo que un día fuimos y ya no somos; contra lo que pensábamos que nos pertenecía y no logramos encontrar” (Amorós, 2015).

Este proyecto de Fin de Máster está estructurado en dos secciones de distinta naturaleza pero que comparten las mismas bases. Por un lado, las *Aportaciones artísticas* que corresponden a la primera parte y por otro, las *Aportaciones teóricas*, en la segunda. Ambas secciones están planteadas para verse como un discurso único con varias vertientes que se interrelacionan y complementan entre sí vinculando todos los datos estudiados (artistas, conceptos, documentos...) e intentando plasmarlos en las piezas artísticas. Ambos puntos se han ido construyendo paralelamente a través de un flujo continuo que va de la práctica a la teoría y viceversa, es decir, los hallazgos de ambas partes han avanzado de forma análoga, no siendo ninguna consecuencia de la otra y retroalimentándose continuamente.

En cuanto a la metodología seguida a lo largo del estudio, se ajusta a los procesos más generales de una investigación, concretamente hemos usado el método inductivo-deductivo y el comparativo. De este modo, los pasos y herramientas que hemos seguido y utilizado

para la consecución de este estudio han sido: la consulta de material académico de distintas bibliotecas de la Universidad de Sevilla, como la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes y la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Psicología, y el estudio de textos y recursos electrónicos, como los que hemos encontrado en el catálogo *Fama* de la Universidad de Sevilla. La recopilación de datos de distintas disciplinas como pueden ser la filosofía en general y la filosofía del arte en particular, historia del arte, el cine, la literatura, artículos, webs de artistas o tesis doctorales. Complementando la información hemos podido realizar dos entrevistas a dos de los referentes plásticos aquí incluidos: Gil Gijón y Paco Lara-Barranco. Además, hemos asistido a diferentes charlas y congresos de los que cabe destacar para este estudio el ciclo de conferencias *Expresiones artísticas del horror. Encuentro internacional de jóvenes investigadores* en 2015.

A nivel plástico, hemos experimentado a través de la fotografía con numerosos recursos tanto de técnicas tradicionales como técnicas y materiales poco usuales en el campo de lo artístico como pueden ser la lejía, el amoníaco, el aguafuerte, o la acetona, entre otros. En estos experimentos, el azar ha formado parte importante del resultado de las imágenes ya que muchos de ellos son productos poco controlables que continúan su efecto de forma prolongada y paulatina. Además de estas experimentaciones, hemos llevado al campo de la pintura dos intervenciones sobre fotografías actuales y extraídas de *Facebook*, que nos servirá como pretexto para reflexionar sobre la imagen virtual. En cuanto a la pieza instalativa, hemos recopilado diferentes elementos que nos ayudan a simbolizar lo esencial de un individuo, sin utilizar la imagen física de éste como elemento representacional, tratando de reflexionar sobre el retrato a un nivel más conceptual y menos figurativo, para alejarnos de la percepción tradicional de esta tipología artística. Han sido esenciales para el estudio plástico la indagación y recopilación de artistas actuales que han trabajado con técnicas, referentes o conceptos que se acercaban a nuestro campo de investigación. Para ello nos hemos servido de páginas webs, artículos que tratan los artistas referidos, catálogos, libros y sobretodo la asistencia a exposiciones, que nos ha ayudado a tener una visión general de las tendencias artísticas actuales.

Los objetivos que pretendemos alcanzar en este proyecto están relacionados de forma teórica y práctica con todo lo recopilado en el estudio en las obras que aquí presentamos:

- Recopilar y estudiar teorías fundamentadas sobre la fotografía doméstica.
- Revisar el álbum como un elemento representacional del uso de la fotografía doméstica y transmisor de historia desde un ámbito privado.
- Investigar acerca de las cualidades visuales de ésta y reflexionar sobre su carácter estereotipado.
- Realizar de una serie de obras que provoquen en el espectador una meditación sobre este tipo de fotografía.
- Estudiar el uso de la fotografía como recuerdo y su efectividad.
- Poner en claro el vínculo entre la fotografía familiar tradicional y la virtual.
- Investigar sobre la ubicuidad actual de la imagen y la saturación visual virtual.
- Asimilar cómo afectan las características de la imagen virtual en la capacidad de evocar recuerdos de la fotografía digital.
- Analizar y argumentar las capacidades del objeto como precursor del recuerdo.
- Reflexionar sobre las cualidades que hacen especiales a ciertos objetos cotidianos.
- Analizar cómo el contexto vivido junto al objeto le dota de carácter memorial.

- Estudiar el retrato desde un punto de vista conceptual no antropométrico.
- Estudiar diferentes artistas y cuáles son sus similitudes con este estudio y la obra que aquí se presenta.
- Revisar la técnica del ganchillo tradicional desde un punto de vista artístico, desligándolo de su función original meramente decorativa.
- Experimentar con materiales novedosos y no vinculados con lo artístico (productos de limpieza y corrosivos como nuevas herramientas).
- Buscar otro nivel de lectura sobre la fotografía a través de la manipulación y la pintura.
- Elaborar una obra de interés e inscrita en el campo artístico actual.
- Reflejar un estilo propio en las piezas realizadas para este proyecto.
- Generar en el espectador una reflexión sobre las características de la fotografía y el objeto domésticos.
- Ejecutar ambas partes del proyecto -teórica y artística-, de manera cohesionada y profesional.
- Sacar conclusiones interesantes que nos permitan continuar con la investigación en el futuro.
- Exponer el proyecto de forma clara y concisa consiguiendo transmitir la intencionalidad teórica y práctica que en él hemos tratado de reflejar.

PRIMERA PARTE
(APORTACIONES ARTÍSTICAS)

2.1. Aportación 1: El álbum de Barthes

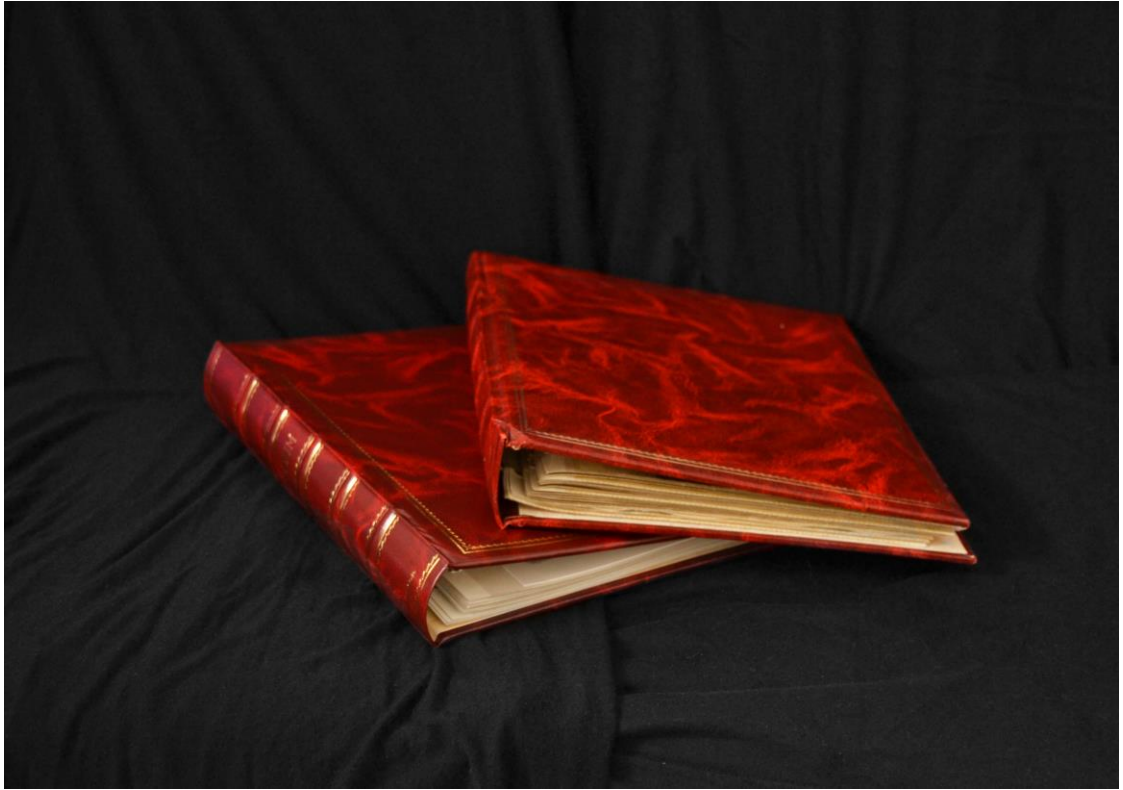
2.1.1: Catalogación de la obra

Título: *el Álbum de Barthes*

Dimensiones: 32 x 26,5 x 5 cm.

Soporte y procedimiento: técnica mixta

Fecha: 2015





2.1.2 Proceso de creación–producción

Sentimos, concebimos, razonamos, reímos o lloramos, abrazamos con pasión el dolor, desechamos los cuidados; da igual: pues ya sea el gozo y el dolor, el sendero de su marcha aún está libre. El ayer del hombre jamás será como el mañana; ¡nada dura salvo la propia mutabilidad!

(Shelley, 2013: 143)

El título de esta obra remite directamente a la famosa obra de Barthes (1980) *La cámara lúcida*, la cual nos hizo replantearnos el significado de la fotografía familiar y estudiar un nuevo punto de vista para formar una observación más antropológica y menos estética de ésta. Las fotografías de las que nos ocuparemos, como representación general del álbum familiar son las del álbum mencionado en la introducción –que heredé de mi abuela-, el cual posee cierta antigüedad datándose alguna de sus fotografías alrededor del año 1920. Estas imágenes nos hacen ver, ochenta años después, la marca del paso del tiempo que ha dejado constancia de los cambios físicos naturales para el cuerpo humano. Imágenes de niños que actualmente son ancianos o que incluso han fallecido. Momentos, congelados que muestran los elementos que se dispusieron ante el objetivo en un acto fotográfico que creemos que ha captado la realidad de la forma más sincera posible -y a nivel visual así espero que captura imágenes incompletas y descontextualizadas del transcurso de los acontecimientos.

Aunque mi abuela me relataba la historia de las personas que en él aparecen, roto el vínculo que unía el álbum con ella, éste ha perdido gran parte de su sentido. Aunque sí recordamos a un gran número de los individuos que en él aparecen, nos resulta realmente complejo adivinar a través de las imágenes cómo eran estas personas en ese tiempo. El hieratismo imperante en la mayoría de fotografías se acentúa gracias a las poses estereotipadas y a las sonrisas escuetas que eran en esa época, la forma correcta de posar ante una fotografía. Cuando pasen las generaciones y se pierda la historia familiar de los ascendentes en la genealogía, estas fotografías perderán por completo su significado y serán similares a nivel de significado, a cualquier fotografía –la mayoría antiguas- que encontramos en los mercadillos y que imaginamos que venden entre otras razones, por su pérdida de razón de ser.



Figura 2. 1 Imagen del álbum.



Figura 2. 2 Imagen del álbum.

Es por ello, que esta obra está compuesta por dichas fotografías con los rostros manipulados, borrados, distorsionados o con apariencia fantasmal. Imágenes que recreamos mediante la mancha, la mezcla de color, la transparencia, la quemadura, la abrasión, etcétera. Intentamos mediante estos recursos, hacer un juego visual y simular como si el paso del tiempo hubiera podido manipular a los que aparecen en las imágenes,

emular que la captura fotográfica posee vida y mostrara la realidad de un tiempo que no puede detenerse, haciéndola por tanto más sincera. Puesto que estas imágenes pierden su capacidad de transmitir recuerdos a medida que avanzan los años y pasan de generación en generación, de mano en mano, las caras y cuerpos de los retratados se desvirtúan en esta pieza como se diluye su recuerdo.

Para mantener un vínculo homónimo de nuestra creación con respecto al álbum original, hemos conseguido uno idéntico y además, hemos respetado el tamaño y la posición en que se encontraban las imágenes originariamente, potenciando así esa impresión de cómo ha actuado el paso del tiempo en nuestra memoria, ya que muchas de las fotografías que aparecen en el antiguo, han sido omitidas en el nuevo. Por todas estas razones, ambos álbumes se expondrán juntos, para que el espectador pueda visualizar esa metáfora de cómo el paso del tiempo ha ido eliminando los recuerdos materializados en forma de imagen, ganando así terreno el olvido, que es representado por los espacios vacíos de las páginas del álbum.

El procedimiento a seguir para la manipulación de las imágenes se ha basado en la intuición y el azar. Primero, hemos digitalizado todas las imágenes para imprimirlas después en un papel de baja calidad que nos da más juego en el uso de los materiales empleados: lejía, amoníaco, acetona, aguafuerte, distintos tipos de plástico que hemos quemado, barniz, aguarrás, cera, resina, entre otros. Miramos las fotografías y trabajamos sobre ellas según la fuerza o debilidad del recuerdo que ésta nos transmite. Sin encorsetarnos en un hacer metódico, dejamos que los materiales que empleamos realicen aleatoriamente las manchas, transparencias o quemaduras pertinentes. En muchos casos, basta con una sola prueba, en otros imprimimos varias veces la imagen hasta que conseguimos un resultado que consideramos interesante. En imágenes en las que hemos trabajado con elementos como la lejía o el aceite, las manchas han seguido evolucionando a lo largo de los días obteniendo resultados distintos según el tiempo de espera para escanear la imagen. La casualidad ha ejecutado muchas de las piezas ya que en varias ocasiones, por ejemplo, hemos trabajado la parte anterior de la imagen para descubrir después, que nos resultaba más satisfactoria la parte posterior de la hoja donde se ha filtrado el color de forma totalmente fortuita. En definitiva, nos hemos dejado llevar por lo visual y las sensaciones que las imágenes despertaban en nosotros para crear un álbum de recuerdos desvirtuados.



Figura 2. 6 Imagen manipulada del álbum. Parte anterior.



Figura 2. 5 Imagen manipulada del álbum. Parte posterior.



Figura 2. 4 Imagen manipulada del álbum. Parte anterior.



Figura 2. 3 Imagen manipulada del álbum. Parte posterior.

2.2 Aportación 2: Avatares I y II

2.2.1 Catalogación de la obra

Título: *Avatares I y II*

Dimensiones 92 x 73 cm.

Soporte y procedimiento: Óleo sobre lienzo

Fecha: 2015





2.2.2 Proceso de creación–producción

Como explicamos posteriormente, parece que el desasosiego por el transcurrir del tiempo, nos ha impulsado a seguir desarrollando el medio fotográfico como paradigma de la captación del espacio-tiempo en imagen. Junto con el perfeccionamiento de la cámara fotográfica, se ha ido acelerando el número de fotografías que realizamos y aumentando el número de dispositivos para realizarlas, abaratándose, haciéndose más accesibles y fáciles de manejar. Este avance técnico ha hecho que podamos hallar cámaras fotográficas alojadas a aparatos que usamos en nuestra vida diaria como pueden ser los ordenadores o los teléfonos móviles. Quizá éste sea uno de los motivos por el cual la imagen fotográfica se ha multiplicado enormemente en los últimos años. Este afán por documentar visualmente muchos momentos de nuestra vida cotidiana, ha obtenido como consecuencia una enorme cantidad de imágenes, la mayoría de ellas virtuales, que invaden sobre todo las redes sociales en particular e internet en general. Estas imágenes poseen el don de la ubicuidad; aparecen y desaparecen a golpe de impulso eléctrico transformado en luz. En esta pieza, nos planteamos sobre todo la capacidad de albergar recuerdos que pueden poseer estas imágenes que, al igual que las domésticas tradicionales, poseen elementos comunes que dificultan la capacidad de evocar recuerdos, a los que se les unen algunos nuevos por su condición no física.

Como las imágenes mentales –las imágenes de nuestro pensamiento-, las electrónicas sólo están en el mundo yéndose, desapareciendo. Por momentos están, pero siempre dejando de hacerlo. Como lo espectral, su ser es el de las apariciones –y, como ellas, se apresura rápido a abandonar la escena que comparecen-. Son, al mismo tiempo, (des)apariciones.

(Brea, 2010: 67)

Este, es un mundo mediatizado por imágenes, donde quiera que haya una pantalla el flujo de imágenes será continuo. Una detrás de otra sin dejarnos tiempo para asimilar siquiera qué estamos viendo, desaparecen para dejar paso a una nueva y así sucesivamente. ¿Cómo afecta a nuestra capacidad de recordar a través de las imágenes cuando éstas son tan abundantes?

Por otro lado, aunque nuestro comportamiento ante el objetivo de la cámara ha evolucionado debido a que nos hemos familiarizado con ésta desde su invención, como veremos en el desarrollo del texto, creemos que al igual que ocurría anteriormente en el álbum físico, lo que mostramos al mundo virtual a través de las fotografías que exponemos al público –sobre todo en las redes sociales-, sigue siendo un producto estereotipado y amoldado a unos patrones que se repiten a la hora de qué hay que mostrar y qué se debe disimular u ocultar. Guy Debord, reflexiona profundamente sobre la problemática de este nuevo uso de las imágenes a nivel global, a través de las cuales nos relacionamos y representamos en una construcción virtual:

Allí donde el mundo real se transforma en simples imágenes, las simples imágenes se convierten en seres reales, motivaciones eficientes de un comportamiento hipnótico. El espectáculo, como tendencia a hacer ver, por diferentes mediaciones especializadas, el mundo que no puede más ser directamente alcanzado, encuentra normalmente en la vista del sentido humano privilegiado que fue en otras épocas el tacto; el sentido más abstracto, el más susceptible de engaño, corresponde a la abstracción generalizada de la sociedad actual.

En definitiva, tratamos de reflexionar acerca de nuestra nueva forma de comunicarnos a través de la imagen en las redes sociales y específicamente en *Facebook*. Mediante experimentaciones sobre fotografías, semejantes a las que presentamos en la obra anterior, manchamos, tapamos y borramos los rostros de las personas que aparecen en la imagen, siendo éstos cada vez más matéricos. Mediante la pintura, transformamos estas manipulaciones en retratos a través de los cuales pretendemos transmitir la imagen desvirtuada que encontramos como verdadera en el mundo virtual. Ambas escenas que recreamos, pertenecen a dos momentos distintos en los que aparecen caras que se transforman sonrientes al verse ante el objetivo de la cámara. Estos momentos fotografiados pertenecen a contextos significativos que en ninguna medida son reflejados en la imagen captada. Manchas y desfiguraciones que dejan entrever parte de los individuos pero ocultando otras, al igual que realizamos en el mundo virtual y las redes sociales donde mostramos sólo lo que queremos.



Figura 2. 7 Imagen manipulada extraída de *Facebook*.

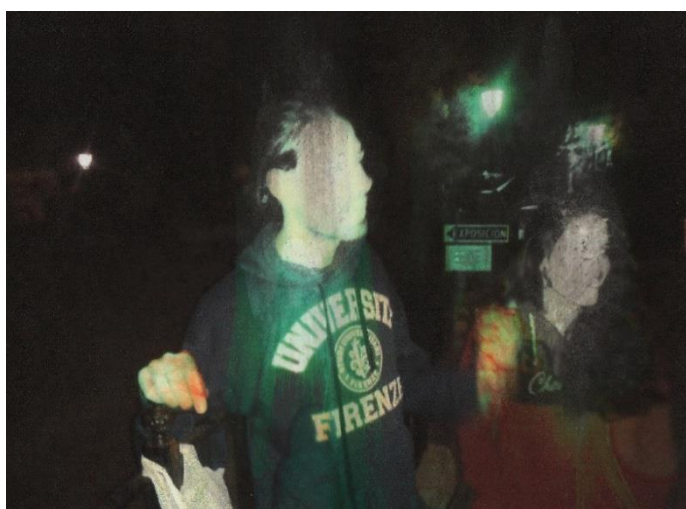


Figura 2. 8 Imagen manipulada extraída de *Facebook*.

2. 3 Aportación 3: *Encarnación*

2.3.1 Catalogación de la obra

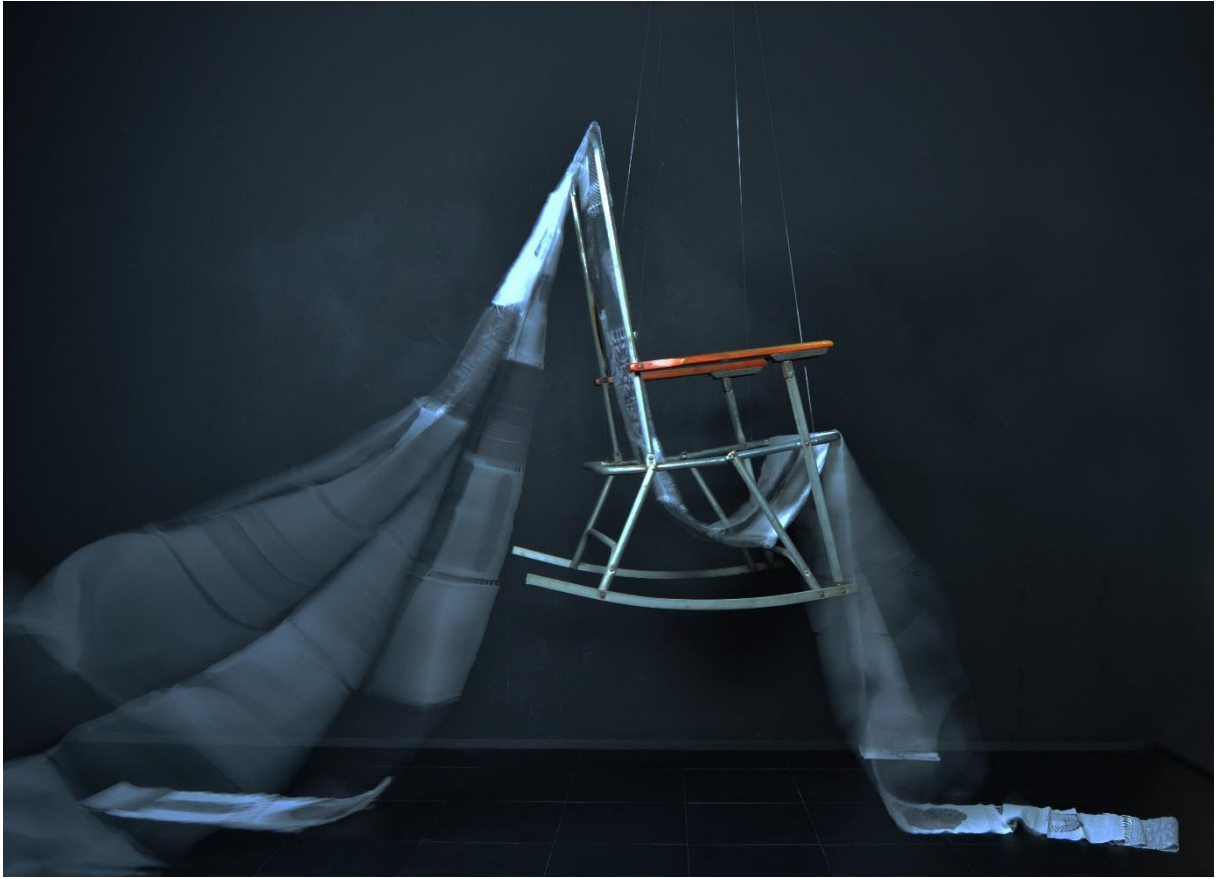
Título: *Encarnación*

Dimensiones: medidas variables

Soporte y procedimiento: Instalación

Fecha: 2015





2.3.2 Proceso de creación–producción

Esta pieza surgió a partir del desarrollo de los acontecimientos que nos marcaron la necesidad de plantearnos nuevos campos de expresión artística: el fallecimiento de mi abuela. Siempre habíamos utilizado como medio de expresión la pintura, el dibujo o los experimentos fotográficos. Pero nunca nos habíamos aventurado hasta ahora, a trabajar con el objeto o la instalación. Consideramos elemental la sinceridad a la hora de investigar artísticamente y la responsabilidad que conlleva representar la vida y ausencia de un ser querido. En nuestro caso, discurrimos que necesitábamos transmitir la esencia de la persona en cuestión, a través de elementos enteramente representativos de su vida. Aunque por medio de la pintura y la fotografía podríamos habernos expresado igualmente en estos términos, necesitábamos sacar una parte física y cotidiana de su vida, que transmitiera con más fuerza su ser, para para crear con ello algo que conjugara una pieza que la *encarnara*, mezclando lo personal con lo artesanal y lo biográfico.

Pretendemos realizar un retrato que se aleje de su concepción tradicional, para hacer una reflexión más profunda de cómo representar un individuo a través de elementos objetuales y conjugar un diálogo entre las imágenes presentadas en la primera pieza *El álbum de Barthes*, los retratos de serie *Avatares*, y la pieza que aquí tratamos.



Figura 2. 9 Mecedora utilizada para la instalación.

Tras las meditaciones que expondremos en la parte teórica sobre la capacidad transmisora de recuerdos de la fotografía doméstica, estudiamos el objeto como captor de memoria y poseedor en cierta forma, de la esencia de quien lo ha usado, manipulado, o producido. En este caso, los elementos utilizados en esta obra, están estrechamente unidos entre sí. Por un lado, las imágenes de las piezas de ganchillo y de viejos patrones en los que mi abuela había realizado apuntes, han sido trabajadas digitalmente para construir con ellos dos largas tiras de imágenes, que hemos impreso en papel crespón. Todas estas piezas han sido unidas mediante costuras realizadas con el mismo tipo de hilo que ella utilizaba para trabajar el ganchillo –hilo egipcio de algodón puro-. Por otro, la mecedora que nos sirve de estructura para colocar las tiras de papel, fue la que usó durante décadas y sobre la que realizó sus piezas de ganchillo. En esta silla, Encarnación producía, veía la televisión, sesteaba... También en ella me enseñaba el viejo álbum de fotos mencionado y me contaba la historia de nuestra familia. En definitiva: vivía.

A través de la combinación de estos elementos, tratamos de representar una labor artesanal unida a la vida de esta persona. El ganchillo fue un elemento imprescindible a lo largo de toda su existencia y siguió trabajándolo hasta el día de su muerte. Aunque no es la intención principal de la obra, también proponemos con ella la revisión de este hacer ligado tradicionalmente a lo femenino, para descontextualizarlo y acercarlo al campo de lo artístico, es decir; separarlo de lo puramente artesanal como ya han hecho varios artistas como Crystal Gregory, Johana Vasconcellos o Nathan Vincent.

Pero el propósito principal de esta obra es lo memorístico, visto desde la perspectiva del objeto biográfico como contenedor de memoria pero también como recordatorio de la ausencia, encarnada sobretodo en la mecedora que ahora ha quedado vacía y desnuda. Nadie puede ya sentarse en ella, ahora es solo una estructura de metal, cubierta levemente por las imágenes que hemos descrito. Tratamos así de hacer un juego entre presencia y ausencia, como menciona Jean Baudrillard: *“seres y objetos están ligados, y los objetos cobran en esta complicidad una densidad, un valor afectivo que se ha convenido en llamar su “presencia”* (Baudrillard, 1969: 14).



Figura 2. 10 Muestra de piezas de ganchillo de mi abuela.

Para la consecución de la obra, primero realizamos una recopilación fotográfica de las numerosas piezas de ganchillo y de los patrones ya desgastados que había usado para trabajar la técnica. Mediante métodos infográficos hemos tratado las fotografías creando imágenes de alto contraste en blanco y negro, jugando con algunas de ellas con transparencias con el fin de crear la idea de movimiento que acompaña a su forma de exponer el conjunto. Esta pieza está pensada para ser exhibida en el aire, sostenida por hilos de nylon, a una altura aproximada de un metro y medio desde el suelo, atada por cuatro puntos en la mecedora y a uno en el techo, con la intencionalidad de que posea movilidad y recrear así, el movimiento original del objeto. Mediante el movimiento de la estructura de hierro, las bandas de papel bailan y adquieren posiciones aleatorias ya que éstas no están sujetadas, sino descansando sobre la silla. El efecto que se crea es el de un bamboleo sutil, como si alguien se siguiera meciendo en el aire. Aunque la instalación, también funciona colocada en el suelo, creemos que el sentido de volatilidad remarca el carácter de ausencia que intentamos transmitir.

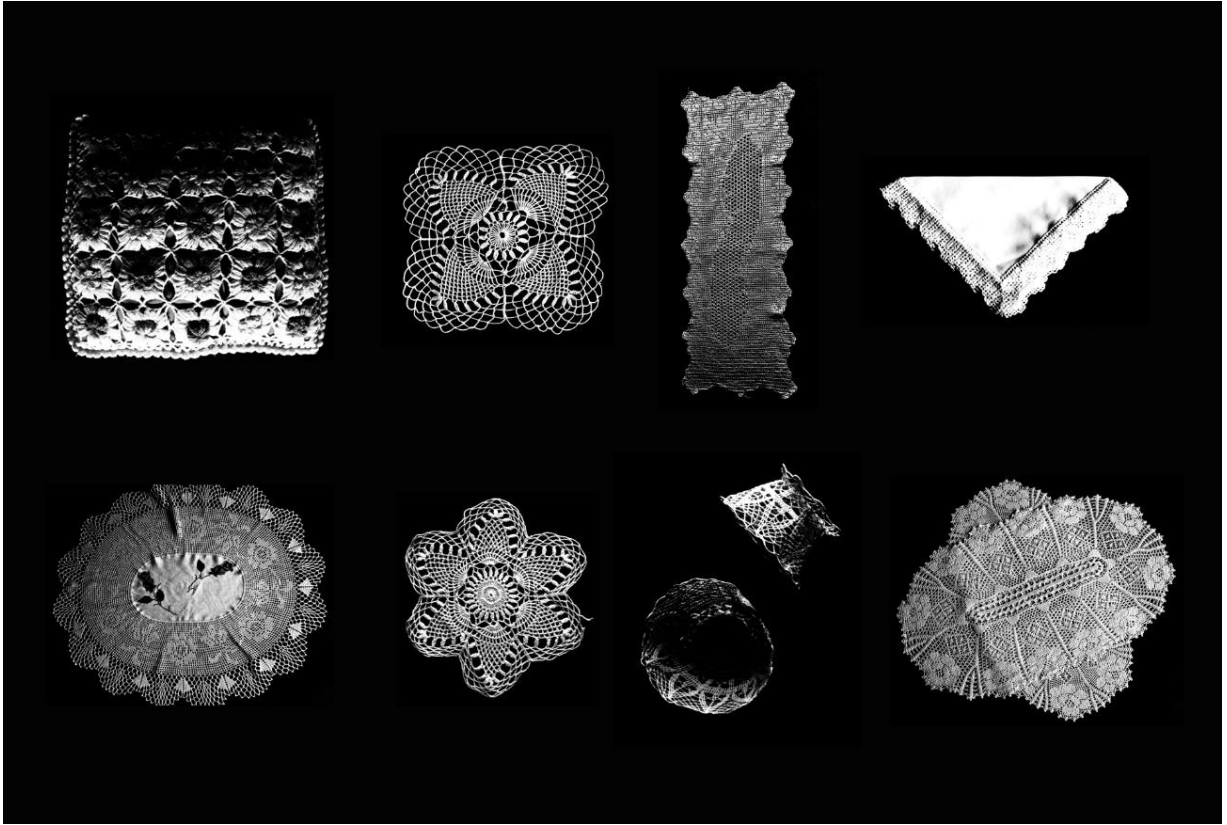


Figura 2. 11 Recopilación de piezas de ganchillo de mi abuela.

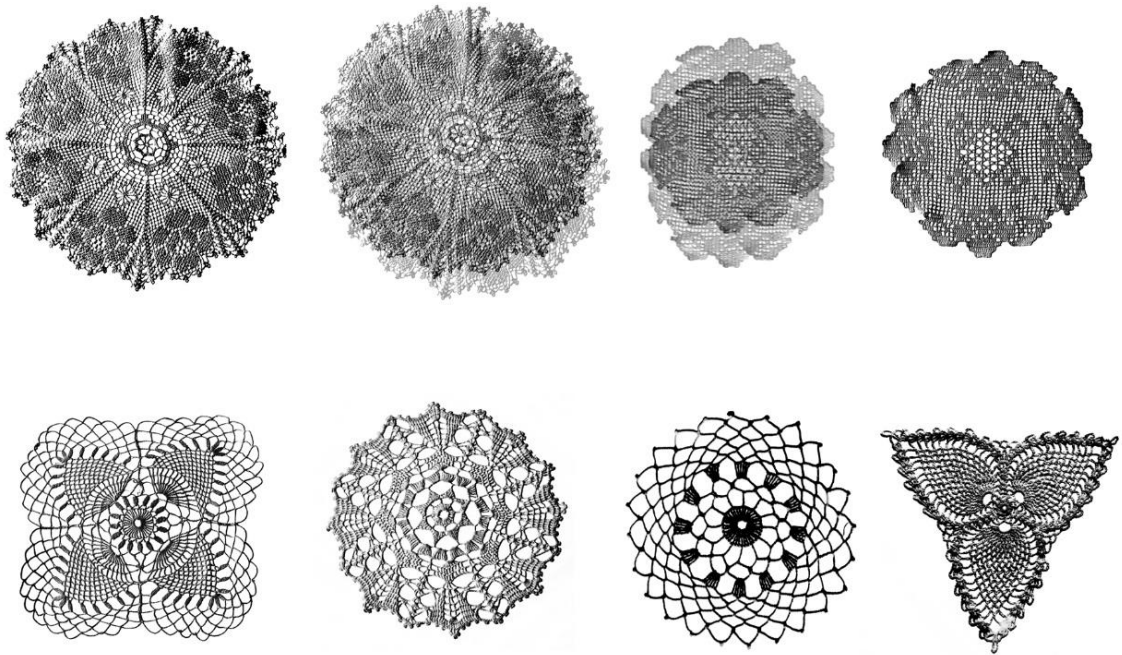


Figura 2. 12 Recopilación de piezas de ganchillo de mi abuela.



Figura 2. 13 Imagen de un patrón de ganchillo de mi abuela.

(SEGUNDA PARTE)
APORTACIONES TEÓRICAS

3. DISTINTOS ASPECTOS DE LA FOTOGRAFÍA DOMÉSTICA.

Todos los acontecimientos importantes de nuestra vida (y últimamente, cualquier evento cotidiano) se han convertido en oportunidades fotográficas; todo momento o instante es fotografiable, como indica Ortiz: “la fotografía, para casi todos, es un objeto –un artefacto diríamos mejor- familiar que forma parte de nuestras vidas” (Ortiz, 2005: 189). No hay más que echar un vistazo a los nuevos dispositivos relacionados con la conexión al mundo virtual para darnos cuenta de que la mayoría de ellos poseen una cámara fotográfica alojada en ellos.

La nueva expansión de la imagen a través de Internet o redes sociales unido al abaratamiento de los medios fotográficos y su fácil manejo son algunos de los factores que podrían explicar esta invasión visual, sin precedentes en la historia, a través de la imagen fotográfica. Pero no creemos que sean los únicos que la han propulsado. El impulso de fijar todos los momentos que no queremos que caigan en el olvido, puede que sea uno de los principales motivos de esta amplitud de herramientas para poder realizar fotografías en cualquier momento. Los individuos quieren llevar consigo cualquier aparato que les permita defenderse del ataque del olvido fotografiando todo lo que desean recordar para siempre. No olvidemos que al acto de realizar fotografías se le denomina ‘inmortalizar’. Pero ¿realmente conseguimos guardar ese momento fotografiado o inmortalizado de forma permanente? ¿Funciona la fotografía como una ventana para volver al momento capturado? Y lo que es más importante, ¿capta la fotografía todos los elementos necesarios para reavivar posteriormente los recuerdos?. Pierre Bourdieu, que ha revisado el tema de la fotografía doméstica afirma:

¿Por qué la actividad fotográfica tiene tal predisposición a ser difundida que son muy pocos los hogares, al menos en las ciudades, que no poseen cámara? ¿Basta con invocar la accesibilidad de los instrumentos que requiere esta práctica y la simplicidad de su uso? [...] Pero la ausencia de obstáculos económicos y técnicos sólo es una explicación suficiente si nos planteamos como hipótesis que el consumo fotográfico responde a una necesidad que puede satisfacerse dentro de los límites de los recursos económicos. Sin embargo, ¿no sería esto hacer desaparecer el problema sociológico, ofreciendo como explicación lo que la sociología debería explicar?

(Bourdieu, 2003: 51)

Indudablemente, mirar fotografías reporta cierto beneficio. Podemos remontarnos a otros tiempos y observar con toda la calidad de detalle los elementos que se presentan en las imágenes. Nos ayudan en cierta manera a sobrellevar el angustioso e incesante paso del tiempo, ya sea bien captando las imágenes o revisándolas. Gracias a ellas, antiguamente alojadas en la intimidad del álbum familiar y en la actualidad a través de las redes sociales, nos encontramos en continuo contacto posibilitando mostrar cualquier cosa que deseemos a golpe de fotografía y del posterior ‘clic’ con el que las enviamos al mundo virtual. Pero aquí también se nos plantea un problema que surgió con el mundo virtual. La cantidad de imágenes sin precedentes que podemos hallar en la red y, sobretodo, en las plataformas sociales, hacen que la tarea de recordar sea bastante complicada. El archivo virtual que hemos creado se agranda por segundos, en ese *mal de archivo* que ya había descrito Derrida:

[...] bajo la forma de una pulsión de destrucción, la propia pulsión de conservación, que podríamos asimismo denominar la pulsión de archivo. Esto es lo que llamábamos hace poco, habida cuenta de esta contradicción interna, el mal de archivo. Ciertamente

no habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a la represión.

(Derrida, 1997: 27)

En este capítulo de nuestra investigación teórico-práctica reflexionamos sobre la función y la problemática de la fotografía doméstica centrándonos en el retrato para relacionarla con numerosos autores que la han usado en su producción artística en relación con la creación personal que presentamos en este proyecto. Por ello, nos sumergiremos en la trascendencia de la fotografía familiar, en sus características generales relacionándola con la memoria, el paso del tiempo, la muerte y los nuevos medios de comunicación, entendiendo la fotografía en su dimensión teórica de huella.

3.1 Estatuas de sal

La investigación se inicia abordando el concepto de la imagen fotográfica cotidiana, la que solemos encontrar en el álbum fotográfico que heredamos de nuestros padres y ellos a su vez heredaron de los suyos. Éste se encuentra ubicado en la confianza de lo íntimo, lo familiar, y se solía mostrar a los miembros de este núcleo de confianza. Otro tipo de imágenes como las producidas para el fotoperiodismo o a las fotografías destinadas a los medios de comunicación eran imágenes públicas y al alcance de todo el mundo. En la actualidad, esas pertenecientes a la esfera de lo familiar se han sumado a las del campo de lo público ofreciéndose al alcance de todos, sobre todo en el espacio de las redes sociales – cuestión que analizaremos en el siguiente subcapítulo-. En nuestro caso, las fotografías que nos sirven como base para gran parte de la producción artística presentada en este Trabajo Fin de Máster, son las del álbum que mencionamos en la introducción y que es la base de la aportación artística *El álbum de Barthes*. Estas imágenes mencionadas están fechadas desde principios del siglo pasado (1920) hasta las más actuales que podrán pertenecer a mediados de los años ochenta. Aunque también trabajamos con imágenes fotográficas actuales y el objeto ligado al concepto del objeto-memoria, son este conjunto de fotografías las que conforman una parte trascendental del proyecto, las que más protagonismo referencial tienen en él.

Hasta la implantación en el colectivo social de lo que se denominó la WEB 2.0 a principios de nuestro siglo, el libro fotográfico resultaba ser un objeto indispensable en el seno de una familia: “Incluso el rito de observarlas junto a la nueva generación ofrece la posibilidad de mantener la tradición, introduciendo a los jóvenes en la historia de la familia”. (Alexa y Guarné, 1998: 113). Así tendríamos un archivo íntimo y familiar en el que recopilar y coleccionar, casi como un álbum de cromos, las imágenes de todos los seres que se consideran del mismo ámbito familiar o afectivo: conservar la imagen de aquellos que ya no están con nosotros e incorporar a los nuevos miembros, sirviendo así de herencia histórica. No olvidemos la célebre frase de Susan Sontag “coleccionar fotografías es coleccionar el mundo” (Sontag, 2006: 15), en este caso con el objetivo de embalsamar visualmente parte de la leyenda de la familia. Y es que mirar fotografías es observar siempre en pretérito, como menciona Carmen Ortiz (2005) en *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*, la idea de familia está íntimamente tan ligada al medio fotográfico, como lo están también la cuestión de la memoria y su conservación a través de la fotografía. Podemos extraer entonces, que de forma secundaria familia y memoria se encuentran también unidas.

[...] la fotografía es ese deseo de retener y conservar a la vez y, así, posibilitar el olvido inmediato de las cosas, apartándolas en esa memoria anexa y exterior a nosotros; pero también es la apetencia de curiosear contemplando a través de la mirilla, de volver visible lo oculto.

(de la Cruz, 2010: 733)

Utilizamos la fotografía y el álbum como un archivo externo a nuestra memoria y damos como verdadero lo que nos muestran, donde podemos acumular todos los momentos que creamos merecedores de ser recordados con todo el lujo de detalles que la fotografía nos garantiza “una fotografía –toda fotografía- parece entablar una relación más ingenua, y por lo tanto más precisa, con la realidad visible que otros objetos miméticos” (Sontag, 2006: 19). ¿Pero esto nos aseguraría poder recordar ese momento o reconocer las características que ansiamos de la persona fotografiada?.

En primer lugar, debemos reflexionar sobre el acto fotográfico y su relación con el sujeto dentro de un marco histórico concreto que es el que hemos señalado anteriormente, aproximadamente entre 1920 y 1980. En ese momento, la forma de actuar ante la cámara era muy concreta y completamente distinta a lo que es hoy. La persona, cuando se colocaba frente a ésta, adquiría unas actitudes en relación a la pose que se han ido repitiendo a lo largo de la historia, heredadas de la pintura “las fotografías se hacen, todavía, en función de la visión artística clásica, al menos en la medida en que las condiciones de la fabricación de lentes y el hecho de que se utilice un objetivo único, lo permiten” (Bourdieu, 2003: 136) y que se han adquirido como el arquetipo de fotografía ‘correcta’ que, por lo tanto, fuerzan al sujeto a mimetizar unos cánones predeterminados.

Incluso en los propios álbumes familiares, podemos observar un cambio muy importante en los tipos de poses y ademanes que se consideran apropiados en cada momento [...]. Sin embargo, en las fotografías más antiguas (que pueden recogerse en el mismo álbum) encontramos un uniforme aspecto de seriedad y dignidad en los retratados. Aparte de que la vista frontal y hierática se asocia en nuestra cultura visual occidental con la dignidad y el decoro [...]. El aspecto de solemnidad que conlleva dejarse retratar por el fotógrafo, junto a la conciencia de que ese momento quedará eternizado de alguna manera [...]

(Ortíz, 2005: 201)

Las fotografías que utilizamos para una sección de la parte artística del trabajo (Figura 3.1), son las del álbum que mencionamos en la introducción. Podemos comprobar que se repiten los arquetipos, sobre todo en las fotografías más antiguas: mirada al frente, sonrisa escueta, cuerpo erguido, etcétera. “Posar es respetarse y exigir respeto” (Bourdieu, 2003: 143)



Figura 3. 1 Imágenes del álbum que muestra poses y expresiones y parecidas.

Entonces cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de <<posar>>, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa: siento que la Fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica, según su capricho [...] (Barthes, 1980: 37)

Al igual que menciona Roland Barthes en estas líneas, podemos deducir también que el sujeto fotografiado, sobre todo en los primeros años de la invención fotográfica, no se encontraría en una posición natural que reflejase la cotidianidad de su día a día, puede que por lo extraordinario de este acto en la vida diaria. Incluso, en algunos momentos iniciales

de esta técnica, se creía en la capacidad de atrapar parte del sujeto sustancial en la imagen. Nadar habla sobre la teoría de Balzac en su libro *Quand j'étais photographe*:

Así pues, según Balzac, cada cuerpo en la naturaleza está compuesto por series de espectros, dispuestos en capas superpuestas hasta el infinito, películas infinitesimales en la forma de láminas dispuestas en todas direcciones en las que la óptica percibe dicho cuerpo. El hombre no pudiendo jamás crear -es decir, a partir de una aparición, a partir de lo impalpable, hacer una cosa sólida o bien, de la nada hacer una cosa-, cada operación daguerriana, al aplicarse, sorprendía, despegaba y retenía una de las capas de cuerpo objetivado. De ahí que para de un espectro, es decir, de una parte de su esencia constitutiva.

(1900, Citado en Krauss, 2002: 22)

Observamos entonces que cuanto más actuales las imágenes, más variedad hay en las poses, debido también a que el acto fotográfico se ha multiplicado en número de manera vertiginosa. Es este aspecto engañoso de las fotografías, debido tanto a las poses antinaturales como a los momentos fotografiados, el que nos hace vacilar sobre la veracidad fotográfica doméstica. Podemos seguir viendo una y otra vez ver repetidas las mismas tipologías a lo largo y ancho de los álbumes que hoy publicamos en las redes sociales: cumpleaños, reuniones familiares, vacaciones, sujetos ante monumentos turísticos...imágenes tan repetidas que parecen prototipos. "Hoppál comprobó cómo se mantienen en estas imágenes, a través de las generaciones, lugares comunes siempre fotografiados: bodas, funerales o visitas de familiares de Hungría". (Alexa y Guarné, 1998: 112).

El colectivo *Miroir Noir*, compuesto por los artistas Miloš Kopták y Rai Escalé tratan en numerosas ocasiones la estandarización de la fotografía a través de una pintura cargada de gestualidad, mancha y trazo donde lo tradicional y lo siniestro se amalgaman para convertirse en imágenes impactantes. En las series *Comunion*, *Propter Nuptias* y *Petits Mariages*, versionan escenas fotográficas de ceremonias de la religión católica como la primera comunión o el matrimonio siendo éstas desvirtuadas de su mensaje original en el que la pureza, lo familiar y lo espiritual eran los elementos protagonistas. A partir de su lectura creativa y su propuesta artística esas escenas se vuelven amenazantes, extrañas y oscuras.



Figura 3. 2 Miroir Noir. I want to marry you. 2013



Figura 3. 3 Miroir Noir. Dobry vecer. 2014

Es este carácter siniestro que despierta las deformaciones de los rostros el que nos interesa. Sigmund Freud (2008) definía *lo siniestro* como aquello que nos resultaba familiar, pero que, de repente, se ha vuelto desconocido. El psiquiatra afirmaba en esta teoría que una de las cualidades que más despertaba esa sensación era el daño a los órganos oculares. Recordemos por ejemplo la espeluznante y mítica escena de *Un perro Andaluz* (1929), donde podemos ver a la protagonista siendo cortada en un cojo con una cuchilla. Esta herida en los ojos podemos verla reflejada tanto en los retratos de *Miroir Noir* como en esta investigación a través de nuestras pinturas y algunas manipulaciones fotográficas: “[...] la experiencia psicoanalítica nos recuerda que herirse los ojos o perder la vista es un motivo de terrible angustia infantil. Este temor persiste en muchos adultos, a quienes ninguna mutilación espanta tanto como la de los ojos” (Freud, 2008: 21).



Figura 3. 4 Detalle de la obra: Avatares II



Figura 3. 5 Detalle de una fotografía manipulada

Una artista que trabaja el aspecto de la interpretación de la fotografía doméstica es Lola Sandoval (1964). En sus pinturas aparecen retratos individuales y colectivos creados con óleo a partir de fotografías antiguas donde vemos personajes de todo tipo: señoras ataviadas con antiguas galas, hombres de otro tiempo, e individuos bastante peculiares con rasgos y expresiones extraños. Una de las cualidades a resaltar de sus trabajos es el aspecto inquietante que desprenden la mayoría de estas obras. Podríamos decir que tienen esa cualidad definida por Barthes (1980: 58-59) como *punctum* que, aunque éste lo aplica a la fotografía, bien podríamos extrapolarlo a estas pinturas:

En latín existe una palabra para designar ésta herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo; esta palabra me iría tanto mejor cuando me remite también a la idea de puntuación y que las fotos de que hablo están en efecto como punzadas, a veces incluso moteadas por estos puntos sensibles; precisamente esas marcas, estas heridas, son puntos. Este segundo elemento que viene a perturbar el Studium lo llamé punctum [...] el punctum de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza).

Este término, creemos, que se adapta bastante bien a las obras que proponemos. En ellas hay algo que sobrecoge sin saber específicamente, por lo general, de qué se trata. Algo que nos recuerda a la teoría de lo siniestro de Freud (2008), que nos recuerda el desasosiego que puede despertar aquello que era familiar, pero que se ha vuelto desconocido. La artista menciona que se nutre principalmente de fotografías antiguas ya

que en ellas puede percibir miradas con las que juega a través de la reinterpretación de lo que los retratados pensaban en el momento de tomar la instantánea:

Me imagino sus vidas y lo que pensaban en el momento de la foto y luego los pinto. En una fotografía de boda, una estaba mirando a otra con cara de celos, y así la pinté. Trato de sacar la esencia de las personas.

(Herrero, 2010: 5)

Y pese a que habla a través de su pintura de 'la esencia' de las personas, creemos que el aspecto más interesante de la artista reside en la re-interpretación del individuo a través de su experiencia al mirar la fotografía. Recrea una nueva imagen a partir de un momento concreto en el que se realiza la instantánea, cuestión que enlaza directamente con nuestra forma de usar la fotografía doméstica como referente. Recreamos esas escenas y las transformamos a través de la pintura, transformando lo que en origen era una *imagen-film* en una *imagen-materia*, según la terminología de Brea. Es el carácter móvil de lo que el espectador puede interpretar de la fotografía, es el que incentiva estas especulaciones en un intento de leer el pensamiento de los nuevos protagonistas que emergen en la imagen fotográfica.



Figura 3. 6 Lola Sandoval. Sin título. 2012



Figura 3. 7 Lola Sandoval. Sin título. 2011

Aunque nos asemejamos a esta autora en el uso de la fotografía y su interpretación como base, en nuestro caso no tratamos de crear una nueva imagen que acentúe lo que nosotros leemos en la imagen original, sino que las borramos y desvirtuamos para crear un nuevo álbum con seres cuyas caras, cuerpos y demás elementos han sido transformados en manchas, transparencias o simplemente han desaparecido. Se trata de un reescribir nuestra herencia visual, diluyéndola como se distorsionan los recuerdos con el paso de los años e inventando una evolución temporal y un envejecer ficticios sobre los seres que en ellas aparecen, en oposición a la quietud fotográfica que los congela invariables de forma indefinida.

En el afán por desvirtuar y dañar las imágenes fotográficas nuestra obra sería más afín con la de Lorena Amorós (1974) quien utiliza el álbum familiar en una de sus series y en gran parte de su producción como base para crear nuevas imágenes con gran carga de siniestralidad y humor. Su imaginario comprende desde imágenes de su niñez, el video (súper 8), fragmentos de películas, de series (*Barrio Sésamo*, por ejemplo), el cine de ciencia ficción e incluso la composición del papel pintado que había en su habitación de niña. Amorós crea un imaginario mezclando memoria, humor y biografía. Sobre su serie *Restos de restos* menciona:

La imagen funciona como resto, como fragmento, que habla visualmente de un pasado personal, pero, a su vez, vinculado con la memoria de una generación. Se podría hablar entonces de imágenes como frases de memoria. El material archivístico personal es tratado desde un punto de vista emocional y afectivo, con el fin de reflexionar de forma sensible y volcar una experiencia cómplice sobre el documento.

(Amorós, 2015)

Si bien en nuestro caso, la mayoría de las imágenes que utilizamos no forman parte directa de nuestra biografía debido a que gran parte de las imágenes son anteriores a nuestro nacimiento, sí conforman un imaginario de antecedentes a modo de pre-biografía, remarcando el carácter antiguo de muchas de ellas y su vínculo con la memoria a partir del álbum fotográfico y mi experiencia al recibir cierta herencia histórica de la familia por el relato oral de mi abuela. En el caso de Amorós, revisa el repertorio visual que conforma su infancia y lo mezcla con todos los elementos que acompañaban a su generación y crea una nueva 'frase de memoria' cargada de humor:

El resultado puede entenderse como un compendio de imágenes discontinuas de carácter irónico y sin límites definidos, cuya intención es desbaratar el archivo familiar. Esta tarea de restituir, distorsionar, recomponer lo fotografiado y pintar el autorreferencial que todos heredamos, está vinculada con la necesidad de confrontar y volvernos contra lo que un día fuimos y ya no somos; contra lo que pensábamos que nos pertenecía y no logramos encontrar.

(Amorós, 2015)



Figura 3. 8 Lorena Amorós. *Voluntad de forma*. 1999-2002



Figura 3. 9 Lorena Amorós. *Álbum familiar*. 2000-2002

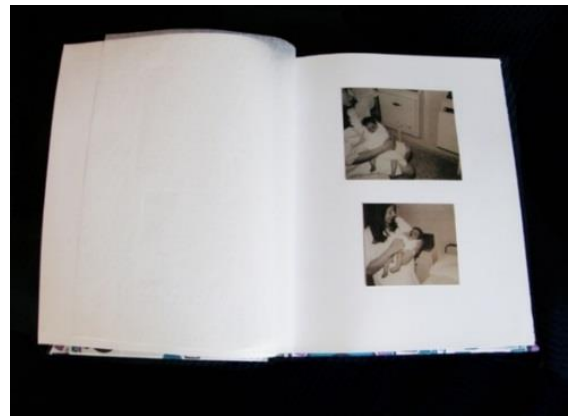


Figura 3. 10 Lorena Amorós. *Álbum familiar*. 2000-2002

Debemos resaltar como punto de unión hacia Amorós su creación de un álbum con fotos familiares variadas para, por lo que podemos ver en la imagen, dotar a los personajes de cierta apariencia mortecina –podemos ver en la figura 3.9, los pies del bebé y la parte inferior de los ojos ennegrecidos-, creando una especie de álbum de fotografía *post-mortem*, algo que nosotros también buscamos visualmente pero menos directa jugando con la relación entre presencia y ausencia



Figura 3. 11 Lorena Amorós. *Restos de familia*. 2007

Aunque con diferentes lenguajes, al igual que Amorós, tratamos de hacer una nueva lectura sobre dichas imágenes referenciales transformando con distintos recursos esas propuestas tradicionales y estandarizadas en las que se representa el arquetipo de familia, para añadir una carga estética y conceptual distinta a las originales. En este sentido, Carmen Ortiz habla de las claves que se cumplían en la fotografía familiar:

[...] la fotografía tiene la función de representar una imagen cohesionada de la familia, según unos códigos no estéticos, sino morales y de valor social, podemos preguntarnos qué es lo que se fotografía o si todo vale. Es evidente que no todo vale (Baldi 1996). Fundamentalmente se hacen dos clases de fotos. En primer lugar, están las formales, rituales y arregladas [...] el segundo tipo, las que podríamos considerar sus contrarias, que retratan los momentos íntimos, relajados de la "vida ordinaria". Pero veamos: tanto en un tipo como en otro, no "todo" puede fotografiarse.

(Ortíz, 2005: 198)

Y es que, además de la cuestión de la pose y la actitud del retratado, se le añade la problemática de la selección del momento a inmortalizar del *operator*, como diría Barthes. No solo hablamos de por qué el fotógrafo realiza la instantánea en un segundo o justo en el siguiente, sino que nos enfrentamos a las 'reglas no escritas' de qué se fotografía y qué no, sin salir por supuesto del ámbito familiar -sería totalmente distinto en otros campos de la fotografía como el fotoperiodismo, por ejemplo-. Como continúa Carmen Ortiz (2005), podríamos ver, por ejemplo, a bebés durante su baño pero nunca mientras les cambian los pañales. Parece que todos los momentos poco decorosos suelen quedar fuera del acto fotográfico: lo escatológico, lo sexual, la enfermedad, la tristeza, y el ritual funerario. Aunque este último aspecto estuvo muy presente en los primeros años de la fotografía tal y como veremos en el apartado *Del deadbook al Facebook*. Jamás veríamos en el álbum de una familia algo que se le parezca a las fotografías que realiza en la actualidad David Nebreda (1952), por poner un ejemplo representativo de los artistas que muestran su enfermedad a través de este medio. Al ser éste un artista del campo biográfico muestra la realidad –la suya- de una manera cruda y totalmente sincera.

Por otro lado, la imagen fotográfica forzosamente siempre será incompleta con respecto a la realidad, ya que en su momento de germinación capturó un suceso sin conservar el que le precedía o el que le sucedería; es información fragmentaria y huérfana en cierto sentido. Barthes, uno de los referentes fundamentales de este capítulo que nos ocupa, definía la fotografía como “*un niño que señala algo con el dedo y dice ¡Ta, Da, Sa!*” (1980: 29). Afirmaba con esto, que la imagen fotográfica solo podría darnos datos concretos de lo que en ella se mostraba y resolver cuestiones objetivas de percepción visual de los objetos o seres que en ella aparecen. La fotografía, no nos hablaría entonces de asuntos más profundos y psicológicos de los que en ella aparecen. Sólo podríamos deducir otro tipo de datos, a partir de una abstracción mental y con ayuda de un conocimiento complementario de lo que en la imagen sucedía, pero estaríamos entonces ante una deducción meramente subjetiva.

Así con imágenes cojas, vamos completando el libro fotográfico, que se convierte en un álbum de tiempo suspendido, de *frames*, de “cine de muy corto metraje – aún muy corto, de un fotograma único” (Brea, 2010: 56), como nos ocurre con los retratos que aparecen en nuestro álbum fotográfico.

Pero es en su dimensión temporal donde se ve reflejada toda la paradoja de la fotografía popular. Corte instantáneo en el mundo visible, la fotografía proporciona el medio de disolver la realidad sólida y compacta de la percepción cotidiana en una infinidad de perfiles fugaces como imágenes de sueño, de fijar momentos absolutamente únicos de la situación recíproca de las cosas, de captar, como lo ha mostrado Walter Benjamin, los aspectos imperceptibles, en tanto instantáneos del mundo percibido, de detener los gestos humanos en el absurdo de un presente de estatuas de sal.

(Bourdieu, 2003: 138)



Figura 3. 12 Christian Boltanski. *El caso*. 1988

La fotografía es un medio que, sin un vínculo con el momento de haberse realizado, nos podría hacer caer en una interpretación equívoca de lo que estamos viendo, de ahí lo que Ortiz señala como “La necesidad consecuente de recurrir a un discurso o a un texto explicativo para lograr una interpretación de lo que la imagen representa” (Ortiz, 2005: 13). Jugar con la libre interpretación de la imagen fotográfica es en lo que basa el artista Christian Boltanski (1944) numerosas piezas, a las que también añade como elemento artístico. Los materiales con los que trabaja, están destinados a evocar en el espectador sensaciones relacionadas con la ausencia y la defunción. En instalaciones utiliza distintos elementos como ropa y objetos antiguos, e introduce muchas composiciones apoyadas en juegos de luces y sombras para aludir con todo ello a la memoria colectiva, a lo litúrgico, a los traumas infantiles, pero sobre todo, a la muerte. En una de sus piezas llamada *El caso*, Boltanski aglutina imágenes de un periódico de sucesos español del que extrae fotografías de asesinos y de sus víctimas, para colocarlos en su obra e incitar al espectador a plantearse quién es el asesino y quién la víctima, equiparando las cualidades de ambos ya que todos pertenecen a la misma especie; la humana: “[...] no creo que haya una separación entre el hombre bueno y el monstruo [...]”. Este juego es posible debido a que ninguna fotografía, sin un dato previo que nos de unas pautas, se explica enteramente por sí sola. El artista afirma que desea “salvar la pequeña memoria, no la gran memoria de las guerras ni la historia. Aunque también reconoce su fracaso de antemano: La vida no se puede atrapar” (Barca, 2010).

Pongamos dos ejemplos que nos muestra el cine de lo enunciado anteriormente: lo incompleto de la fotografía. En la película de *El piano* (1993), ambientada en la primera mitad del siglo XIX, podemos ver en una escena cómo varias mujeres visten a la protagonista con un traje de novia mientras una de ellas menciona ‘si no podéis tener una ceremonia juntos, al menos tendréis una foto’. A continuación, vemos a los prometidos disponerse ante un escenario que recrea un paisaje para realizar el retrato. Podemos presuponer, en el hipotético caso de que la foto del film fuera real, que se muestra a la pareja de recién casados después de la ceremonia, ya que ambos van ataviados con las galas apropiadas para contraer matrimonio, por lo tanto, la imagen “[...] una vez descontextualizada, ésta pierde su sentido genuino, su razón de ser primaria, para dar lugar a nuevos significados tanto estéticos como históricos” (de la Cruz, 2010: 733).



Figura 3. 13 Jane Campion. Fotograma de la película *El piano*. 1993

Pero si debemos mencionar una película que muestre lo paradójico del medio fotográfico y una relación con nuestro procedimiento creativo es, por excelencia, *Memento* (2000). En el largometraje nos introducimos en el día a día de Leonard Sheldy, quien ha sufrido un accidente que le ha desprovisto de la capacidad de generar recuerdos nuevos –enfermedad conocida como amnesia anterógrada-. La historia gira en torno a la incansable búsqueda del protagonista, para hallar al homicida de su esposa, que fue asesinada al mismo tiempo que Leonard perdía su memoria a corto plazo. Para ello, se vale de numerosos medios para intentar unir las piezas del suceso y hallar al culpable para perpetuar su venganza. Entre las herramientas de las que se vale para recopilar datos podemos ver tatuajes que él mismo se realiza, pequeñas notas, y fotografías que efectúa utilizando una cámara *Polaroid* ya que el funcionamiento de ésta le permite escribir aclaraciones en cada instantánea.

La relación de Leonard con el medio fotográfico es imprescindible para la consecución de su incansable búsqueda. Pero podemos observar que las imágenes que toma, en la mayoría de ocasiones le dan más pie a la confusión que a la deducción correcta de lo que con ellas intentaba captar originalmente. Aunque Leonard, defendiendo su confianza en la fotografía afirma en una de las escenas que ‘la memoria puede cambiar el color de un coche, los recuerdos desvirtúan’, la fotografía desvinculada del momento en el que se realiza sólo puede ser descriptiva. Utilizada como una extensión de la memoria, puede llegar a confundir o a llevarnos a interpretaciones equívocas. Todo lo que no aparezca estrictamente en la fotografía, es pura especulación y cualquier deducción que incluya hechos externos a la fotografía es una fabulación.

La doctora Nekane Parejo (2010) de la Universidad de Málaga, realiza un interesante análisis sobre la memoria y el *modus operandi* del protagonista relacionado con el acto fotográfico:

Y Leonard, ya aquejado por su enfermedad en los instantes de cada una de estas tomas, no recuerda; sólo puede ver esos signos mudos. Estos rostros a los que se enfrenta una y otra vez como si fuera la primera. Caras que ofrecen sobre la copia en papel una de sus mil posibilidades para denotar una significación que aglutine a un individuo integral. Por eso, cuando contemplamos una instantánea, como él, preferimos creer que lo que nos muestra es un vestigio de la realidad, aunque no ignoramos las auténticas dimensiones de esta representación que es la fotografía.



Figura 3. 14 Christopher Nolan. Fotograma de la película *Memento*. 2000

En los últimos años se ha desarrollado tecnología relacionada con la pérdida de memoria y la fotografía como medio para intentar despertarla. El dispositivo *SenseCam* (una cámara programada para hacer fotografías cada 30 segundos, dirigida a pacientes de Alzheimer y amnésicos), fotografía una recopilación de las acciones realizadas a lo largo del día para después visionarlas con el fin de poder tener una visión global de lo vivido en un espacio concreto. Pero este sistema, aunque se vale del medio fotográfico, funciona más como un film, un *stop-motion*, que muestra imágenes individuales, pero con las previas y posteriores al momento que muestra una sola imagen. Cabría aquí preguntarse cómo de efectiva es la capacidad del film para despertar recuerdos, pero consideramos que esta cuestión se sale de los márgenes acotados de este estudio.

Hablar de amnesia es para nosotros hablar de nuestro álbum fotográfico. En este aspecto, nos interesa, Luigi de Santi, quien padece amnesia retrógrada, y es incapaz de recordar tras sufrir una lesión cerebral que le borró los recuerdos de sus primeros años de vida. Éste, viendo fotografías de su juventud mientras un compañero le explica las vivencias que en ellas se intenta mostrar, afirma “siempre está la esperanza de que al ver viejas fotografías despierte algún recuerdo, pero he aprendido a no esperarlos y a no decepcionarme si no ocurren” (Discovery, 2015). Nuestro álbum promete despertar algún recuerdo dormido en nuestro subconsciente, pero nunca lo consigue, es por ello que borramos las caras de los retratados, que en su mayoría se convierten para nosotros en individuos forzados a posar bajo unas apariencias exigidas por la sociedad y los cánones establecidos en las distintas épocas.

Pero si relacionamos cine y la compleja dimensión del medio fotográfico, debemos hablar de *Blow-up* (1966). Esta obra, explora las distintas interpretaciones que pueden hacerse de la imagen fotográfica, sobretodo, cuando interviene un contexto tan peculiar como el que



Figura 3. 15 Michelangelo Antonioni. Fotograma de la película *Blow-up*. 1966

nos muestra el film. Londres, años sesenta, un ambiente psicodélico aparece en distintos momentos. Un fotógrafo de moda cuyo nombre no es mencionado, parece ser bastante prestigioso y se comporta de forma ciertamente errante o inestable -podemos ver en algunas escenas que está haciendo algo para dos segundos después evadirse totalmente y marcharse a otro lugar-, menciona haber dormido pocas horas la noche anterior. En una de las escenas pasea por un parque y comienza a realizar una serie de fotos de lo que parece a simple vista; una joven con un hombre en una actitud que

podríamos definir como romántica. De repente, la chica se percató del fotógrafo en actitud voyeur y le increpa su intromisión. El fotógrafo discute con la chica, pero se marcha con las imágenes. Cuando llega a lo que parece ser su estudio se encuentra con que la mencionada señorita le ha seguido y está dispuesta a hacer todo lo que sea preciso por recuperar las fotografías: le incita a tener relaciones sexuales y en un descuido intenta robarle la cámara. El fotógrafo le da un falso carrete y cuando revela las imágenes analiza con minuciosidad los detalles; aparecen varias manchas extrañas. Las mira y revisa una y otra vez hasta que consigue distinguir dos elementos: un hombre con una pistola entre los matorrales, y el cadáver del hombre que había fotografiado junto a la joven. Parece que ahora todo cobra más sentido: el comportamiento desesperado de la joven por conseguir las fotos, su enfado cuando se da cuenta de que la fotografían, sus insinuaciones y su intento de robo. El fotógrafo vuelve de noche al parque y encuentra el cadáver, lo observa e incluso lo toca. Tras cerciorarse del crimen intenta convencer a un compañero para hacerle unas fotos, pero en ningún momento avisa a la policía. A la mañana siguiente vuelve al parque, pero no encuentra nada. No sabemos si alguien se ha llevado el cuerpo o todo ha sido una confusión, pero los últimos minutos del film se nos aclara la duda. Cuando el protagonista se va decepcionado por su frustrada búsqueda, topa con un grupo de mimos que fingen jugar un partido de tenis. La ficticia pelota cae cerca del personaje y todo el grupo de actores lo miran para indicarle que debe pasarles la pelota. El fotógrafo entra en el juego, coge la inexistente pelota, y la pasa. Aquí sucede algo: solo vemos la cara del joven observando el fingido partido de tenis, pero ahora oímos la pelota de tenis botando.

Interpretamos que el director, Michelangelo Antonioni, trata de hablarnos de la confusión y de cómo a veces vemos lo que queremos ver. El protagonista ve un cadáver y un asesino pero podría haber visto solo manchas que hacen que nuestro cerebro realice construcciones figurativas –lo que es conocido también con el nombre de pareidolia-. Supongamos que la película es una historia real y la chica en cuestión no se hubiera mostrado tan preocupada por las imágenes captadas. Entonces puede que el fotógrafo ni siquiera se percatara de las sombras extrañas y en el caso de hacerlo, no tendría por qué haberlas identificado con la figura de un hombre con una pistola y un cadáver.

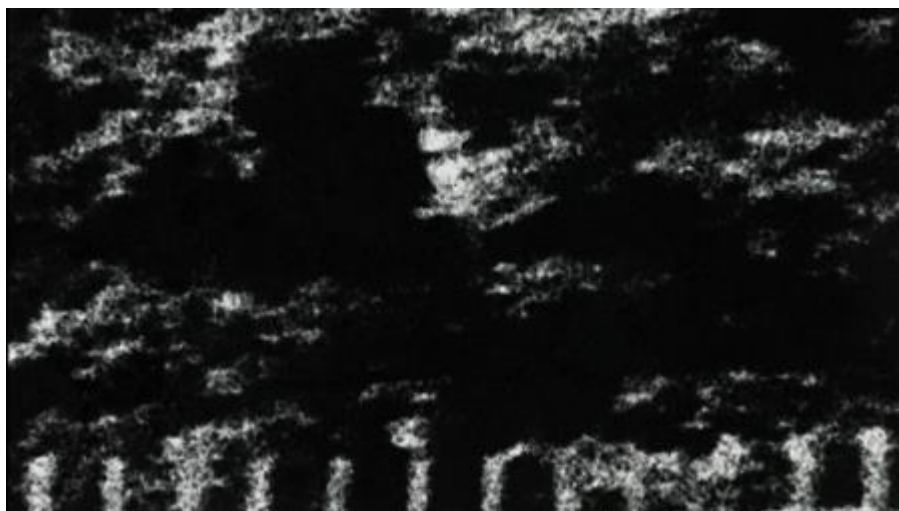


Figura 3. 16 Michelangelo Antonioni. Fotograma de la película *Blow-up*. 1966

Puede que por todos estos motivos, a Roland Barthes le costaba tanto encontrar una fotografía de su ya difunta madre, donde pudiera hallar su verdadera esencia para así reencontrarse con ella:

Y he aquí que comenzaba a nacer la cuestión esencial; ¿la reconocía?

Según van apareciendo esas fotos reconozco a veces una parte de su rostro, tal similitud de la nariz y de la frente, el movimiento de sus brazos, de sus manos. Sólo la reconocía por fragmentos, es decir, dejaba escapar su totalidad. No era ella, y sin embargo tampoco era otra persona. La habría reconocido entre millares de mujeres y, sin embargo, no la <<reencontraba>>.

(Barthes, 1980: 106-107)

Es, sin embargo, a través de una fotografía de su madre cuando era una niña la que le hace reconocerla, -de forma paradójica debido a que él jamás la vio con esa edad-. Descarta fotografías donde los rasgos físicos son los que él puede recordar y sien cambio, la encuentra en una fotografía realizada mucho antes de que él existiera.

Y la descubrí. La fotografía era muy antigua. Encantadora, las esquinas comidas de un color sepia descolorido, en ella había apenas dos niños de pie formando un grupo junto a un pequeño puente de madera en un invernadero con techo de cristal. Mi madre tenía entonces cinco años (1898) [...] ella, más lejos, más pequeña, estaba de frente; se podía adivinar que el fotógrafo le había dicho <<avanza un poco, que se te vea>>; había juntado las manos, la una cogía a la otra por un dedo, tal como acostumbraban a hacer los niños, con un gesto torpe.

Todo esto había convertido la pose fotográfica en aquella paradoja insostenible que toda su vida había sostenido: la afirmación de una dulzura.

(Barthes, 1980: 109-110)

Quizás, el reflejo que proyecta su madre en esta imagen de su niñez fuera el menos trastocado gracias a la poca conciencia que se podría tener a esta edad, de lo que se espera ver en una fotografía: el tipo de pose que hay que adquirir para mostrarse de manera decorosa o la solemnidad del momento. Es en este, y en los casos en los que el fotografiado no tiene conciencia de ser fotografiado, en los que se puede captar de manera más sincera la actitud del retratado, porque entonces nos hemos librado de la carga de las exigencias entorno a las imágenes fotográficas.

Pero muy a menudo (demasiado a menudo, para mi gusto) he sido fotografiado a sabiendas. Entonces, cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de <<posar>>, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen.

(Barthes, 1980: 37)

En nuestro álbum, nos ha resultado imposible conseguir discernir fotografía alguna que refleje la parte más esencial de los individuos que en él aparecen. Puede que esto sea por la

distancia temporal y cultural que nos separa de él. Es ahora un libro lleno de imágenes cargadas de ficción y encorsetadas en los cánones seguidos en su época, que nos hace ser conscientes de cómo el paso del tiempo ha disminuido el número de los miembros de la familia y cómo les ha hecho cambiar. Puede que si en alguna de las fotografías, encontrásemos algún descuido por parte de los retratados y hubieran sido 'inmortalizados' sin ser conscientes de ello, quizá entonces se transformara parte de la esencia individual en imagen, pero aún nos seguiríamos enfrentando a la descontextualización de la fotografía y a la distancia temporal que nos separa de su momento de ejecución.



Figura 3. 17 Park Chan-Wook. Fotograma de la película *Stoker*. 2013

“¿Alguna vez has visto una foto tuya, tomada cuando no sabías que te fotografiaban. Desde un ángulo que no ves mirándote al espejo? Y piensas ese soy yo, ese también soy yo” (Stoker, 2013).

3.2 Del *deadbook* al *Facebook*

Parecería lícito afirmar que, desde la prehistoria, el ímpetu por dejar marcas o rastros de nuestro paso por la Tierra ha sido una pulsión inherente a nuestra especie ya que a lo largo de la historia común hemos dejado un reguero de piezas diseñadas para ser mucho más duraderas que sus creadores. Nuestra imperante necesidad de inmortalidad nos ha acompañado desde tiempos inmemoriales y podemos llegar a afirmar que este hecho está relacionado directa e intensamente a la forma de enfrentarnos con el paso del tiempo a través del arte -y de otros muchos ámbitos- a partir de los cuales hemos construido todo tipo de artefactos cuya función ha sido la de eternizar nuestra condición humana más allá de la animal o biológica. Desde la antigüedad más remota hasta el día de hoy, podemos encontrar este tipo de mecanismos de defensa contra el paso del tiempo. En la cueva de las manos de Santa Cruz (Argentina) podemos encontrar huellas de manos en negativo con la técnica prehistórica del estarcido que están datadas con más de 9000 años de antigüedad e invaden una de sus paredes. Hoy seguimos plasmando nuestras huellas como símbolo de inmortalidad; unas de las más conocidas popularmente, son las del llamado ‘paseo de la fama’ en la acera del *Grauman’s Chinese Theatre*, en Hollywood. En ambos casos estas marcas no dejan de ser una horma física de algo orgánico, una parte del cuerpo, plasmada en un soporte rígido, inmutable y sempiterno.

Prácticamente, en cualquier lugar, podemos encontrar marcas y señales identificativas compuestas con elementos descriptivos de cada persona como pueden ser nombres, fechas y firmas -el típico “Juanito ama a Pepita. 02/05/2014”, por ejemplo-. Parece repetirse una obsesión por colocar mensajes parecidos en lugares similares y muchos de ellos con frases que rezan ‘para siempre’ o sinónimos. Podemos apuntar, como un curioso ejemplo, una escena de la conocida serie *Los Simpson* donde podemos ver cómo Bart afirma ‘esto quedará para la posteridad’ justo antes de escribir su nombre en cemento fresco. Este fenómeno se repite también en troncos de árboles, paredes, baños públicos, mobiliario urbano o zonas abandonadas, entre otros espacios. Ese ‘yo estuve aquí’ y muestra de ello es la permanencia de mi nombre que marca el lugar: yo me marchó, pero la señal se queda.



Figura 3. 18 Imagen recuperada de *Facebook*. Grabado en la hoja de una *Opuntia ficus-indica* (chumbera): “Pedrera, Pepe”, y un comentario que reza: *Recuerdo para siempre, en Cefalú!*

Muy abundantes, dentro de esta tipología de marcas en lugares públicos, son los de tipo amoroso o romántico, que prometen adhesión eterna. Éstos pueblan los lugares

mencionados anteriormente, pero poseen su sitio más típico: los puentes. En ellos el lema 'te amo para siempre' se cosifica en forma de candado, y se coloca en las barandillas de estas construcciones, muchos de ellos con el nombre, fecha o las iniciales de los enamorados, simbolizando la idea de una unión eterna e irrompible, puesto que al colocarlos, se lanza la llave al río.

Podríamos decir que hemos sabido seguir unos patrones fijos en toda la extensión de territorio humano a la hora de materializar la lucha contra el tiempo y que podríamos hacer una catalogación prácticamente infinita (paradójicamente) de todas las expresiones de nuestra especie en la citada batalla. Al igual que otros muchos teóricos, José Luis Brea (2010: 39) señala a la fotografía, desde su invención, como el recuerdo recurrente de nuestra muerte:

[...] donde la imagen-materia se nos ofrecía como portadora de la promesa de permanencia, de eternidad, la imagen fílmica apenas nos garantizará sino promesa de lo contrario: de impermanencia y pasajerialidad, dándose como vanitas, recuerdo de muerte segura – memento mori-, fuerza de melancolía.

Por su condición de pretérito, la fotografía mantiene un vínculo muy estrecho e irrompible con el paso del tiempo y por ende, con la muerte "ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto" (Barthes, 1980: 36) ya que estas imágenes petrificadas nos recuerdan cada vez que se las mire, que mientras ellas se mantienen estáticas, nosotros continuamos en el flujo imparables del tiempo, nosotros somos el retrato de Dorian Gray: "Tu cuadro me lo ha enseñado. Lord Henry Wotton tiene razón. La juventud es lo único que merece la pena. Cuando descubra que envejezco, me mataré" (Wilde, 2009: 56). Aun así, parece que usamos la fotografía como una especie de defensa contra nuestra condición pasajera y frente al envejecimiento al que estamos condenados sin poder hacer nada en contra de él. La fotografía es una manera de dejar constancia de que un día fuimos jóvenes y a la vez, que ya no lo somos.

A lo largo de la historia la tradición del retrato ha estado muy presente y se ha plasmado tanto en la escultura como en la pintura o la fotografía. Dentro de este género existen numerosas variantes entre las que se encuentra la del retrato fúnebre que, de la misma manera, tuvo un gran protagonismo no sólo por la insistencia del hombre en dejar su huella para la posteridad, siendo ésta una de las principales razones de la existencia del retrato, sino también por la inquietud provocada por la incertidumbre de la muerte y sus consecuencias.

(de la Cruz, 2010: 1)

Nuestra mortalidad nos impulsa a utilizar el medio fotográfico, sobretodo en momentos que consideramos especialmente irrepitibles, para poder así recrearlos de manera perpetua. Esta herramienta fue totalmente revolucionaria, un hito en la historia. De hecho, su práctica se ligó a planteamientos de tintes mágicos o incluso negativos, siendo acusada de ser capaz de capturar el espíritu del retratado.

Estas especulaciones dan por adquirida la inteligibilidad inherente de la huella fotográfica, presupuesto que depende a su vez de los conceptos del pensamiento del siglo XIX que acabo de enumerar, es decir, la huella fisionómica y su poder de revelación, y el poder que posee la luz para transmitir lo invisible e imprimirlo en los

fenómenos. Pero para poder relacionar entre sí todas estas nociones, es necesario que la ciencia y el espiritismo se alíen. Ahora bien, sabemos que este maridaje tuvo lugar en más de un lugar el periodo que tratamos y que esta unión tuvo una prolífica descendencia. Mi tesis es que, como tal, el concepto que se tenía de la fotografía en sus inicios fue el resultado directo de dicha unión.

(Krauss, 2002: 33)

En los álbumes encontramos una especie de *time lapse* de los individuos que en él aparecen. Realizamos una foto y otra, y la siguiente siempre será posterior aunque se realice en una ráfaga justo en el instante sucesivo. Atrapamos fragmentos de vivencias y las estiramos infinitamente, recortamos un acontecimiento y lo suspendemos en el vacío. Como hemos mencionado anteriormente, las fotografías familiares suelen ser tomadas en los mismos momentos y estos se repiten a lo largo del tiempo, como si tratásemos de construir nuestro propio *Libro de las cabezas* como el de Esther Ferrer (1937). Una fotografía cada cinco años desde el año 1981 para hacer composiciones con cada mitad de un lapso de tiempo distinto y ver el efecto del paso de los años en la propia faz de la artista, haciendo una reflexión sobre la vida, el tiempo y la muerte.



Figura 3. 19 Esther Ferrer. *Autorretrato en el tiempo. 1981-1999 (work in progress)*

Ferrer nos habla del tiempo y el espacio, de lo infinito, de la muerte y del marco del arte, a través de fotografías, instalaciones, esculturas y performances. En una entrevista define qué es para ella el tiempo:

Repitiéndose con su presencia de forma infinita, sucediendo y definiendo un lugar, la memoria, la historia, el olvido, el conocimiento, la vida. Memoria y olvido construyen la historia: el lugar y la repetición definen una presencia, un cuerpo que cambia con el tiempo y una presencia que es nuestra vida.

(García, 2011)

Sus reflexiones sobre estos conceptos son realmente reveladoras. Sin llegar a ninguna conclusión cerrada, Ferrer se hace consciente del transcurso del tiempo, a través de la huella que deja, en el caso de *Autorretrato en el tiempo* y *Autorretrato en el espacio* en su propia cara:

Solo sé que es algo que deja huellas. Y que cuando trabajas con él, te tienes que remitir irremediabilmente al espacio. Y el uso del tiempo me ha llevado a emplear

mucho la fotografía. De Ahí la serie «Autorretrato en el tiempo», con las huellas que deja sobre mi rostro, que marcan mi biografía, o «Autorretrato en el espacio», que evoca la forma que tenemos los seres humanos de aparecer y desaparecer de esta vida.

(Díaz-Guardiola, 2014)

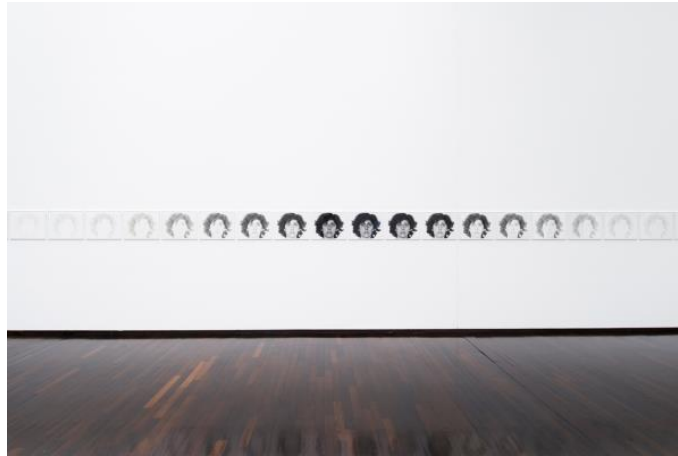


Figura 3. 20 Esther Ferrer. *Autorretrato en el espacio*. 1970-2014

“La fotografía nació en los 30 estallando de improviso, lejos de toda previsión, como dice Nadar” (Krauss, 2002: 30) y, como ya sabemos, significó una revolución en cuanto a la captación de imágenes por ser un instrumento mecánico, rápido y preciso. No obstante, a pesar de haber mencionado con anterioridad la relación de la fotografía con la muerte, debemos detenernos en su correspondencia absoluta entre ambas en cuanto se encarna en la producción que responde a la fotografía mortuoria o *post-mortem*; un ámbito que enlazaría con nuestra anterior investigación a través de la fotografía *post-mortem* ligada a la creación pictórica. De esta cuestión siempre nos ha interesado el impacto que se produce al modificarse partes concretas de la anatomía humana, que sobretodo suelen ubicarse en el rostro, y especialmente en los ojos como ya hemos citado en el capítulo anterior. Freud (2008) también mencionaba el miedo que puede despertar la duda de si un ser posee vida o no.



Figura 3. 21 Fotografía manipulada.



Figura 3. 22 Fotografía manipulada

Esta tipología fotográfica sigue siendo un referente importante al que recurrimos en nuestras manipulaciones fotográficas realizadas para la pieza *El álbum de Barthes* ya que, a

través de ellas, reflexionamos sobre la fotografía, el paso del tiempo y la muerte. Recuperamos, en cierta manera, todo lo aprendido con la fotografía *post-mortem* y las sensaciones que esta causaba, para realizar nuestras experiencias.

La idea del retrato póstumo tiene mucho que ver con esa preocupación que ha invadido al ser humano desde que éste ha sido consciente de la muerte de los demás y, por ende, de la suya propia. La incertidumbre ha hecho que se fabrique una serie de creencias y supersticiones que tienen que ver con una vida en el Más Allá, construyendo, en ocasiones, un mundo paralelo e invisible para el ojo humano pero muy presente y real en el imaginario colectivo. Estas inquietudes, como muchas otras, se han plasmado a través del arte, destacando por ejemplo las máscaras mortuorias, los retratos pictóricos en el lecho de muerte, las xilografías representando el tema del Memento Mori, o las fotografías post-mortem, entre las que se incluirían aquellas que describen los ritos y costumbres alrededor de la muerte.

(de la Cruz, 2010: 2)

La fotografía *post-mortem*, o mortuoria, aparece a mitad del siglo XIX, poco después del nacimiento de la primera fotografía y, aunque el medio se hizo muy popular, obtener una instantánea propia o de un familiar era algo costoso y solo estaba al alcance de unos pocos. Por ello, unido a la alta tasa de mortandad infantil de la época, nació la fotografía *post-mortem*. Con esta técnica, se podía captar la imagen de un ser querido al cual aún no se había inmortalizado: “El hombre necesita recordar a la persona fallecida de alguna manera ya que su imagen se va desvaneciendo con el tiempo” (de la Cruz, 2010: 732).

Andrea Cuarterolo en *Fotografiar la muerte* (2002) hace una pequeña panorámica de la historia y los usos de este tipo de fotografía, de cómo ha pasado de ser una parte del ritual mortuorio occidental a ser un tema prácticamente tabú. El pensamiento romántico de la época, junto a la gran influencia de la religión cristiana de esos años, hacían concebir al individuo como un todo en el que se englobaba cuerpo y alma. Por ello, conservar la imagen del difunto era una forma de atesorar parte de él. Esta práctica estaba totalmente normalizada y formaba parte de la sociedad.



Figura 3. 23 Alejandro Amenábar. Fotograma de la película *Los otros*. 2001

Un ejemplo de esta costumbre y del pensamiento que la acompañaba, aparece en una escena del film *Los otros* (2001) donde se muestra a la protagonista tomar un antiguo álbum fotográfico y preguntarle a su sirvienta qué era ese álbum y por qué salían todos dormidos.

A lo que la sirvienta contesta: 'este es el libro de la muerte. En el siglo pasado, solían fotografiar a los muertos con la esperanza de que sus almas vivieran a través de los retratos'.

Una de las tipologías más reseñables de este tipo de fotografía, y que más relación tiene visualmente con las piezas retratistas que presentamos, son aquellas donde se intenta representar al difunto como si estuviese vivo. Para conseguir esta apariencia, los fotógrafos se valían de numerosos recursos como maquillaje, soportes para mantener al difunto de pie o la manipulación de los ojos, entre otros. Hay relatos de fotógrafos que describen con qué sustancias se debían pintar los labios y cómo retratar el rostro para disimular la expresión cadavérica, demostrando la gran atención que se le prestaba a la cara del difunto ya que era considerada la parte más representativa. Era también una práctica común realizar estos retratos, con los objetos favoritos del difunto y la vestimenta o el uniforme que lo caracterizaba; todo ello para afianzar más resistentemente el recuerdo de esa persona e intentar reunir todas las características que le representaban. De hecho, se realizaban una gran cantidad de imágenes de niños junto a sus juguetes o en su propio cuarto, mostrando sus objetos más característicos como algo representativo del sujeto. Esta cuestión del objeto como representación y contenedor de memoria será estudiada en el segundo capítulo y trabajada en la pieza *Encarnación*.

Nos preguntamos en este punto, si nos encontramos ante el paradigma de la sinceridad fotográfica. Por muchos artificios que se utilizaran en este tipo de fotografía, la imagen de la muerte sale a borbotones a través de ella. Vemos un cuerpo estático, como normalmente aparecen todos los cuerpos en las fotografías, pero la diferencia es que este cuerpo ya es estático de manera natural. A ello se suma que no hay una expresión fisionómica que intente transmitir la personalidad del individuo, pues este ya no existe. Bien es cierto que en este tipo de fotografías se controlan las poses al igual que en las fotografías de vivos, pero nos muestran una imagen cruda a pesar de que se intenta maquillar de todas las maneras posibles. Vemos un cuerpo, con más o menos artificio, pero un cuerpo y nada más. La fotografía ya no mortifica al retratado como mencionaba Barthes (1980: 37).

En la fotografía la presencia de la cosa (en cierto momento del pasado) nunca es metafórica; y por lo que respecta a los seres animados, su vida tampoco lo es, salvo cuando se fotografían cadáveres; y aun así: si la fotografía se convierte entonces en algo horrible es porque certifica, por así decirlo, que el cadáver es algo viviente, en tanto que cadáver: es la imagen viviente de una cosa muerta. Pues la inmovilidad de la foto es como el resultado de una confusión perversa entre dos conceptos: lo Real y lo Viviente: atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce subrepticamente a creer que es viviente a causa de ese señuelo que nos hace atribuir a lo Real un valor absolutamente superior, eterno; pero deportando ese real hacia el pasado (<<esto ha sido>>) la foto sugiere que éste está ya muerto.

(Barthes, 1980: 123-124)

En la actualidad todo lo relacionado con la imagen directa de la muerte ha sido suprimido y aunque existen excepciones (en Indonesia, por ejemplo, cada tres años cambian de ropa y limpian a sus muertos en el *Manae*) la fotografía *post-mortem* ha quedado bastante reducida. El cambio de pensamiento hacia el individualismo, hizo que la forma de ver a las personas y a la muerte fuera diferente. Posteriormente el cuerpo se comenzó a entender más como materia y como tal, en el momento de la muerte se desligaría del individuo; se convertiría en restos biológicos. Además, el cambio con respecto a la relación del individuo con el ritual funerario hizo que pasara a verse de la colectividad a la intimidad “en los siglos

anteriores, la muerte, al igual que la vida, era un asunto que involucraba a toda la comunidad y los sentimientos y el dolor que provocaba eran compartidos por todos sus miembros” (Cuarterolo, 2002: 29). Por otro lado, el desarrollo tecnológico hizo que cada familia y prácticamente cada individuo tuvieran una televisión en casa y también una cámara fotográfica, por lo que no había que recurrir a la fotografía mortuoria para conservar una fotografía del fallecido. Este nuevo planteamiento social occidental, se ha ido continuando hasta nuestros días, por lo que, en la actualidad, por lo general rechazamos cualquier recuerdo social, familiar o popular de la muerte; ya sea resultado del ritual funerario o simplemente la imagen de un cuerpo carente de vida: “La negación de la muerte en este siglo es un elemento trágico que está ligado a la negación de la vejez: si se niega la vejez es porque ésta recuerda a la muerte” (Boltanski, 2000: 14).

En el campo de lo artístico, hay numerosos artistas que tratan el tema de la muerte (ya que este es universal) y uno de los que lo hace de manera totalmente directa es Joel Peter Witkin (1939). Mediante la fotografía de cadáveres, realiza composiciones sobre distintos temas como el sexo, la historia del arte y el teatro. En ellas podemos ver un amplio espectro de imágenes que recrean escenas afines a la estética surrealista, todas enmarcadas en un estilo potente y muy personal. Es significativo el uso que hace de los fragmentos de los cuerpos que utiliza en sus composiciones, que a través de una descontextualización, los incorpora a bodegones, composiciones clásicas y retratos. Esta serie de imágenes nos muestran un mundo extraño y onírico donde en ocasiones podemos ver a difuntos en actitudes y poses ‘normales’. Los retratos de Witkin, cobran un nuevo nivel de lectura ya que les ha añadido un significado diferente al crear situaciones y escenarios extraordinarios. Cuando el artista utiliza una cabeza como un florero la objetualiza para convertirla en un elemento funcional. Esta imagen, nos ataca visualmente, ya que se trata de una situación totalmente inusual y sorprendente, incluso aterradora. De él nos atrae la atmósfera que crea a través de sus fotografías donde se nos plantea la duda de si un ser posee vida o no, descrita por Freud (2008) como una de las situaciones que más fácilmente despiertan la sensación de lo siniestro.

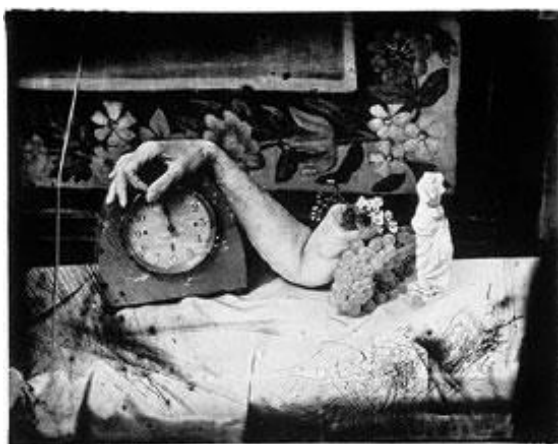


Figura 3. 24 Joel Peter Witkin. *Anna Akhmatova*. 1998



Figura 3. 25 Joel Peter Witkin. *Story from a book*. 1999

El artista crea imágenes que aluden reiteradamente a la muerte. “Las fotografías de muertos son, en realidad, un pleonasma visual, una muerte dentro de la propia muerte. Es la violencia dentro de la violencia [...]” (de la Cruz, 2010: 739). El paralelismo que encontramos de este artista con respecto a nuestra obra reside ahí, en las sensaciones que se despiertan con estas fotografías. Aunque nosotros utilicemos otros procedimientos, pretendemos conseguir en cierto grado un sentido afín al de las obras de Witkin.

Philippe Jusforgues (1967) realiza composiciones a partir de collages o con fotografías intervenidas a través de las que crea un universo nuevo lleno de ironía donde lo grotesco abarca el rol principal. La distorsión formal que crea a partir de las técnicas con las que trabaja, causa una sensación perturbadora y disonante. Las imágenes de las que parte principalmente son de fotografías domésticas -aunque algunas otras son de tipo sexual, de interiores, de decoración o de paisajes, entre otros-. En nuestra producción personal nos acercamos a la técnica del artista al experimentar directamente sobre las fotografías y emplear imágenes provenientes del archivo familiar. Por ello las del artista y las que componen nuestra pieza *El álbum de Barthes*, son en su mayoría fotografías medianamente antiguas. Este autor nos ha inspirado considerablemente a la hora de realizar intervenciones directas sobre las imágenes y a experimentar este tipo de proceder de una forma azarosa e intuitiva: “Gracias al realismo de la fotografía, mis personajes toman la vida y neutralidad de las fotos de la familia, constituyendo un conjunto perfecto donde pueden interferir” (Coeval Magazine, 2015)



Figura 3. 26 Philippe Jusforgues. *Climax*. 2010



Figura 3. 27 Pilippe Jusforgues. *Cabinet*. 2010

La conciencia sobre el paso del tiempo se hace física a través de las obras retratistas y esculturales –aunque de sus esculturas hablaremos en el siguiente capítulo *Memorias del objeto cotidiano*- del artista Gil Gijón (1989). En una entrevista que el artista nos ha concedido, nos cuenta cómo lo ritual entra en contacto en su producción plástica, añadiéndole a ésta cierto carácter performativo y cuidando todas las fases de su proceso creativo:

Yo iba a casa de mis familiares y veía el álbum con ellos. Nunca he elegido yo ninguna de las imágenes, en cambio, solo tenía que esperar y observar cuáles de ellas destacaban por el recuerdo o la emotividad que causaban en la persona con la que las veía.

Días después, cuando consideraba que todo lo allí revivido se había depositado en forma de polvo, entonces volvía y lo recolectaba.

(Gijón, 2015)

La transmisión de recuerdos de la forma más perfecta posible es uno de los 'leitmotiv' del artista. Para conseguirlo nos cuenta cómo todo el proceso está vinculado en la obra; desde la recogida del polvo de la vivienda de la persona que se dispone a retratar, a la fidelidad a la hora de tratar de reproducir la fotografía –siempre familiar- de la cual copia todos los rasguños y marcas que haya sufrido la imagen, como testigo del paso del tiempo. Para ello, se marca varias pautas:

[...] el retrato debía ser del mismo tamaño que el original de la fotografía, [...] la historia desde que la foto se revela hasta que llego yo a ella también me interesaba y cualquier arruga, roto o mancha aparecería también en el retrato final simulado con polvo al igual que el resto de la fotografía, y que el proceso tenía que ser lo más mecánico posible

(Gijón, 2015)

En su producción podemos apreciar que se recrean momentos característicos de la vida familiar. En referencia a por qué usa la fotografía familiar y no otra, afirma: “fue lo más accesible y lo que más sentía que tenía que rescatar. Necesitaba hacer algo por conservar toda esa memoria que cada vez veía más frágil e inconsistente” (Gijón, 2015). Los títulos, parecen remarcar el carácter doméstico de las imágenes, incluyendo los nombres de los que en ellas aparecen, siendo esta la máxima información que nos da de ellos. Menciona el artista que espera que el espectador se sienta identificado con las imágenes que recrea ya que 'conectar con sus propias memorias particulares' es lo que intenta conseguir, yendo de esta manera de lo individual a lo colectivo.

Aunque en los retratos hechos con polvo, Gijón hace sobretodo mención al paso del tiempo materializado en el poso que deja el polvo, la muerte representa un papel importante en las piezas que incluye transparencias, a través de las que crea ilusiones ópticas jugando con figuras que aparecen en la sombra del objeto -pero no en la pieza-.



Figura 3. 28 Gil Gijón. *Los Pepes*. 2014



Figura 3. 19 Gil Gijón. *El abuelo Gil leyendo el periódico*. 2014



Figura 3. 30 Gil Gijón. *Primera comunión*. 2015

[..] Desde el principio hay tres pilares fundamentales en el proyecto: por un lado el tiempo (necesario para que el polvo se forme), la memoria (tanto en los objetos, como en las imágenes de los retratos; pero además, no sólo de esa forma, también podemos encontrarla en la propia composición del polvo, que habla de lo sucedido ahí para su formación) y por último la identidad [...]

(Gijón, 2015)

Las conexiones que vemos en nuestro trabajo con lo que postula Gil Gijón, se basan en las reflexiones sobre el paso del tiempo usando la fotografía familiar como medio de reflexión y expresión artística. Pero en cambio, mientras que Gijón intenta salvar la memoria de la fotografía, nosotros ya la damos por perdida.

La consciencia del paso del tiempo y de la muerte al mirar nuestro viejo álbum, nos hace reflexionar sobre hasta qué punto nos transmite las mismas impresiones la fotografía doméstica actual. Aunque puede que las poses ya no sean tan recatadas como las antiguas debido a la familiaridad y expansión del medio fotográfico, las imágenes actuales siguen funcionando -desde nuestro punto de vista- como un *memento-mori*. Han pasado de ser un número concreto, impreso y conservado en algún lugar, a formar una enorme cantidad de fotografías virtuales (aunque se siguen imprimiendo imágenes, la mayoría de éstas no salen de nuestros dispositivos digitales de captura de imagen) a las que podemos acceder constantemente en la mayoría de aparatos y recursos que nos rodean: cámaras fotográficas, ordenadores, redes sociales (sobre todo, en dominios como *Facebook* e *Instagram*) o teléfonos móviles. Así, la pregunta sería ¿hasta dónde puede llegar nuestra capacidad de rescatar recuerdos a través de esta saturación de fotografías? Las láminas antiguas nos alejan del individuo por la distancia espacio-temporal; muchas de las fotos que conservamos son de familiares que se retrataron mucho antes de nuestro nacimiento. Las fotografías actuales se reproducen en un goteo incesante, ya que podemos producir y mirar constantemente. Pero esta actividad fotográfica sin precedentes históricos, nos hace complicada la tarea de albergar recuerdos ya que, deberíamos recordarlo prácticamente todo, puesto que 'prácticamente todo' es fotografiado, aún a pesar de que se mantienen al margen algunas excepciones. Christian Boltanski al que recurrimos en más de una ocasión para este Trabajo Fin de Máster, menciona en una entrevista para el periódico *El mundo*, cuál es su reflexión sobre el aspecto memorial de sus obras. Reflexiona sobre la relación de la continua captación de imágenes en la actualidad, con la capacidad de conservar más

recuerdos en consecuencia del uso que se le da a la fotografía como recurso visual en contra del olvido y cómo ésta entra en juego con las redes sociales:

Es verdad que ahora tenemos Facebook y ordenadores pero, por otro lado, nadie recuerda a su tatarabuelo. Lo cierto es que ahora es lo mismo que antes, seguimos sin ser nadie, sólo un nombre, porque es totalmente imposible proyectar a alguien. En un sentido, todo el objetivo de mi trabajo es preservar, pero reconozco que está basado en un fallo, porque no se puede preservar.

(Villarreal, 2014)

Hemos pasado de la consideración teórica del álbum *post-mortem* al virtual porque creemos que ambos tienen la misma poca capacidad de transmitirnos la esencia del individuo fotografiado. El primero porque nos encontramos ante la imagen de un cuerpo sin vida y el segundo, el virtual, por lo vacío de sus imágenes que saturan nuestro entorno cotidiano en un fenómeno sin precedentes: “Indiferencia por saturación, información y aislamiento” (Lipovetsky, 1986: 44). Las imágenes virtuales como ya hemos mencionado, además de su multiplicidad, no son tangibles físicamente: existen en un surtido de pantallas en forma de datos binarios y luz. José Luis Brea en su libro *Las tres eras de la imagen* (2010), que ya hemos citado anteriormente a lo largo del texto, hace una interesante reflexión sobre la *e-imagen* (la imagen virtual), la *imagen tiempo* (el film) y la *imagen materia*. Menciona la cualidad omnipresente de la *e-imagen*, que ya había vaticinado anteriormente Valéry: “Las obras adquirirán una especie de ubicuidad. Su presencia inmediata o su restitución en cualquier momento obedecerán a una llamada nuestra. Ya no estarán sólo en sí mismas, sino todas en donde haya alguien con un aparato” (1999: 131). Brea, por su parte, mencionaba:

En cuanto a las imágenes -acaso como cosas, como imágenes de cosas-, es preciso todavía pensarlas como habitantes obsesivos de todos los lugares, potencialmente. Ellas siempre están en todas partes, siempre han tenido ese don -el de la ubicuidad-. Incluso me gustaría advertir que allí donde está una, no se excluye el estar la otra; al contrario, ellas siempre están acumuladas, superpuestas, plegadas, amontonadas febrilmente: puede que incluso estén todas a la vez (ellas nunca mueren: siempre rebotan y rebotan) en cada lugar- si uno pudiera tomarse el tiempo suficiente para des-plegarlas, milenios luz.

(Brea, 2010: 69)

Esta cualidad omnipresente de la imagen plantea la problemática de la capacidad de retención esencial del sujeto o del acontecimiento ante ese fluir incesante de imágenes: “tan pronto se ha registrado; el acontecimiento se olvida” (Lipovetsky, 1986: 40). Brea afirma que la imagen virtual es un discurrir continuo del que nada se puede absorber “Podríamos decir que son acontecimientos puros (imagen-acontecimiento), pura presentación –puro presente-continuo-” (Brea, 2010: 73) y por eso, en ella hay muy poco de identidad o si lo hay, no somos capaces de captarlo ante este discurrir ininterrumpido.

Pongamos un ejemplo real. Hemos escogido a uno de los usuarios de *Facebook*, de quien consideramos que hace un uso continuo, aunque no abusivo de este medio. Con su consentimiento, hemos hecho una recopilación de las imágenes subidas o etiquetadas en su perfil a lo largo de casi un año. Dichas imágenes van del 18 de octubre de 2014 al 27 de octubre de 2015, en total 354 días. Hemos obteniendo un total de 420 fotografías, lo que corresponde a 1,18 fotografías diarias.



Figura 3. 31 Composición de imágenes añadidas de un usuario de *Facebook* a su perfil durante 354 días. 2015

Observando las imágenes mostradas por los usuarios en las redes sociales, seguimos encontrando un filtro y unas conductas que se repiten en todo el espectro de las mismas. Como bien señala Prada “Se anticipa una nueva forma de identificación generada por su propia capacidad de observarnos y de transformarnos por su mirada (es indudable que nunca somos los mismos delante de una cámara) [...]” (Prada, 2012: 154). Como hemos recordado antes sobre la puntualización de Carmen Ortiz (2005), al indicar que podríamos ver una fotografía de un bebé en su baño en un álbum familiar pero que sería muy inusual encontrar una mientras es cambiado de pañales, en el caso de a las redes sociales vemos proyectadas siempre las mismas actitudes en imágenes que varían muy poco y, sobretodo, que exaltan los aspectos más favorecedores de los individuos. Volvemos a repetir aquellas imágenes de viajes, bodas, bautizos y comuniones plagadas de caras sonrientes y felices. En las redes sociales, además, nos encontramos con la respuesta directa del público: cierto tipo de fotografías, son aprobadas por la comunidad social, con elementos de estas plataformas como pueden ser los “me gusta” en el caso de *Facebook*. Este refuerzo positivo lleva a que la tendencia se dirija a mostrar lo que es premiado mediante estos mecanismos.

Son múltiples los estudios que señalan que en las redes sociales tendemos a mostrar lo mejor de nosotros mismos, una forma de buscar la aprobación de los demás: nos inclinamos a publicar cosas susceptibles de recibir "me gusta", mientras que nos inhibimos de compartir otras menos populares.

(Mengual, 2014)

Esta cuestión es planteada por los artistas, Gregory Chatonsky (1971) y Jean Pierre Balpe (1942) en su obra *Peoples* (2007) en la que a través de un generador de texto mezclado con imágenes aleatorias pertenecientes a *Flickr*, crean historias y biografías totalmente imaginarias que nada tienen que ver con dichas imágenes originales subidas por los diversos usuarios. Los artistas plantean así una interesante reflexión sobre la veracidad y la abundancia de imágenes acumuladas en la red. *Peoples* inventa individuos altamente creíbles y posibles, a través del azar como medio de aglutinación de palabras e imágenes para recrear otro sujeto más, como hacemos nosotros en las redes sociales: crear un individuo estandarizado.

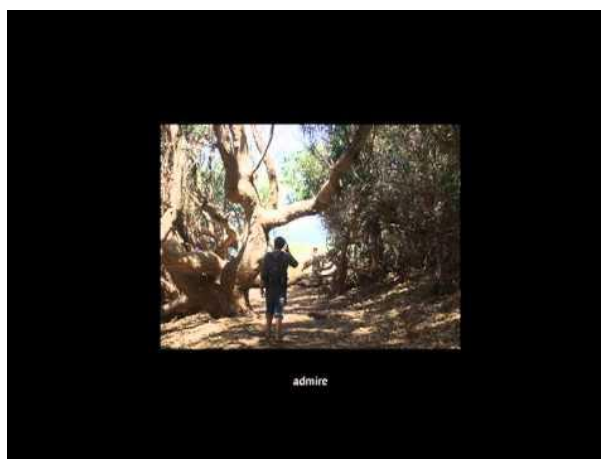


Figura 3. 32 Gregory Chatonsky y Jean Pierre Balpe.
Peoples. 2007

Quizá por todo ello, las obras más críticas con las pautas hegemónicas de identificación y auto-representación en el universo de la Web 2.0 van a seguir haciendo uso mayoritariamente de la generación de falsas identidades o de juegos anti-identitarios como ejes centrales de actuación, como forma de escapar de los procesos corporativos de gestión de realidad.

(Prada, 2012: 150)

La cuestión identitaria es estudiada en el documental *Catfish* (2010). Nev Sahulman un fotógrafo de veinticuatro años, es contactado mediante la red, por una niña de ocho años, Abby que realiza pinturas a partir de sus fotografías. Tras comenzar a relacionarse a través de *Facebook* con la niña, Nev comienza una amistad virtual con todos los miembros de la familia. Tras conocer a la hermana mayor de Abby; Megan, inicia con ella una relación que se estrecha cada vez más hasta que finalmente termina enamorándose de ella. Nev comienza a sospechar de la relación, tras descubrir varias mentiras y decide ir a conocer personalmente a Megan. Lo que encuentra en su visita es que todos los miembros de la familia, excepto Abby no coinciden con sus perfiles en la red social. Toda la trama se resuelve al descubrir que la madre de la niña, inventó todas las identidades: era ella la que pintaba los cuadros y con la que mantenía una relación amorosa puesto que ella también había creado a Megan. Lo falso y lo real se puede entremezclar fácilmente a través de la red. Aunque sin llegar a suplantar identidades, todos dulcificamos nuestro perfil virtual en pos de una imagen más perfecta de la real: fotografías, comentarios y opiniones son calculados antes de incluirlos en nuestro perfil y pueden ser editados en cualquier momento.



Figura 3. 33 Imagen de Megan del documental
Catfish. 2007



Figura 3. 34 Ángela. Documental *Catfish*.
2007

En nuestra opinión las identidades virtuales poseen una carga bastante procesada y pensada en relación a qué se espera ver de nosotros. Especialmente en el campo de la fotografía, este hecho se acentúa sobretodo en relación a lo constante de la imagen en las redes sociales. Es pues, lo que tratamos de expresar con las obras pictóricas de la serie *Avatares*: imágenes desvirtuadas pictóricamente de la realidad igual que hacemos en las redes sociales o hizo Ángela con su alter ego -Megan-.

En cuanto al fenómeno de la auto-representación del individuo en el mundo virtual y a repetición de patrones de comportamiento similares, resulta significativa la obra de Natalie Bookchin (1962) titulada *Mass Ornamente* (2009). La artista, valiéndose de la apropiación de diferentes videos de individuos que han subido bailando a *YouTube*, realiza un juego de composiciones a través de los que muestra una coreografía multitudinaria de distintas personas grabadas en distintos momentos en el espacio-tiempo, pero que sin embargo realizan los mismos movimientos, e incluso los mismos ritmos. Todo esto es posible gracias a patrones de comportamiento similares que han creado un archivo muy completo a través del cual muchos artistas trabajan. Este comportamiento seriado, es el que hemos venido analizando desde los planteamientos anteriores en la fotografía antigua, hasta los de la imagen virtual que vemos en este subcapítulo. Aunque en el caso de esta artista, es imagen fílmica la que está utilizando, consideramos extrapolable el fenómeno que muestra, con lo estereotipado en la fotografía.



Figura 3. 35 Natalie Bookchin. *Mass Ornamente*. 2009

María Cañas (1972), también se plantea la problemática del mal de archivo actual que definieron autores como Derrida y los significados múltiples que se les pueden otorgar a las imágenes. En su caso utiliza material audiovisual proveniente de muchas fuentes y sobretodo, del mundo virtual. Explora las posibilidades fílmicas a través del collage con distintos videos. En una entrevista afirma:

Si del cerdo se aprovecha todo, de la imagen contemporánea, de todo el detritus audiovisual que tenemos por todos lados tanto en internet como en la vida, en las hemerotecas en los rastros, en todos lados; también se puede aprovechar todo y hacer obra tanto artística como poética [...].

(Blogs&Docs, 2008)

A través del apropiacionismo de imágenes, vídeos y otros medios interdisciplinarios, en su última exposición en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (C.A.A.C) en 2015 llamada *Risas en la oscuridad*, continúa con su tendencia de crear piezas cómicas y punzantes, reflexionando aquí concretamente sobre los arquetipos femeninos y la cantidad infinita de información audiovisual y visual que invade el universo virtual. Revisa el significado original de las imágenes, que cambia descontextualizándolas o reeditándolas a su antojo. “En la situación de marcado cambio político y social que estamos viviendo, sospechar de las imágenes es esencial para activar nuestro presente” (Cañas, 2015).



Figura 3. 36 María Cañas. *La mano que trina*. 2015

En nuestro caso, utilizamos la red como fuente de imágenes sobre las que trabajar. Para las obras que aquí presentamos, concretamente, hemos partido de dos imágenes de *Facebook*, de las que tenemos conciencia del momento en el que fueron realizadas. Ambas muestran en apariencia momentos felices y supuestamente casuales; naturales. Pero sabemos que no reflejan el transcurso real de los acontecimientos que se sucedieron en aquellos momentos: no eran felices ni relajados, ni mucho menos naturales. Lo que nos queda, sin embargo, no es otra cosa que el reflejo superficial que proyectan. Es por ello que, mediante manipulaciones sobre las fotos impresas, incidimos en los rostros que aparecen, los deformamos, manchamos y tapamos. A continuación, mediante distintos procedimientos pictóricos componemos una imagen incurriendo en los semblantes y eliminando las sonrisas y expresiones congeladas que aparecían en ellas. Igual que en el mundo virtual, en estas obras mostramos u ocultamos según nuestro parecer, dejamos que el espectador pueda apreciar ciertos detalles pero otros no. De forma semejante a las manipulaciones fotográficas, a través de la pintura nos dejamos guiar por las sensaciones que causan las imágenes a medida que las componemos, sin limitarnos por un método pictórico rígido, vamos de la figuración a la abstracción y de la saturación a la transparencia.



Figura 3. 38 Detalle de la obra *Avatares II*



Figura 3. 38 Detalle de la obra *Avatares II*

La transmisión continua de imágenes se ha hecho necesaria en tanto que utilizamos las redes y el mundo virtual (véase de ejemplo juegos como *Second Life* y *Los Sims*) como extensiones de nuestro cuerpo; “[...] la red como prótesis necesaria, como campo abierto a un poder-ser siempre en transformación y como vía de escape posible a fijaciones identitarias que dependen de la corporalidad física” (Prada, 2012: 156).

Este es un mundo mediatizado, con pantallas que nos rodean y llaman nuestra atención constantemente. Una sociedad más virtual que real, que se comunica a través de perfiles idílicos, y que experimenta las vivencias a través de dispositivos para ‘captar’ el momento, guardarlo y compartirlo. Guy Debord inicia *La sociedad del espectáculo* (2005) con las siguientes palabras “Toda la vida de las sociedades en que reinan las condiciones modernas de producción se anuncia como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo que antes era vivido directamente se ha alejado en una representación”.



Figura 3. 39 Antoine Geiger. *Sur-Fake*. 2015

4. MEMORIAS DEL OBJETO COTIDIANO

Ya que en una primera fase hemos estudiado el poder memorial de la fotografía familiar o doméstica tanto física como virtual, nos planteamos en este capítulo cuál es la capacidad de conservación, de remembranzas del objeto cotidiano, ya que una de las piezas que presentamos en esta investigación tiene esta naturaleza objetual como base para la evocación de recuerdos. Son muchos los objetos que quedan tras el fallecimiento de una persona: ropa, comida, enseres personales, fotografías, muebles, figurillas... y muchos de ellos son los que conservamos e incluso heredamos.

Desde nuestro punto de vista, el poder de evocar recuerdos del objeto reside en que es tangible. Aunque las fotografías impresas también lo son, el objeto es más rico a la hora de experimentar sensorialmente puesto a que responde a los cinco sentidos: tacto, vista, oído, olfato y gusto.

[...] aunque nuestro pasado se ha perdido para siempre, los objetos nos devuelven fragmentos de nuestra identidad, elementos que nos permiten aceptar la dolorosa distancia entre nuestro pasado y nuestros recuerdos, entre lo que somos ahora y lo que soñábamos ser.

(Saladini, 2011: 25)

En este caso los objetos que utilizamos en la pieza que nos concierne (*Encarnación*) responden a varios planos sensoriales. Por un lado, la mecedora responde a la vista y al tacto como es evidente, pero también al oído cuando ésta se mueve; y al olfato, ya que el viejo metal que la compone despide un leve pero característico olor. Sobre todo, el sonido que produce por su condición de inestabilidad es el que nos conecta directamente con recuerdos del pasado. Por otro lado, las piezas de ganchillo que conforman la instalación, responden a la vista y, sobre todo, al tacto. Pero ambas partes de la obra, no tendrían el significado que les atribuimos si no fuera por el plano contextual que hemos compartido con ellos, ya que la relación memorística que les otorgamos es una construcción mental que hacemos al asociar el objeto a sucesos y vivencias que ocurrieron en el pasado. Es por ello que cuanto más personales y más vinculados estén a alguien o a nosotros mismos, más recuerdos despertarán este tipo de elementos biográficos.

Muchos objetos evocan la memoria: un viejo sillón, un cartel repintado en una tienda de ultramarinos, un reloj de cuerda, una muñeca de porcelana, un pizarrín..., y, por supuesto, la magdalena de Proust. Cuanto más dotado de carácter y más personal es el objeto, más aguijonea esa memoria y la impone.

(Gándara, 2012)

El hecho de que pertenecieran a mi abuela, hacen que para nosotros no puedan ser solamente una mecedora y unas piezas de ganchillo. El carácter personal que ambos tienen es altamente transmisor de recuerdos a nivel global. Es decir, al contrario que en la fotografía, el objeto transmite y nos habla de todas las vivencias que hemos o han experimentado en torno a él. Junto a éste suele ir unida una información que normalmente ya conocemos de antemano como, por ejemplo, cuál es o era su uso. También las marcas que le han quedado a través del tiempo nos pueden dar una idea de cómo de antiguo es

dicho objeto. Todos estos datos conforman un conjunto de testimonios y sensaciones que nos hablan en cierta manera. Si, además, hemos interactuado con él, poseemos un abanico de momentos recopilados en el inconsciente psíquico, como ha ocurrido en nuestro caso con las piezas de ganchillo y la mecedora. Nuestras impresiones guardadas en nuestra mente, afloran en ocasiones recordándonos un acontecimiento en concreto, sin saber muy bien por qué, pero podría deberse al tiempo o vivencias compartidas con ellos. Norman nos habla de cómo funciona la memoria a largo plazo y cómo funcionan los recuerdos:

La medida en que podremos alguna vez recuperar experiencias y conocimientos de la MLP [memoria a largo plazo] depende mucho de cómo se interpreta el material en primer lugar. Es probable que lo que se deja almacenado en la MLP conforme a una interpretación no se pueda recuperar más adelante cuando se busca bajo otra interpretación.

(Norman, 1990: 90)

Aunque ocurre menos que en el caso de lo fotográfico, el objeto tampoco escapa al estereotipo y a la repetición a la hora de atribuirle connotaciones memoriales. No nos detendremos demasiado en este aspecto, pero debemos hablar por ejemplo, del objeto comercializado como recuerdo, como en el caso del souvenir. La R.A.E. define esta palabra como: “Objeto que sirve como recuerdo de la visita a algún lugar determinado” (Real Academia Española, 2015); es decir, un objeto que encarna el recuerdo (general) de la visita de un sitio en particular. A lo largo de los años, los rincones de los hogares suelen poblarse de estas pequeñas figurillas de nuestros viajes o de los de seres queridos que han hecho algún viaje y se han acordado de nosotros -en ese caso, el objeto significa que has estado presente en la memoria de alguien en el momento en el que estaba en ese lugar-. Lo curioso de esta tipología de objeto es que todos suelen parecerse entre sí: son de pequeño tamaño y muchas veces contienen el nombre o la imagen de lo más representativo del sitio en concreto. Todos tenemos ese tipo de ‘recuerdo’ en forma de figurilla, pero no creemos que pueda transmitir realmente lo más esencial de esa vivencia, al igual que ocurre con las fotografías turísticas de individuos frente al lugar más conmemorativo del lugar visitado.



Figura 4. 1 Ejemplo de souvenir icónico.

“Pero Madrid no tiene una Torre Eiffel, un Coliseo o un Big Ben. ¿Qué se llevan entonces? ¿Una flamenca, un toro, una camiseta de Cristiano Ronaldo?” (Nieto, 2013), se pregunta un periodista en el periódico *El País*, en un artículo sobre el top de los souvenirs preferidos por los turistas en Madrid. La seriación y repetición de iconos estereotipados poco nos pueden transportar a un momento concreto de una vida única. Esto cambiaría si a ese

objeto se le unieran nuevas experiencias vividas junto a él, en ese caso sí podría contener algo que transmitir o que poder rescatar a través de él –como lo que mencionaba anteriormente Norman de la imposibilidad de rescatar un recuerdo bajo otra interpretación-, pero no hallamos en este último caso mencionado la función original del souvenir, más allá de aportarnos una especie de garantía de haber estado en tal sitio.

Por ejemplificar la relevancia que adquiere el objeto cuando está relacionado con un hecho histórico, hemos revisado subastas o ventas de objetos personales de personas conocidas, donde los coleccionistas han visto una oportunidad al considerar que podían obtener una pieza única. En una lista de los objetos subastados por más precio en el mundo en 2012, podemos encontrar por ejemplo un elemento que formó parte de un hecho histórico social y político: el vestido con el que Marilyn Monroe cantó el mítico ‘happy birthday Mr. President’ a John F. Kennedy, que fue adquirido por 1,27 millones de dólares. Este objeto, podríamos decir que no posee ninguna cualidad física especial que le de ese carácter trascendental como para alcanzar esa suma de dinero. Seguramente existan muchos más vestidos exactamente iguales al de Marilyn, pero ninguno de ellos es ‘el vestido’. Ninguno de los otros vestidos idénticos, protagonizó uno de los momentos más icónicos de la historia de la televisión y ninguno fue llevado por Marilyn mientras cantaba esa canción.



Figura 4. 2 Marilyn Monroe cantando ‘Happy birthday’. 1962

Este tipo de pieza adquiere esa cualidad de fetiche al haber estado en contacto con un ídolo de la sociedad protagonizando un evento histórico. Jean Baudrillard afirmaba en *El sistema de los objetos*: “ligar el gusto por lo antiguo a la pasión por la colección: existen afinidades profundas entre ambos, en la regresión narcisista, en el sistema de elisión del tiempo, en el dominio imaginario de la muerte y del amor” (Baudrillard, 1969: 86). Debe haber entonces una opinión generalizada de que el objeto conserva parte de la esencia de la persona que lo usa, pues lo único que diferencia los objetos mencionados, de copias idénticas, es ese carácter trascendental tras haber sido ése el que estuvo en un espacio-tiempo concretos. Baudrillard (1969) también afirmaba que objetivamente las sustancias son lo que son pero que las personas les atribuimos connotaciones de ser más verdaderas o falsas. Habla de un prejuicio cultural, al valor que se les da a los objetos, que consideramos más nobles por ser más antiguos como a la madera o a la piedra, frente al plástico o al cemento, que se les considera menos verdaderos o humanos.

Gil Gijón, de quien ya hemos hablado en el capítulo anterior, trata el concepto de fetiche y cómo los objetos adquieren una nueva dimensión al ser desligados de su uso original, cuestión que traduce en esculturas que crea con polvo –al igual que hacía en sus retratos-. Estos objetos son concebidos desde un punto de vista muy distinto al que tenían originariamente, ya que cuando un objeto adquiere la dimensión de fetiche, es desligado de su uso y se vuelve un artefacto de contemplación –quien compara el vestido de Marilyn no

creemos que lo hiciera para usarlo como una prenda, sino más bien como una pieza museística-. Gijón menciona sobre sus esculturas:

Todas ellas son antiguos objetos que pertenecieron a alguien concreto de mi familia y que yo identifico como objetos fetiches. Éstos perdieron la utilidad que tuvieron en su momento y pasaron a ser objetos cargados de una energía especial. Pasaron a ser contenedores de memoria.

(Gijón, 2015)

El artista reconstruye esos objetos en una metáfora de cómo el paso del tiempo se encarna en el polvo que va cayendo y acumulándose sobre las cosas. En este aspecto nuestra pieza instalativa también se carga de ese carácter simbólico ya que, por ejemplo, la mecedora ya no sirve para sentarse, ahora es un objeto dedicado a la mirada, pasando de lo funcional a lo contemplativo tras la muerte de la persona que lo usaba ya que tras este suceso le hace único e inigualable.

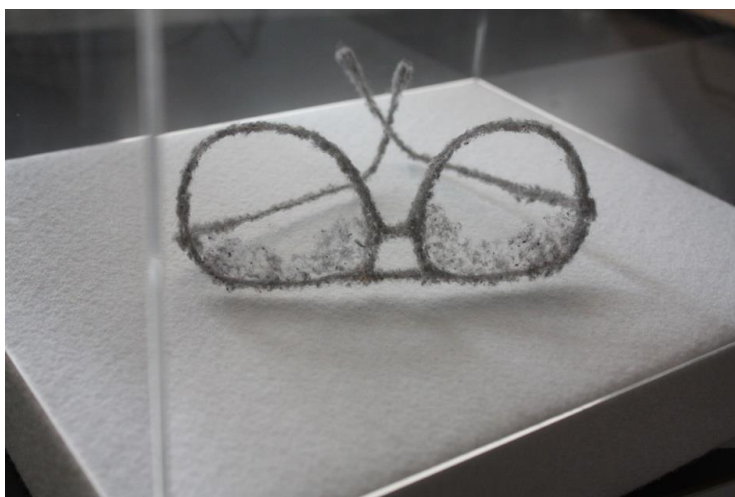


Figura 4. 3 Gil Gijón. Gafas. 2014

Desde un punto de vista más activo, el valor de lo objetual como recuerdo y representación del individuo a través de él, tiene gran peso en la acción de Paco Lara-Barranco (1964), *Que no te toque_ F.L.G.* (2011) realizada a través de la performance, donde homenajea su padre fallecido. En una entrevista que nos ha concedido, el artista nos cuenta cuál es el valor del objeto para él y cómo todos los elementos que usó en la acción, tienen un significado específico que apoya sentido al conjunto, donde reflejaba el sentimiento de dolor que causa la muerte de un familiar cercano, en concreto su padre:

Todos los elementos empleados para la performance tienen como justificación que pertenecen a 'mi memoria' –como metáfora, la aceituna, el aceite, el manteo alude a mi tierra, una tierra que ha sido trabajada por mis padres, también por mí en algunas ocasiones, durante la recogida de la aceituna. Sumado a lo anterior la vestimenta refiere a la presencia de mi padre 'que me viste', con la que me vinculo estrechamente.

(Lara-Barranco, 2015)



Figura 4. 4 Paco Lara-Barranco. Imagen de la performance *Que no te toque*_F.L.G. 2011

Valiéndose de todos estos elementos a modo de metáfora, crea un escenario cargado de significado: el traje que el performer llevaba durante la acción pertenecía a su padre, así como la ropa que hay esparcida sobre una pieza de tela denominada *manteo* –útil que se utiliza en la recogida de la aceituna- que pertenecía a su abuela y estaba bordada con las letras J.G.E. Durante la acción, Lara-Barranco escribe el título de la performance en la tela base (*manteo*), valiéndose de un pincel empapado en aceite industrial (el aceite industrial es protagonista en muchas de sus piezas). El título también aparece en setenta y nueve folios (su padre falleció con esos años) sujetos con un alfiler en las paredes de la sala en la que se desarrolla la acción. Tras esparcir las olivas de una espuerta “medio-llena-medio-vacía” de aceitunas, como especifica el artista, a continuación vierte sobre su cabeza 5 litros de aceite y se enrolla unos minutos en el *manteo* donde están acumulados todos los materiales mencionados. Todo ello acompañado del poema *Caminante no hay camino* interpretado en forma de canción por Joan Manuel Serrat.

Como el artista menciona, “La finalidad de lo acometido es sólo una: IMPREGNARME, en una acción simbólica, de mi padre” (Lara-Barranco, 2010). Esa impregnación se lleva a cabo utilizando elementos que han formado parte de su vida y de la vida de su familia, para empaparse de los recuerdos y de lo que queda de su difunto padre, realizando una especie de crisálida con ellos y volver a la vida creando una alegoría donde la vida y muerte parecen retroalimentarse.

La acción del artista nos hace conectar con las palabras expresadas por Javier Bustamante en su tesis *Las voces de los objetos: vestigios, memorias y patrimonios en la gestión y conmemoración del pasado*: “el mundo de los objetos cotidianos es determinante en lo que se denomina fenomenología de las ciencias sociales, donde la trama de objetos cercanos/cotidianos constituye un fenómeno sumamente trascendente para explicar las relaciones humanas y sociales [...]” (Danilo, 2014: 71). Lo performativo de esta obra consigue transmitir directamente al espectador la idea del dolor de una ausencia reciente a través de la palabra pero sobretudo del objeto –al principio de la acción Lara menciona ‘lo que voy a tratar de hacer es rendir un homenaje a mi padre recientemente fallecido’ (Lara-Barranco, 2011)-. Los presentes no sabían a qué nivel son representativos los elementos que el artista muestra en la acción, pero intuyen la carga simbólica y personal que hay en ellos. Aunque en nuestro caso, no nos expresemos en un lenguaje performativo, también tratamos de representar el dolor de la muerte a través del objeto. No daremos datos concretos o biográficos al espectador a la hora de ser expuesta esta obra, pero confiamos que la ausencia se manifieste a través del objeto en el espacio.

Otro artista que trata el tema del objeto como sustitución y encarnación de la pérdida, es el fotógrafo Santiago Porter (1971) que realizó entre 2001 y 2002 una serie fotográfica

denominada *La ausencia*, donde relata un suceso que ocurrió el 18 de julio de 1994 en Buenos Aires. Tal día, una bomba destruyó el edificio de la *Asociación Mutual Israelita Argentina* (AMIA) matando a más de ochenta personas. A través de la serie distribuida en dípticos, muestra en una de las fotografías a los familiares de uno de los fallecidos en el atentado, y en la otra un objeto que le representara o que llevara consigo en el momento de su muerte. Mediante un escueto texto explicativo, introduce al espectador en el suceso acontecido y le muestra un fragmento de la vida de la persona fallecida por medio de ambas imágenes: su familia, y un objeto que le encarna y sustituye.

[...] los objetos singulares, barrocos, folklóricos, exóticos, antiguos. Parecen contradecir las exigencias del cálculo funcional para responder a un deseo de otra índole: testimonio, recuerdo, nostalgia, evasión. Se siente la tentación de descubrir en ellos una supervivencia del orden tradicional y simbólico.

(Baudrillard, 1969: 83)

¿Cuánto de simbólico puede haber en un objeto según el contexto en el que se le inscriba? Un bolígrafo, una pelota, una mecedora o unas piezas de ganchillo siempre serán eso si nos abstraemos de contextos situacionales que le añadan el carácter distintivo de otro objeto semejante. La R.A.E. define la palabra símbolo como “Representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada”. Esa convención socialmente aceptada sería el valor que le atribuye un colectivo de individuos a un objeto, según en qué contexto se incluya el objeto. Entonces ¿sería ésta la esencia de los objetos; su contexto? En la obra de Porter y en la nuestra, es así. Nosotros dotamos a estos objetos de importancia y representación porque están íntimamente relacionados con unos hechos históricos. En esta, como en la obra de Paco Lara, se introduce al espectador en el contexto en el que se muestran las obras.

En nuestro caso pretendemos dar pistas más ambiguas para que el observador mire las obras desde unos parámetros más abiertos, que den pie a llegar a más conclusiones. En el caso de la instalación solamente daremos un nombre que se convierte en el título de la obra: *Encarnación*



Diana es la viuda de Andrés Gustavo Malamud. Andrés tenía 37 años, era arquitecto y estaba a cargo de la dirección de las refacciones que se estaban llevando a cabo en el edificio de la AMIA. Esta era una de sus lapiceras.

Diana is the widow Andrés Gustavo Malamud. Andrés was 37 years old, an architect by profession and in charge of the repairs being carried out in the AMIA building. This was one of his pens.

Figura 4. 6 Santiago Porter. *La ausencia*. 2001-2002



Rosa es la mamá de Sebastián Barreiros. Cuando explotó la bomba, minutos antes de las diez de la mañana del 18 de julio de 1994, Sebastián pasaba de la mano de su mamá por la puerta de la AMIA. Tenía cinco años y esta era su pelota de fútbol.

Rosa is the mother of Sebastián Barreiros. When the bomb went off, just a few minutes before 10 am on July the 18th. 1994, Sebastián was walking past the AMIA holding his mother's hand. He was five years old and this was his football.

Figura 4. 5 Santiago Porter. *La ausencia*. 2001-2002

Chiharu Shiota (1972) realiza proyectos para espacios concretos en los que recrea ambientes con útiles cotidianos que introduce en un escenario sombrío y desasosegante compuesto por hilos de lana, normalmente negra. Con ellos teje un paisaje turbulento y enmarañado que le sirve de soporte para introducir otros elementos, como pianos, vestidos, maletas, cartas y una larga lista de objetos que siempre han sido usados con anterioridad. La memoria parece ser uno de los temas principales a tratar en sus instalaciones, pues los objetos que introduce reflejan cierto desgaste y uso, dando la sensación de que pertenecen a alguien y portan con ellos cierta carga histórica. En la exposición que realizó en Barcelona en el año 2012/3 llamada *Sincronizando hilos y rizomas* Menene Gras Balaguer, coordinadora de exposiciones, menciona sobre la artista: “para ella el objeto usado es el objeto que contiene la memoria, que contiene la huella de todos aquellos que han usado, que han rozado, que han tocado un objeto específico, que en última instancia permanecen” (Casaasia, 2013). En la muestra podemos ver, otros elementos como un vestido colgado entre una maraña de lana color rojizo del que la artista menciona:

Esta instalación se llama: State of Being. En ella yo llevo puesto el vestido de la memoria y para mí este vestido es como una segunda piel. Así que esta [señala a su mano] es la primera piel y el vestido es la segunda.

(Casaasia, 2013)

No sabemos si con sus palabras se refiere solamente a ese vestido o, por el contrario, hace referencia a cómo la ropa constituye un elemento importante y también representativo de quien la porta, dejando en ella las marcas de su uso como reflejo de su vida mientras llevaba puesta esa prenda, o esa ‘segunda piel’ como dice Shiota.

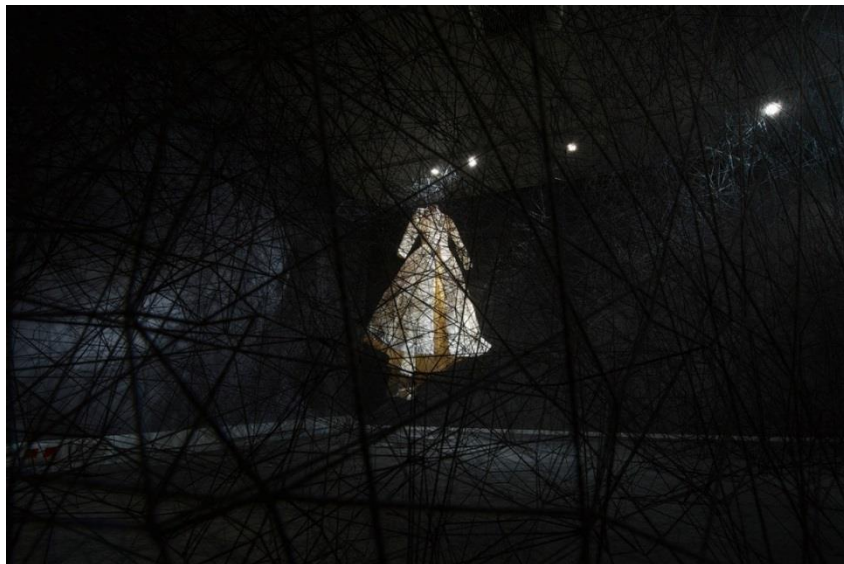


Figura 4. 7 Chiharu Shiota. State of Being. 2012-2013

La exposición *Dialogue from DNA* de 2004, fue realizada gracias a la participación del público siendo éste un elemento indispensable para su consecución, por lo que puede considerarse que posee de cierto carácter performativo. A petición de la artista, todo aquel que quisiera participar en la instalación, debía mandar un zapato que tuviera alguna relevancia o historia que lo hiciera especial. El envío fue multitudinario y con el calzado, Shiota hizo una instalación a modo de metáfora del recorrido de la vida, atando a cada zapato a un hilo de color rojo que fugaba al mismo punto, simbolizando el principio y el fin de

la existencia de un recorrido; la vida. Muchas de las piezas llevan consigo una nota explicando por qué, para esa persona, el zapato que mandaba era especial. Mediante este mecanismo de información, se hace así participe al espectador de la reflexión colectiva tanto por parte de la artista como por parte de los participantes.

Los temas de la ausencia y la memoria son representados a través de los objetos que utiliza la autora, que parecen llevar consigo historias de todo tipo de lugares y personas distintas. Uniéndolos mediante su maraña de lana, conecta todos estos elementos añadiendo un sentido de comunidad y unidad -a la vez que de desaparición o muerte- tal y como menciona la artista.

Diría que el tema de mi trabajo es la ausencia. Intento mostrar la existencia en un espacio vacío. Quizás sólo vemos objetos, y eso hace que se generen historias, historias de personas y sobre la existencia humana. Por eso siempre utilizo objetos usados.

(Díaz-Guardiola, 2014)



Figura 4. 8 Chiharu Shiota. *Dialogue from DNA*. 2014



Figura 4. 9 Chiharu Shiota. *Dialogue from DNA*. 2014

Otro artista que utiliza el objeto para componer instalaciones y que ha resultado para este proyecto uno de los referentes más importantes, es el ya mencionado Christian Boltanski. Sus piezas nos remiten a la ausencia y a la muerte de una forma más directa que las de Shiota, ya que parece recrear en varias ocasiones -de una forma sutil- escenas que nos recuerdan a los horrores de la segunda Guerra mundial. Aunque sabemos que el artista se crio tras la invasión nazi en Francia, afirma no pretender tratar específicamente el tema: “Si reviso ahora mis primeros trabajos, puedo encontrar una relación con el holocausto, pero en aquella época no habría pensado jamás semejante cosa. Era una idea que yo rechazaba por completo. Ahora, más o menos, la he aceptado” (Boltanski, 2000: 9).



Figura 4. 10 Christian Boltanski. *No man's land*. 2010

En *No man's land* (2010), Boltanski llena un espacio con miles de piezas de ropa usada acompañada por el sonido de los latidos de un corazón que envuelven la instalación ubicada en el Park Avenue Armory's de Nueva York, algunos meses antes lo hacía en el Grand Palais de París con el nombre en este caso de *Personnes*. Al entrar al espacio expositivo lo primero que se encuentra el espectador es una pared de veinte metros de longitud compuesta de 3.000 cajas de galletas antiguas y oxidadas. Tras pasar el muro, se aprecia la gran nave poblada de rectángulos de ropa usada ordenados en el espacio. En el centro, una gran montaña de ropa manipulada de manera continua por una pinza mecánica que atrapa las prendas para elevarlas y dejarlas caer continuamente. En esta instalación se evidencia el interés del artista por el sentido de la vida y la muerte, la ausencia o el azar encarnado concretamente en la grúa que eleva la ropa para dejarla caer jugando con la respuesta del material al precipitarse y descender de forma aleatoria. La sensación que crea todo el conjunto, acompañado por los latidos que hemos mencionado, es de desolación y ausencia. Nos introduce en un escenario yermo, que nos hace imaginar que una catástrofe acabara de ocurrir y de la que sólo quedaría la ropa como resto del ser humano. Mediante lo colectivo de las prendas usadas y la repetición de las cajas de galletas crea un juego de opuestos con lo individual del latido humano que aglomera todo el espacio en un hilo sonoro de una única vida.

Tal latido proviene de una pieza basada en la recopilación de sonidos de palpitations de corazones, que el artista está realizando alrededor del globo y que serán depositados en una isla desierta de Japón, en Thesima. El título de la obra es *Les Archives du Coeur* y con ella pretende crear un archivo permanente de latidos donde cualquiera pueda grabar el suyo o escuchar el de otro, y crear así un nuevo tipo de elemento que pueda ser guardado para tratar de conservarlo en el tiempo. En comparación al álbum fotográfico, el artista pretende crear un archivo de latidos que sirva como alternativa a la fotografía, como recordatorio de alguien que ya ha fallecido. "*Les archives du Coeur* supone la continuación de su examen de elementos como la muerte, la memoria, la desaparición y la pérdida: coleccionando pruebas de la existencia humana éstas quedan inmortalizadas" (CALLE20, 2011).

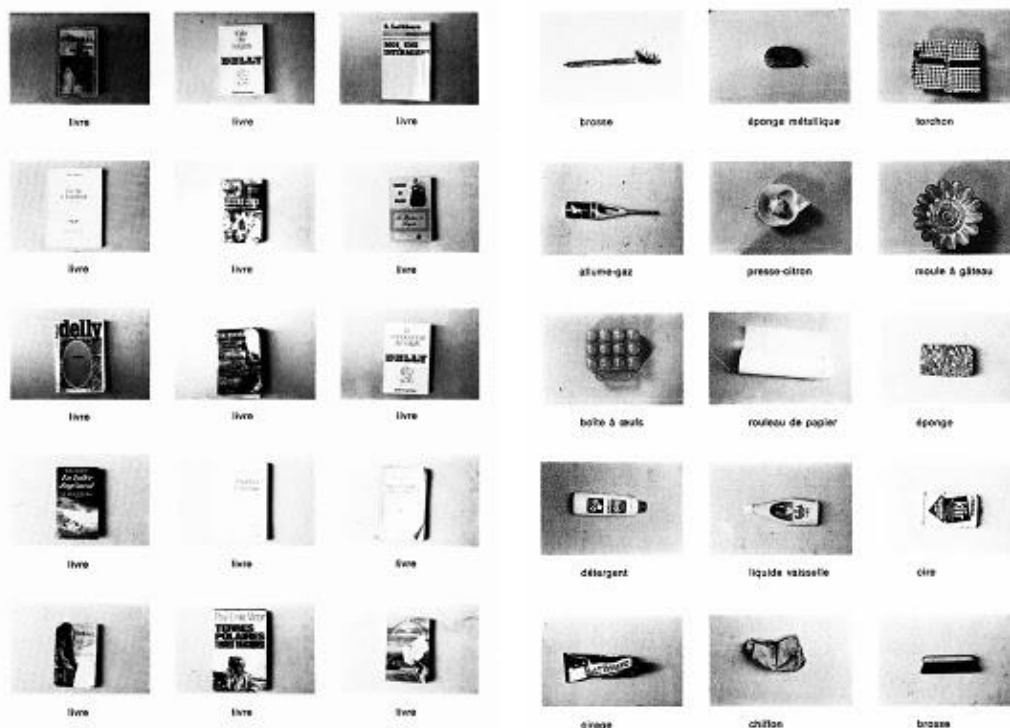


Figura 4. 11 Christian Boltanski. *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois Colombes*. 1974

Figura 4. 12 Christian Boltanski. *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois Colombes*. 1974

En la pieza, *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois Colombes* (1974), el artista crea un catálogo de los objetos encontrados en el apartamento de la mujer, recopilando mediante fotografías esos objetos para presentarlos de manera aislada y darles protagonismo. En este sentido hago lo propio con las obras de ganchillo de mi abuela, las cuales hemos fotografiado una por una, para resaltar sus cualidades y desvincularlos de su función meramente decorativa. Realizando con ellas un pequeño inventario de estas obras artesanales, tratamos de transmitir una labor que fue constante en la vida de esta persona, para hablar de ella a través de sus trabajos al igual que hace Boltanski con los objetos de la obra; la representación del individuo a través de objetos vinculados con él. Al igual que tratamos de hacer nosotros, el artista nos habla de lo particular del individuo y de lo que queda de él una vez fallece a través de la presentación de útiles que han pertenecido a esa persona. Con ellos trata de mostrar lo más específico de cada individuo, pero a la vez nos recuerda la colectividad y la repetición de patrones en el ser humano, ya que los objetos con los que crea sus instalaciones nos muestran a través de lo cotidiano, el ser como ente individual pero también como ser social.

Paradójicamente, mediante estas fórmulas Boltanski parece recordarnos a través de los objetos lo imposible de la conservación de la memoria de forma perpetua y que, tras la muerte del ser, sólo podemos recoger cierta parte de lo que fue en vida en un fútil intento de preservación de alguien que ya no existe. Habla también de que para conservar de forma más perfecta la personalidad de alguien, habría que realizar museos monográficos de cada individuo, pero el significado de éstos tendría también caducidad. “Los objetos, por tanto, son únicamente los testigos de unas tendencias o del gusto de una época, unos indicios sociológicos o etnográficos” (Saladini, 2011: 151). Parece querer contarnos que además del *memento mori*, hay un ‘recuerda que serás olvidado’:

En mi trabajo siempre asoma la idea de que cada individuo es único porque está compuesto de pequeños recuerdos que lo distinguen de los demás y le permiten saber que es alguien. [...] Cuando alguien muere, todas esas cosas que constituyen la diferencia desaparecen al instante. Mi abuela murió hace ya mucho tiempo; era una mujer muy inteligente, y ahora ya sólo nos acordamos un poquito de ella mis dos hermanos y yo; y cuando nosotros muramos ya no quedará ni su recuerdo. Hay pues una curiosa relación entre la importancia y la fragilidad de cada uno: el hecho de que todo desaparece.

(Boltanski, 2000: 11)

El artista condena pues la existencia al olvido. Esta idea aparece constantemente a lo largo de su producción, pero también se intuye un anhelo de recordar a los ausentes, en una melancolía de rescatar lo anónimo, lo desaparecido y revivir una pequeña parte. En su instalación *Los suizos muertos* (1991), podemos ver la conjunción entre fotografía y objeto. A través de fotografías de suecos fallecidos en la Segunda Guerra Mundial que aparecieron en periódicos, adheridas a cajas de metal, se nos presenta a individuos anónimos cuya corporeidad ahora es representada a través de la caja a la que van unidos; una caja por individuo. Nos da la sensación de que el artista está recreando un archivo de la muerte, en donde multitud de personas son recopiladas y almacenadas en pilas, recordándonos que ellos fueron personas desconocidas, normales (o no, no lo sabemos) que ya han fallecido, de la misma forma que nos ocurrirá a nosotros: “Lo que propone la obra de Boltanski se sitúa precisamente entre lo anónimo y la búsqueda de la identidad, en el paso entre lo personal y lo colectivo, entre lo singular y lo universal” (Capilla, 2013). Ahora lo que queda de ellos para nosotros son sus fotografías y las cajas oxidadas –cuya disposición y forma nos recuerda a los nichos de los cementerios- en una especie de cosificación a la que estamos abocados irremediabilmente:

Creo que una de las razones se sustenta precisamente en esa transformación de alguien en objeto: de sujeto en objeto. Por decir una cosa un poco burda, porque no es cierta, todos los cráneos se parecen; los antropólogos saben que no es así, pero a primera vista todos los cráneos son iguales, mientras que los rostros son todos diferentes. Se produce esa especie de paso del individuo, del sujeto, de alguien que es único, a algo que parece un objeto, que podemos pisotear.

(Boltanski, 2000: 12)



Figura 4. 13 Christian Boltanski. *Los suizos muertos*. 1991



Figura 4. 14 Christian Boltanski. *Los suizos muertos*. 1991

Boltanski representa para nosotros el anhelo de recuperación y a la vez, el subrayar la ausencia del ser a través del objeto puesto que, mediante nuestra instalación, tratamos de transmitir el recuerdo individual de una persona pero a la vez el sentimiento colectivo que todos hemos sentido tras la pérdida de alguien mientras nos hacemos conscientes de lo perecedero de nuestra condición humana. En el caso de nuestra la pieza *Encarnación*, el hecho de ser un objeto que ahora está desligado de su uso unido a la imposibilidad de ser utilizado por una serie de aspectos unidos a su forma expositiva –está colocada suspendida en el aire y carece de la tela y piezas necesarias para poder sentarse- intenta transmitir al espectador, un impedimento de poder usar ese objeto en medida alguna y cumplir sus funciones originarias como lo hacía anteriormente, ya que para nosotros ha cambiado y se ha convertido en algo nuevo y representativo. Esta pieza está compuesta, como hemos mencionado en su descripción en el apartado *Aportaciones artísticas*, de la estructura desnuda de la mencionada mecedora, con las imágenes de ganchillo impresas en papel y dejadas caer encima de esta. La obra está pensada en primera instancia, para ser colocada suspendida en el aire, aportándole cierto carácter fantasmal, podríamos decir, ya que al poder moverse, se reproduce un mecer sin que haya nadie más que las imágenes -en sustitución de la persona que usaba esta silla-, acompañando este movimiento de forma azarosa. Todo el conjunto habla de la ausencia e intenta encarnar la esencia de la persona vinculada a estos elementos.

5. CONCLUSIONES

Hemos concluido a lo largo del estudio, en primer lugar, cómo la fotografía doméstica no resulta todo lo útil que puede parecer a primera vista en cuanto a su capacidad para captar completamente el acontecimiento que se quiere ‘inmortalizar’. En este sentido, se hace complicada la tarea de poder volver a él con el paso de los años a pesar del uso de la imagen como catapulta a los recuerdos. Ya sea de manera física o virtual, la reproducción constante de la fotografía nos hace concluir que ésta se ha convertido en una herramienta cuya importancia –en la actualidad sobre todo- radica, mayormente, en el propio acto fotográfico. De este modo funciona más como un elemento que nos deja la posibilidad de olvidar y nos libera de tener que almacenar ese momento que capturamos en nuestra mente, ya que está guardado en la imagen fotográfica. En este punto volvemos una vez más a la concepción de archivar para olvidar que se expresa en *Mal de archivo* de Derrida: “Ciertamente no habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a la represión” (1997: 27).

En el caso de los objetos domésticos, como hemos mencionado anteriormente, consideramos tras la investigación que éstos dan más juego potenciando lo memorial por lo tangible de éstos, y también, porque encarnan y representan el significado que nosotros les atribuimos ya sea en un sentido individual o colectivo. Ellos de por sí no cuentan nada concreto; funcionan como apoyo de asociaciones inconscientes que hacemos sobre sucesos vividos en un espacio-tiempo compartido con estos elementos. Ciertamente, este aspecto subjetivo puede darse también en la fotografía, ya que además de ser una imagen del pasado, en torno a ella también pueden darse vivencias significativas que la doten de un carácter especial, convirtiéndose también en un objeto al que asociamos un contexto y vivencias compartidas. Como ocurre en nuestro caso con el álbum que mencionamos, la importancia de éste radica en lo que mi abuela contaba acerca de él y los momentos que compartimos a torno a su desciframiento.



Figura 5. 1 *The burning house*. 2015



Figura 5. 2 *The burning house*. 2013



Figura 5. 3 *The burning house*. 2013

Después de todo lo estudiado, podemos afirmar que existe una preocupación colectiva sobre el paso del tiempo, la muerte y en última instancia el olvido. En ocasiones hemos hecho una reflexión sobre qué objetos serían para nosotros imprescindibles en el supuesto de tener que conservarlos de una amenaza inminente. Hemos descubierto, que esta inquietud ha sido recopilada en el proyecto *The burning house*, en el que a través de una página web, se invita al público a mandar una fotografía de aquello que salvaría, si un incendio se apoderara de su casa, haciendo así un ejercicio mental de qué sería en ese supuesto lo prescindible y qué es insustituible. El abanico de respuestas es bastante amplio, pero hay varios elementos que se repiten en numerosas imágenes. En muchas de ellas aparecen mascotas, documentos de identidad, dinero... pero, sobre todo, parece repetirse la preocupación por salvar fotografías, dispositivos electrónicos como teléfonos móviles, ordenadores portátiles, discos duros y objetos que podemos considerar especiales o

significativos para esa persona, la mayoría de los cuales, parecen carecer de valor económico. Esta preocupación por salvar objetos que relacionamos con el pasado y la memoria parece un síntoma más de un desasosiego general ante el avance incesante del tiempo, que todo lo consume a su paso, menos esas pocas cosas que han ido avanzando a través de los años con nosotros. Eliminar estos elementos, representaría una pérdida significativa, ya que esta experiencia nos haría experimentar una especie de simulacro de muerte, debido a que éstos elementos habían conseguido sobrevivir al paso del tiempo, finalmente sucumbiendo y recordándonos que también lo haremos nosotros algún día. El olvido es, al fin y al cabo, una cuestión que inquieta profundamente al ser humano. Es por ello que atribuimos a las fotografías y a los objetos, estas connotaciones memorísticas, para que encarnen momentos y personas que ya no existen, pero también para dejar testimonio de nuestra existencia.

Haciendo un examen mental y personal de lo que hemos extraído de todos los conceptos recopilados, podemos decir que estos nos han hecho entender hasta qué punto es importante la permanencia del recuerdo, como una manera de evadirnos del avance temporal y fingir, en cierta manera, que la conservación de recuerdos implica una especie de inmortalidad encubierta, que siempre ha estado presente a lo largo de la historia del arte y sobretodo en el retrato y la fotografía. Actualmente podemos observar cómo ese afán de inmortalidad se expresa en forma de negación continua del envejecimiento y del paso del tiempo. Aunque bien es cierto que la muerte aparece junto con la violencia, cada vez de forma más abundante en los *mass media*, ambas se manifiestan desde un punto de vista orientado a la espectacularización, que nos ha insensibilizado y convertido en inmunes a estas imágenes repetidas constantemente. En suma, si revisamos los *mass media*, encontramos asiduos sistemas de juventud 'eterna', que nos son proyectados constantemente. Por medio de numerosos mecanismos, se ha creado un ideal de perpetuar lo más posiblemente la juventud a través de innumerables formas: desde cremas anti-edad, cirugía estética y elixires contra el envejecimiento, hasta criogenización y estudios de ingeniería genética para alargar nuestra esperanza de vida de manera exponencial. Es por ello que, en las obras que aquí presentamos, desarrollamos una manera de asumir la muerte y el envejecimiento expresándonos en este aspecto a través de la pintura y la fotografía, rechazando esta corriente actual que aboga por ocultar aquello que considera negativo. Nuestro interés se centra, en asumir aquello que se mantiene velado y revelarlo en forma de imágenes que reafirman la imposibilidad de detener el tiempo o capturarlo, centrándonos para ello, en la manipulación del rostro como representación del ser, –la cara, el espejo del alma-. Porque, aunque deseemos y tratemos por todos los medios suprimir la idea de muerte, ésta sigue siendo una certeza absoluta y arrolladora. Tras asumirla y enfrentarnos a ella en primera persona, reflexionar sobre la dicotomía entre recuerdo y olvido, nos ha dado algunas de las claves de cómo se enfrenta el ser humano al dolor de la pérdida y nos han ayudado a crear nuevas obras desde un punto de vista distinto. Hemos cambiado nuestra forma de expresarnos artísticamente y evolucionado a otros razonamientos que anteriormente no contemplábamos, para tratar esta problemática utilizando medios que nos han llevado a resultados más potentes, sólidos y novedosos en nuestra línea de trabajo, como es la instalación *Encarnación*, la cual ha marcado en nosotros un antes y un después en cómo pensar y entender el arte. En definitiva, a través de nuestras piezas hemos tratado de crear la traducción de nuestras emociones íntimas e individuales, para transformarlas en obras que se expresan en un lenguaje colectivo, ampliando las maneras de comunicarnos con el espectador.

A nuestro juicio, nos da la impresión de que aunque tratemos de congelar el tiempo mediante todos los métodos posibles, a través del arte y sobre todo, por medio de la fotografía como herramienta principal de la captación del recuerdo en la actualidad, todo ese entramado que construimos a nuestro alrededor, que funciona de manera subjetiva y según las connotaciones que le otorguemos, se irá debilitando tras el paso de los años y las generaciones, perdiendo su esencia y significado, distorsionándose de lo que le hacía especial –de la misma manera que realizamos con las fotografías y pinturas que aquí

presentamos-, asemejándose a esas fotografías y objetos que encontramos en los rastros y mercadillos, que sugieren haber tenido un sentido que ahora desconocemos; volviéndose encriptados. Parece que el recuerdo está destinado al olvido, como nos revelan las palabras citadas en la mítica escena de *Blade Runner* (1982), en la que Roy Batty -un replicante, como denominan a los androides en el film-, momentos antes de su inminente muerte, hace una reflexión de cómo todas sus experiencias y vivencias están abocadas a desaparecer y todos los recuerdos que conserva en su mente, dejarán de existir cuando él perezca:

“todos esos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia”

(Blade Runner, 1982)

FUENTES DOCUMENTALES

A. Fuentes primarias

- Barthes, R. (1980) *La Cámara Lúcida*. Paidós Iberica, Barcelona.
- Baudrillard, J. (1969) *El sistema de los objetos*. SIGLO XXI, México.
- Benjamin, W. (2002) Breve historia de la fotografía. Casino libros, Madrid.
- Brea, J. L. (2010) *Las tres eras de la imagen*. Ediciones Akal, Madrid.
- Bourdieu, P. (2003) *Un arte medio*. Gustavo Gili, Barcelona.
- Cruz, V de la. (2010) *Retratos fotográficos post-mortem en Galicia (Siglos XIX y XX)*. Tesis Doctoral. Madrid, Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo), Universidad Complutense.
- Cuarterolo, A. L. (2002) "La imagen en el ritual póstumo. Fotografiar la muerte". *Todo es historia*.
- Debord, G. (2005) *La sociedad del espectáculo*. PRE-TEXTOS, Valencia.
- Dubois, P. (1994) *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.
- Krauss, R. (2002) *Lo fotográfico*. Gustavo Gili, Barcelona.
- Ortiz, C. (2005) *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Prada, J. M. (2012) *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Akal, Madrid.
- Saladini, E. (2011) *El objeto encontrado y la memoria individual: Christian Boltanski, Carmen Calvo, Jorge Barbi*. Tesis doctoral. Santiago de Compostela, Departamento de historia del arte, Universidad de Santiago de Compostela.
- Sontag, S. (2006) *Sobre la fotografía*. Santillana ediciones generales, Mexico.

B. Fuentes secundarias

- Bachelard, G. (2000) *La poética del espacio*. Fondo de cultura económica de Argentina, Buenos Aires.
- Bergson, H. (1997) *Memoria y vida*. Alianza Editorial, Madrid.
- Bergson, H. (2006) *Materia y Memoria*. Cactus, Buenos Aires.
- Boltanski, C. (2000) *El hombre de los suizos muertos*. (R. Menéndez, & M. I. Rodríguez, Entrevistadores). Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria.
- Bustamante, D.J. (2014) *Las voces de los objetos: vestigios, memorias y patrimonios en la gestión y conmemoración del pasado*. Tesis doctoral. Barcelona, Programa Doctorado en Gestión de la Cultura y el Patrimonio, Universidad de Barcelona.
- Certeau, M. d. (2000) *La invención de lo cotidiano*. Cultura libre, Mexico.
- Derrida, J. (1997) *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta, Madrid.

- Guarné, N. A. (1998) "Imágenes de Hungría. Registro visual e investigación etnográfica en Hungría". *Revista de dialectología y tradiciones populares*, LIII(2).
- Herrero, L. S. (2010) "Lola Sandoval, o el mundo reencarnado en pincel". *El mundo*.
- Hoffman, E.T.A y Freud. S. (2004) *El hombre de la Arena: Lo siniestro*. El Barquero, Barcelona.
- Jiménez, J. (1996) *Memoria*. Tecnos, Madrid.
- Lledó, E. (2000) *El surco del tiempo*. Crítica, Barcelona.
- Lipovetsky, G. (1986) *La era del vacío*. Anagrama, Barcelona.
- Noguera, J. (2012) *El objeto como memoria: Hacia una relación estética de Sujeto con el Objeto*. Tesis doctoral. Venezuela, Programa Licenciatura en Artes Plásticas, Universidad Centroccidental "Lisandro Alvarado".
- Norman, D. A. (1990) *La psicología de los objetos cotidianos*. Nerea, Madrid.
- Pleyán, C. G. 1970. *Psicología, hoy*. Teide, Barcelona.
- Shelley, M. W. (2013) *Frankenstein*. Alianza Editorial, Madrid.
- Valéry, P. (1999) *Piezas sobre arte*. Antonio Machado, Madrid.
- Wilde, O. (2009) *El retrato de Dorian Gray*. El Cid, Argentina.

Filmografía

- Blade Runner* (1982) Película dirigida por Ridley Scott, Estados Unidos, Warner Bros. Pictures [DVD].
- Blow-up* (1966) Película dirigida por Michelangelo Antonioni, Reino Unido, Bridge Films / MGM [DVD].
- Catfish* (2010) Documental dirigido por Henry Joost y Ariel Schulman, Estados Unidos, Andrew Jarecki / Henry Joost / Ariel Schulman / Marc Smerling [DVD]
- El piano* (1993) Película dirigida por Jane Campion, Nueva Zelanda / Australisa / Francia, Jane Chapman [DVD].
- Joel-Peter Witkin: An Objective Eye* (2013) Documental dirigido por Thomas Marino, Estados Unidos, Sid Wimbish / Shawn Leyva / Thomas Marino [DVD]
- Los otros* (2001) Película dirigida por Alejandro Amenábar, España / Reino Unido / Estados Unidos, Cruise-Wagner Productions [DVD].
- Memento* (2000) Película dirigida por Christopher Nolan, Estados Unidos, Newmarket / Summit Entertainment [DVD].
- Stoker* (2013) Película dirigida por Park Chan-Wook, Estados Unidos, Fox Searchlight Pictures / Scott Free Productions [DVD].
- Un perro andaluz* (1929) Película dirigida y producida por Luis Buñuel, Francia [DVD].

Entrevistas

Camacho, L. (2015), Entrevista personal al artista Paco Lara-Barranco.

Camacho, L. (2015), Entrevista personal al artista Gil Gijón.

Webs personales

Amorós, L. "Lorena Amorós"

Disponible en: <http://www.lorenaamoros.com/>

Escalé, R. Kopták, M. "MIRORI NOIR"

Disponible en: <http://www.miroirnoir.org/info.html>

Ferrer, E. "Esther Ferrer"

Disponible en: <http://estherferrer.fr/EFerrer.html>

Gil Gijón. "Gil Gijón"

Disponible en: <http://www.gilgijon.com/>

Jusforgues, P. "Philippe Jusforgues"

Disponible en: <http://www.philippejusforgues.com/>

Lara-Barranco, P. "Paco Lara-Barranco"

Disponible en: <http://www.pacolara.es/pacolara/>

Porter, S. "Santiago Porter"

Disponible en: <http://www.santiagoporter.com/>

Shiota, C. "Chiharu Shiota"

Disponible en: <http://www.chiharu-shiota.com/en/>

Recursos electrónicos

Amorós, L. (2015) "Restos de restos". *Lorena Amorós*. [En línea] [consulta: 23-10-2015].

Disponible en:

http://www.lorenaamoros.com/Sel_Obra_Anterior/Restos_d_restos.html

Barca, A. J. (2010) "Un pulso con la muerte y el azar". *El país*. [En línea] [consulta: 9-11-2015]. Disponible en:

http://elpais.com/diario/2010/02/08/cultura/1265583606_850215.html

Blanca de Navarra. (2015) "Chiharu Shiota". *NF Galería*. [En línea] [consulta: 20-11-2015].

Disponible en <http://www.nfgaleria.com/chiharu-shiota/>

Blogs&Docs. (2008) "María Cañas". *Youtube*. [En línea] [consulta: 9-11-2015]. Disponible en:

https://www.youtube.com/watch?v=FpmkpOZ_c6A.

CALLE20. (2011) "Más de 1.300 personas graban los latidos de su corazón en Es Baulard de Palma". *20 minutos*. [En línea] [consulta: 23-11-2015]. Disponible en:

<http://www.20minutos.es/noticia/1157668/0/archivos-corazon/christian-boltanski/es-baluard/>

Cañas, M. (2015) "María cañas. Risas en la oscuridad". *Centro Andaluz de Arte Contemporáneo*. [En línea] [consulta: 9-11-15] Disponible en:

<http://www.caac.es/programa/mcrelo15/frame.htm>

- Capilla, D. (2013) "Los suizos muertos de Christian Boltanski". *Cuaderno de Filosofía*. [En línea] [consulta: 24-11-2015]. Disponible en: <https://cuadernodefilosofia.wordpress.com/2013/07/11/los-suizos-muertos-de-christian-boltanski/>
- CasaAsia. (2013) "Exposición: Sincronizando hilos y rizomas, de Chiharu Shiota". *Casa Asia*. [En línea] [consulta: 20-11-2015] de Disponible en: <http://www.casaasia.es/actividad/detalle?id=208187>
- Cash, S. (2010) "Christian Boltanski No Man's Land". *Art in America*. [En línea] [consulta: 23-11-2015]. Disponible en: <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/christian-boltanski-no-mans-land/>
- Celis, N. M. (2001) "Christian Boltanski, la memoria y la muerte". *Arte actual*. [En línea] [consulta: 23-11-2015]. Disponible en: <http://arte-actual.blogspot.com.es/2010/05/christian-boltanski-la-memoria-y-la.html>
- Díaz-Guardiola, J. (2014) "Chiharu Shiota: <<Los sentimientos para pedir perdón y dar las gracias son los mismos>>". *ABC.es* [En línea] [consulta: 24-11-2015]. Disponible en: <http://www.abc.es/cultura/cultural/20141007/abci-entrevista-chiharu-shiota-201410071139.html>
- Díaz-Guardiola, J. (2014) "Esther Ferrer: <<Hago arte para mí>>". *ABC.es* [En línea] [consulta: 24-11-2015]. Disponible en: <http://www.abc.es/20120706/cultura-cultural/abci-arte-entrevista-esther-ferrer-201207051900.html>
- Discovery. (2015) "Amnesia retrograda aislada: Luigi de Santi". *popscreem*. [En línea] [consulta: 2-10-2015]. Disponible en: <http://www.popscreen.com/v/72fYo/Amnesia-retrograda-aislada-Luigi-de-Santi>
- El financiero. (2014) "Los 10 objetos más caros subastados en el mundo". *El financiero*. [En línea] [consulta: 20-11-2015]. Disponible en: <http://www.elfinanciero.com.mx/after-office/los-10-objetos-mas-caros-subastados-en-el-mundo.html>
- Erlauer, N. Z. (2011) "Cada vez más individualistas... Así estamos". *Diario la tercera*. [En línea] [consulta: 22-11-2015]. Disponible en: <http://diario.latercera.com/2011/11/05/01/contenido/tendencias/26-89310-9-cada-vez-mas-individualistas-asi-estamos.shtml>
- Fernández, J. (2014) "La cara, espejo del alma". *La Vanguardia*. [En línea] [consulta: 28-11-2015]. Disponible en: <http://www.lavanguardia.com/estilos-de-vida/20140214/54401052684/la-cara-espejo-del-alma.html>
- Flores, F. C. (2015) "Christian Boltanski: una sombra teatral y feliz". *ABC.es*. [En línea] [consulta 12-10-2015]. Disponible en: <http://www.abc.es/cultura/cultural/20150126/abci-christian-boltanski-palma-mallorca-201501261329.html>
- Freud. (1919) *Sigmmun Freud. CIX Lo siniestro. Librodot*. [En línea] [consulta: 28-11-2015]. Disponible en: <http://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>
- Galería Weber-Lutgen. (2011) "Jornadas Internacionales de Arte de Acción del Pumarejo". *Galería Weber-Lutgen*. [En línea] [consulta: 28-11-2015]. Disponible en: http://www.galeria-wl.eu/10_jiaap/fotosJIAAP2010_jornadas_3.php
- Gándara, A. (2012) "Memoria de los objetos". *El Mundo*. [En línea] [consulta: 11-11-2015]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/escorpion/2012/10/10/memoria-de-los-objetos.html>

- Garayoa, B. (2015) "Pablo Genovés y la fotoficción". *El País*. [En línea] [Consulta: 12-11-2015]. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/30/babelia/1430392535_747986.html
- García, Á. (2011) "Esther Ferrer, cuestión de tiempo". *El País*. [En línea] [consulta: 27-11-2015]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2011/10/10/cultura/1318197601_850215.html
- García, Á. (2012) "La destrucción total de la cultura europea". *El País*. [En línea] [consulta: 12-11-2015]. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/01/25/actualidad/1327516638_780610.html
- Guggenheim. (2015) "Christian Boltanski: documentation and reiteration". *Guggenheim*. [En línea] [consulta: 12-10-2015]. Disponible en: <http://www.guggenheim.org/new-york/education/school-educator-programs/teacher-resources/arts-curriculum-online?view=item&catid=732&id=153>
- Guggenheim Bilbao. (2015) "Humanos". *Guggenheim Bilbao*. [En línea] [consulta: 24-11-2015]. Disponible en: <http://www.guggenheim-bilbao.es/obras/humanos-2/>
- Lara-Barranco, P. (2010) "Que no te toque". *Vimeo*. [En línea] [consulta: 28-11-2015]. Disponible en: <https://vimeo.com/31151368>
- León, F. G. (2013) "Barroco punk para un arte a cuatro manos". *El País*. [En línea] [consulta: 28-11-2015]. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/12/11/actualidad/1386780762_427227.html
- López, A. (2006) "El origen de estampar las manos en Hollywood" *20 Minutos*. [En línea] [consulta: 28-11-2015]. Disponible en: <http://blogs.20minutos.es/yaestaellistoquetodolosabe/el-origen-de-estampar-las-manos-en-hollywood/>
- Madriz. (2012) "El hundimiento de la cultura". *Madriz*. [En línea] [consulta: 28-11-2015]. Disponible en: <http://www.madriz.com/el-hundimiento-de-la-cultura/>
- Manieri, A. (2015) "Philippe Jusforgues". *Coeval Magazine*. [En línea]. [Consulta: 5-12-2015]. Disponible en: <http://www.coeval-magazine.com/art/2015/6/21/philippe-jusforgues>
- Martínez, B. (2013) "Chiharu Shiota: espacios de la memoria y el olvido". *CLTRACLCTVA*. [En línea] [consulta: 22-11-2015]. Disponible en: <http://culturacolectiva.com/chiharu-shiota-espacios-de-la-memoria-y-el-olvido/>
- Memoriales. (2005) "Topografía de la memoria". *Memoriales*. [En línea] [consulta: 28-11-2015]. Disponible en: <http://www.memoriales.net/>
- Mengual, E. (2014) "¿Por qué todo el mundo trata de parecer tan feliz en Facebook?". *El mundo*. [En línea] [consulta: 28-11-2015]. Disponible en: <http://www.elmundo.es/tecnologia/2014/11/06/544a5fae268e3ec9028b4592.html>
- Metalocus. (2010) "PERSONNES. (Monumenta 2010)". *Metalocus*. [En línea] [consulta: 23-11-2015]. Disponible en: <http://www.metalocus.es/content/es/blog/personnes-monumenta-2010>
- Microsoft. (2015) "SenseCam". *Research Microsoft*. [En línea] [consulta: 28-11-2015]. Disponible en: <http://research.microsoft.com/en-us/um/cambridge/projects/sensecam/>
- Monty4. (2015) "Intimidad y memoria objetual. Lo que la ciudad esconde – Valle García". *Monty4*. [En línea] [consulta: 11-11-2015]. Disponible en: <http://monty4.com/intimidad-y-memoria-objetual-lo-que-la-ciudad-esconde/>

- Museo nacional centro de arte Reina Sofía. (1988) "Christian Boltanski. El Caso". *Museo nacional centro de arte Reina Sofía*. [En línea] [consulta: 9-10-2015]. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/christian-boltanski-caso>
- Nieto, A. (2013) "A falta de torre Eiffel, la camiseta de Cristiano Ronaldo". *El País*. [En línea] [consulta: 24-11-2015]. Disponible en: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/07/11/madrid/1373569743_334373.html
- Parejo, N. (2010) "La memoria fotográfica. Memento". *Ámbitos* [en línea] [consulta: 30-10-2015] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16820577007> ISSN 1139-1979
- Porter, S. (s.f.). "Final de partida". *Santiago Porter*. [En línea] [consulta: 15-11-2015]. Disponible en: <http://www.santiagoporter.com/exposiciones>
- Queimaliños, R. (s.f.) "Rai Escalé Cirugía sobre lienzo". *DUENDEMAD*. [En línea] [consulta: 28-11-2015]. Disponible en: <http://www.duendemad.com/n-115-el-libro-dorado-de-la-ilustracion/rai-escale-cirugia-sobre-lienzo>
- Real Academia Española. (2015) "Lema". *Real Academia Española*. [En línea] [consulta: 20-11-2015]. Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=tltkvAACjDXX2cteL9AO>
- Real Academia Española. (2015) "Souvenir". *Real Academia Española*. [En línea] [consulta: 24-11-2015]. Disponible en: <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=souvenir>
- Rodríguez San Julián, E., Megías Quirós, I & Lasén, A. (2014) "Jóvenes y comunicación, la impronta de lo virtual". *Centro Reina Sofía*. [En línea] [consulta: 11-11-2015]. Disponible en: http://www.fad.es/sites/default/files/dossier%20de%20prensa%20TICS_0.pdf
- Schwartzman, A. (2010) "Más allá del estado de las cosas". *Santiago Porter*. [En línea] [consulta: 15-11-2015]. Disponible en: <http://www.santiagoporter.com/textos/texto/59>
- Spears, D. (2010) "Exploring Mortality With Clothes and a Claw". *The New York Times*. [En línea] [consulta: 23-11-2015]. Disponible en: http://www.nytimes.com/2010/05/10/arts/design/10boltanski.html?_r=0
- UNDERDOGS. (2013) "Atrapados, por Lola Sandoval". *UNDERDOGS*. [En línea] [consulta: 2-12-2015]. Disponible en: <http://www.underdogs.es/atrapados-lola-sandoval/>
- Villarreal, A. (2014) "Boltanski: <<Odio las ferias de arte; es la primera vez que estoy en una y es horrible>>". *ABC.es*. [En línea] [consulta: 27-11-2015]. Disponible en: <http://www.abc.es/cultura/arte/20140222/abci-entrevista-christian-boltanski-201402212143.html>
- WAAU. TV. (2010) "ENCERRONA 25 RAI ESCALE". *Youtube*. [En línea] [consulta: 28-11-2015]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=X5rSkeDi5il>

C. Tabla de figuras

- Figura 2. 1 Imagen del álbum. Pág. 18
Figura 2. 2 Imagen del álbum. Pág. 18
Figura 2. 3 Imagen manipulada del álbum. Parte anterior. Pág. 18
Figura 2. 4 Imagen manipulada del álbum. Parte posterior. Pág. 18
Figura 2. 5 Imagen manipulada del álbum. Parte anterior. Pág. 18
Figura 2. 6 Imagen manipulada del álbum. Parte posterior, Pág. 18
Figura 2. 7 Imagen manipulada extraída de *Facebook*. Pág. 24
Figura 2. 8 Imagen manipulada extraída de *Facebook*.. Pág. 24
Figura 2. 9 Mecedora utilizada para la instalación. Pág. 29
Figura 2. 10 Muestra de piezas de ganchillo de mi abuela. Pág. 30
Figura 2. 11 Recopilación de piezas de ganchillo de mi abuela. Pág. 31
Figura 2. 12 Recopilación de piezas de ganchillo de mi abuela.. Pág. 31
Figura 2. 13 Imagen de un patrón de ganchillo de mi abuela. Pág. 32
- Figura 3. 1 Imágenes del álbum que muestra poses y expresiones y parecidas. Pág. 37
- Figura 3. 2 Miroir Noir. *I want to marry you*. 20013. Pág. 38
Fuente: <http://www.miroirnoir.org/i-want-to-marry-you-i209.html>
[Consulta: 1-12-2015]
- Figura 3. 3 Miroir Noir. *Dobry vecer*. 2014. Pág. 38
Fuente: <http://www.miroirnoir.org/dobry-vecer-i252.html>
[Consulta: 1-12-2015]
- Figura 3. 4 Detalle de la obra: Avatares II. Pág. 39
Figura 3. 5 Detalle de una fotografía manipulada. Pág. 39
- Figura 3. 6 Lola Sandoval. Sin título. 2012. Pág. 40
Fuente: <http://www.lolasandoval.info/p/2012.html>
[Consulta: 1-12-2015]
- Figura 3. 7 Lola Sandoval. Sin título. 2011. Pág. 40
Fuente: <http://www.lolasandoval.info/p/2011.html>
[Consulta: 1-12-2015]
- Figura3.8 Lorena Amorós. *Voluntad de-forma*. 1999-2002. Pág. 41
Fuente: http://www.lorenaamoros.com/Sel_Obra_Anterior/voluntad_de-forma.html
[Consulta: 1-12-2015]
- Figura 3. 9 Lorena Amorós. *Álbum familiar*. 2000-2002. Pág. 42
Fuente: http://www.lorenaamoros.com/Sel_Obra_Anterior/album_familiar.html
[Consulta: 1-12-2015]
- Figura 3. 10 Lorena Amorós. *Álbum familiar*. 2000-2002. Pág. 42
Fuente: http://www.lorenaamoros.com/Sel_Obra_Anterior/album_familiar.html
[Consulta: 1-12-2015]
- Figura 3. 11 Lorena Amorós. *Restos de familia*. 2007. Pág. 42
Fuente: http://www.lorenaamoros.com/Sel_Obra_Anterior/Restos_d_familia.html
[Consulta: 1-12-2015]

Figura 3. 12 Christian Boltanski. *El caso*. 1988. Pág. 44

Fuente: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/christian-boltanski-caso>

[Consulta: 1-12-2015]

Figura 3. 13 Jane Campion. Fotograma de la película *El piano*. 1993. Pág. 45

Fuente:

http://cadenaser.com/programa/2014/05/09/notas_de_cine/1399647061_003561.html

[Consulta: 1-12-2015]

Figura 3. 14 Christopher Nolan. Fotograma de la película *Memento*. 2000. Pág. 46

Fuente: <http://www.estrenosnetflix.net/memento-thriller-critica/>

[Consulta: 1-12-2015]

Figura 3. 15 Michelangelo Antonioni. Fotograma de la película *Blow-up*. 1966. Pág. 46

Fuente: <https://misteriosoobjetoalmediodia.wordpress.com/2011/08/26/decoupage-la-disgregacion-de-la-imagen-y-la-mirada-blow-up-antonioni-1966/>

[Consulta: 2-12-2015]

Figura 3. 16 Michelangelo Antonioni. Fotograma de la película *Blow-up*. 1966. Pág. 47

Fuente: <https://misteriosoobjetoalmediodia.wordpress.com/2011/08/26/decoupage-la-disgregacion-de-la-imagen-y-la-mirada-blow-up-antonioni-1966/>

[Consulta: 2-12-2015]

Figura 3. 17 Park Chan-Wook. Fotograma de la película *Stoker*. 2013. Pág. 49

Fuente: http://vivescinescrupulos.blogspot.com.es/2013_06_01_archive.html

[Consulta: 2-12-2015]

Figura 3. 18 Imagen recuperada de *Facebook*. Grabado en la hoja de una *Opuntia ficus-indica* (chumbera): "Pedrera, Pepe", y un comentario que reza: *Recuerdo para siempre, en Cefalú!*. Pág. 50

Figura 3. 19 Esther Ferrer. *Autorretrato en el tiempo*. 1981-1999 (work in progress). Pág. 52

Fuente: <http://estherferrer.fr/EFerrer.html>

[Consulta: 2-12-2015]

Figura 3. 20 Esther Ferrer. *Autorretrato en el espacio*. 1970-2014. Pág. 53

Fuente: <http://angelsbarcelona.com/en/artists/esther-ferrer/projects/autorretrato-en-el-espacio-installation/362>

[Consulta: 2-12-2015]

Figura 3. 21 Fotografía manipulada. Pág. 53

Figura 3. 22 Fotografía manipulada. Pág. 53

Figura 3. 23 Alejandro Amenábar. Fotograma de la película *Los otros*. 2001. Pág. 54

Figura 3. 24 Joel Peter Witkin. *Anna Akhmatova*. 1998. Pág. 56

Fuente: <http://www.revistaintemperie.cl/2013/08/28/la-reescritura-cultural-de-joel-peter-witkin-notas-sobre-dos-fotografias-por-felipe-gonzalez-alfonso/>

[Consulta: 2-12-2015]

Figura 3. 25 Joel Peter Witkin. *Story from a book*. 1999. Pág. 56

Fuente: <http://www.tatintsian.com/inventory/joel-peter-witkin?img=2>

[Consultado: 2-12-2015]

Figura 3. 26 Philippe Jusforgues. *Climax*. 2010. Pág. 57

Fuente: <http://www.philippejusforgues.com/serie9.html>

[Consulta: 2-12-2015]

Figura 3.27 Philippe Jusforgues. *Cabinet*. 2010. Pág. 57

Fuente: <http://www.philippejusforgues.com/serie7.html>

[Consulta: 2-12-2015]

Figura. 3.28 Gil Gijón. *Los Pepes*. 2014. Pág. 58

Fuente: <http://www.gilgijon.com/obra.html#RT>

[Consulta: 2-12-2015]

Figura. 3.29 Gil Gijón. *Abuelo Gil leyendo el periódico*. 2014. Pág. 59

Fuente: <http://www.gilgijon.com/obra.html#RP>

[Consulta: 2-12-2015]

Figura. 3.30 Gil Gijón. *Primera comunión*. 2015. Pág. 59

Fuente: <http://www.gilgijon.com/obra.html#RP>

[Consulta: 2-12-2015]

Figura. 3.31 Composición de imágenes añadidas de un usuario de *Facebook* a su perfil durante 354 días. 2015. Pág. 61

Figura 3. 32 Gregory Chatonsky y Jean Pierre Balpe. *Peoples*. 2007. Pág. 62

Fuente: <https://i.ytimg.com/vi/FJgNVqil5JY/sddefault.jpg>

[Consulta: 2-12-2015]

Figura. 3. 33 Imagen de Megan del documental *Catfish*. 2007. Pág. 62

Fuente: <http://www.cinemablography.org/catfish.html>

[Consulta: 2-12-2015]

Figura. 3. 34 Ángela. Documental *Catfish*. 2007. Pág. 62

Fuente: <http://www.cinemablography.org/catfish.html>

[Consulta: 2-12-2015]

Figura. 3. 35 Natalie Bookchin. *Mass Ornamente*. 2009. Pág. 63

Fuente: http://www.strozzina.org/identitavirtuali/i_bookchin.php

[Consulta: 2-12-2015]

Figura. 3. 36 María Cañas. *La mano que trina*. 2015. Pág. 64

Fuente: <http://www.caac.es/programa/mcrelo15/frame.htm>

[Consulta: 2-12-2015]

Figura. 3. 37 Detalle de la obra *Avatares I*. Pág. 65

Figura. 3. 38 Detalle de la obra *Avatares II*. Pág. 65

Figura. 3. 39 Antoine Geiger. *Sur-Fake*. 2015. Pág. 66

Fuente: <http://antoinegeiger.com/filter/art/SUR-FAKE>

[Consulta: 2-12-2015]

Figura 4. 1 Ejemplo de souvenir icónico. Pág. 68

Fuente: <http://mochileros.com.mx/tips-mochileros-para-ahorrar-mientras-viajas-2/>

[Consulta: 2-12-2015]

Figura 4. 2 Marilyn Monroe cantando 'Happy birthday'. 1962. Pág. 69
Fuente: <http://www.abc.es/20120519/estilo-gente/abci-marylin-monroe-kennedy-happy-201205191833.html>
[Consulta: 2-12-2015]

Figura 4. 15 Gil Gijón. *Gafas*. 2014. Pág. 70
Fuente: <http://gilgijon.com/obra.html#ESC>
[Consulta: 2-12-2015]

Figura 4. 4 Paco Lara-Barranco. Imagen de la performance *Que no te toque_F.L.G.* 2011.
Pág. 71
Fuente: http://www.galeria-wl.eu/10_jiaap/fotosJIAAP2010_jornadas_3.php
[Consulta: 2-12-2015]

Figura 4. 5 Santiago Porter. *La ausencia*. 2001-2002. Pág. 73
Fuente: <http://www.santiagoporter.com/exposiciones>
[Consulta: 2-12-2015]

Figura 4. 6 Santiago Porter. *La ausencia*. 2001-2002. Pág. 73
Fuente: <http://www.santiagoporter.com/exposiciones>
[Consulta: 2-12-2015]

Figura 4. 16 Chiharu Shiota. *State of Being*. 2012-2013. Pág. 74
Fuente: <http://www.metalocus.es/content/es/blog/sincronizando-hilos-y-rizomas-exposici%C3%B3n-individual-de-chiharu-shiota>
[Consulta: 2-12-2015]

Figura 4. 17 Chiharu Shiota. *Dialogue from DNA*. 2014. Pág. 75
Fuente: <http://www.chiharu-shiota.com/en/works/?y=2004>
[Consulta: 2-12-2015]

Figura 4. 18 Chiharu Shiota. *Dialogue from DNA*. 2014. Pág. 75
Fuente: <http://www.chiharu-shiota.com/en/works/?y=2004>
[Consulta: 2-12-2015]

Figura 4. 19 Christian Boltanski. *No man's land*. 2010. Pág. 76
Fuente: <http://www.museomagazine.com/CHRISTIAN-BOLTANSKI>
[Consulta: 2-12-2015]

Figura 4. 20 Christian Boltanski. *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois Colombes*. 1974. Pág. 77
Fuente: <http://www.photoeye.com/Auctions/Enlargement.cfm?id=8007>
[Consulta: 2-12-2015]

Figura 4. 12 Christian Boltanski. *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois Colombes*. 1974. Pág. 77
Fuente: <http://www.photoeye.com/auctions/auction.cfm?id=8793>
[Consulta: 2-12-2015]

Figura 4. 21 Christian Boltanski. *Los suizos muertos*. 1991. Pág. 78
Fuente: <https://cuadernodefilosofia.wordpress.com/2013/07/11/los-suizos-muertos-de-christian-boltanski/>
[Consulta: 2-12-2015]

Figura 4. 22 Christian Boltanski. *Los suizos muertos*. 1991. Pág. 79
Fuente: <https://cuadernodefilosofia.wordpress.com/2013/07/11/los-suizos-muertos-de-christian-boltanski/>
[Consulta: 2-12-2015]

Figura 5. 1 The burning house. 2013. Pág. 80
Fuente: <http://theburninghouse.com/page/1>
[Consulta: 2-12-2015]

Figura 5. 4 The burning house. 2013. Pág. 80
Fuente: <http://theburninghouse.com/page/16>
[Consulta: 2-12-2015]

Figura 5. 3 The burning house. 2015. Pág.80
Fuente: <http://theburninghouse.com/page/17>
[Consulta: 2-12-2015]

ANEXOS

Anexo número 1

Título: *Sin Título*

Dimensiones: Medidas variables

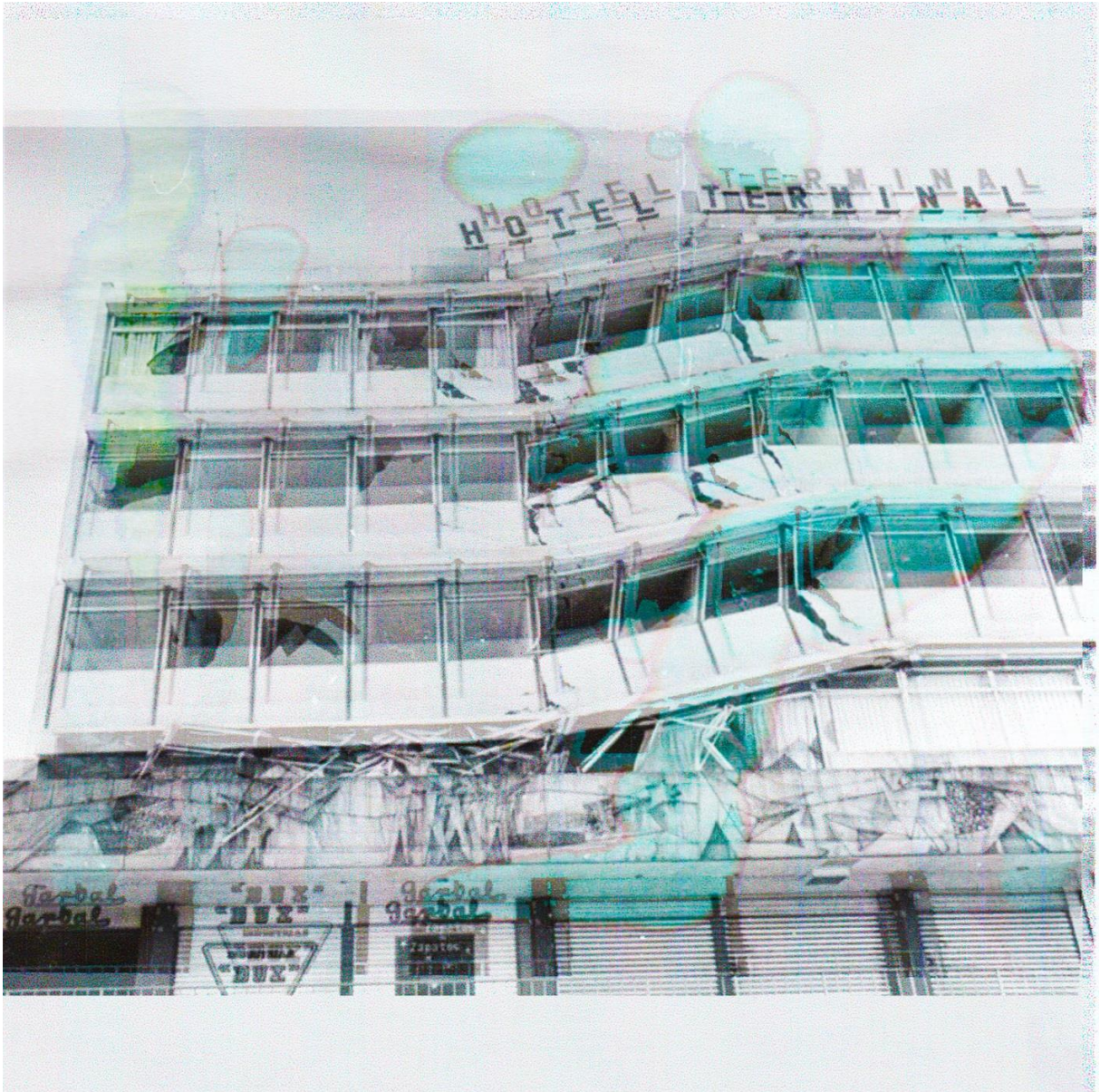
Soporte y procedimiento: Técnica mixta

Fecha: 2015

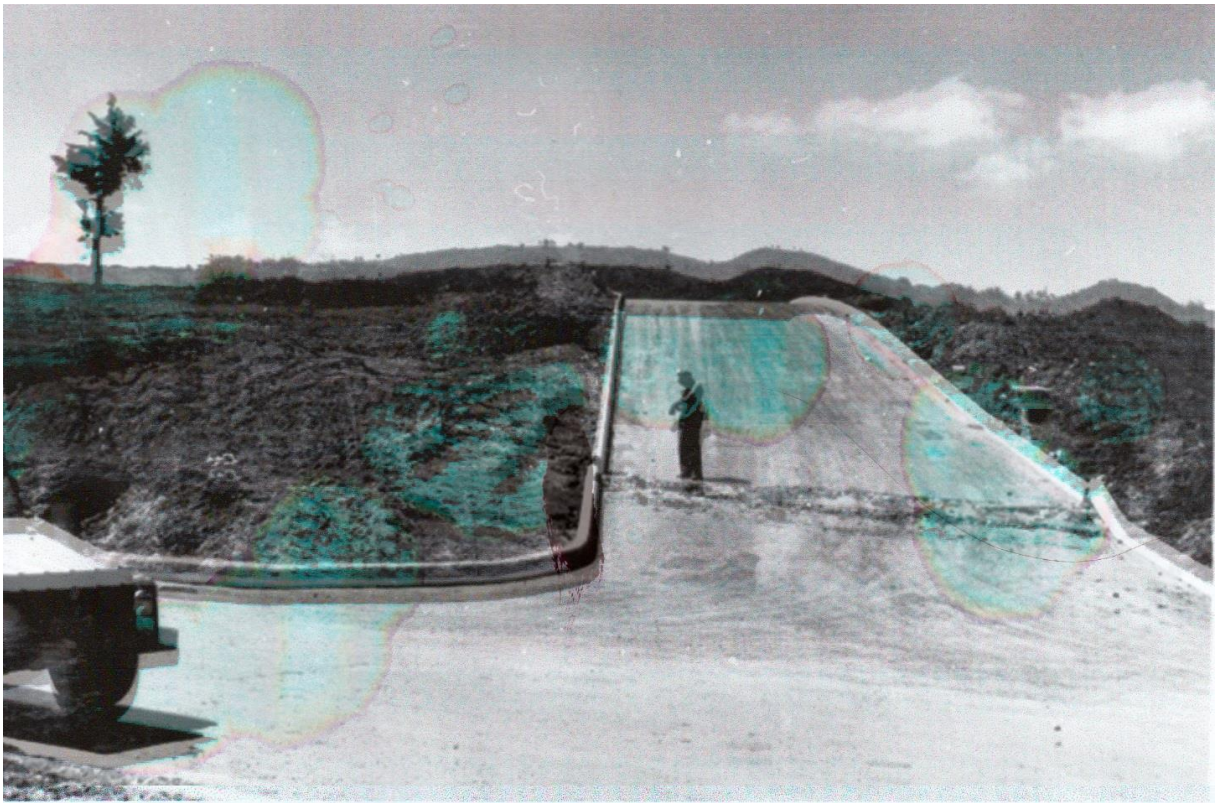
En esta serie, hemos realizado varias piezas a partir de manipulaciones como las que hemos elaborado en las fotografías de *El álbum de Barthes* y los bocetos realizados para las piezas *Avatares I y II*. En este caso, las experimentaciones son sobre imágenes pertenecientes al terremoto de Guatemala del año 1976. Investigando el contexto de ese momento, intentamos potenciar las sensaciones que nos transmiten estas imágenes, utilizando también recursos infográficos. El resultado se acerca técnicamente a las otras experimentaciones, pero añadiendo en este caso más color, contraste y movimiento.

Aunque no tenemos realmente la misma intencionalidad reivindicativa, nos parece esencial mencionar la obra del artista Ai Weiwei (1957) quien, tras el terremoto de Sichuan en 2008, consiguió obtener una lista con el nombre de los niños fallecidos en este desastre, ya que hubo un gran derrumbe de escuelas debido a que estas no se habían construido correctamente. A modo de protesta y concienciación, publicó tal lista a través de su blog virtual un año después del suceso, pero este fue censurado por el gobierno. Además, realizó la obra *Remembering*, compuesta por un muro construido por nueve mil mochilas de colegio, formando con ellas el mensaje: *Ella vivió feliz en este mundo durante siete años*, frase que pertenecía al epitafio que una madre dejó grabado en la tumba de su hija, que también murió en el terremoto. Recuerda así la catástrofe que sucedió, no dejando caer en el olvido a las víctimas que fallecieron y las consecuencias del seísmo y lo defectuoso de la construcción de los edificios.

En nuestro caso, aunque no planteamos un punto de vista político, pretendemos jugar con lo sensorial y la impresión de inestabilidad y desolación que nos transmiten las fotografías del desastre de Guatemala, intentándolas potenciar con los recursos mencionados anteriormente.







Anexo número 2

Título: *Sin Título*

Dimensiones: 72 x 92 cm.

Soporte y procedimiento: óleo sobre lienzo.

Fecha: 2015

Hemos empleado el mismo sistema de trabajo que en la serie *Avatares*, pero utilizando en este caso una de las fotografías del álbum mencionado a lo largo del estudio, tratando de jugar con lo antiguo de la fotografía y la distorsión para crear una imagen que dé la impresión de estar desapareciendo o descomponiéndose e incitar así a la reflexión sobre el paso del tiempo. Como ya hemos comentado anteriormente, esta distancia espacio-temporal del acto fotográfico, junto con la forma de posar ante la cámara en esa época, -calculamos que esta fotografía es de los años setenta aproximadamente-, hacen que el retrato se nos muestre distante y poco expresivo. En este caso, conocemos cercanamente a la persona que se muestra en la imagen y no creemos que a través de ella se exprese su personalidad, su forma de expresarse o sus rasgos más característicos.

A través de la pintura, expresamos la idea de esta falta de información que creemos que abunda en la imagen fotográfica. Por medio de la veladura o la mancha tapamos y distorsionamos parte de la imagen, construyendo una metáfora de cómo se vuelven borrosos los recuerdos con el paso del tiempo.

