

Del Preludio: Habitar la cornisa

Andrés Richarte



TRABAJO FIN DE GRADO

Tutor: Juan J. del Junco González
Facultad de Bellas Artes, Universidad de Málaga

Año 2020

ÍNDICE

1. Resumen	1
2. Descripción detallada y razonada de la idea que fundamenta el discurso	1
3. Trabajos previos	1
3.1 Proyecto <i>De las posibilidades del encuentro</i>	1
3.2 Proyecto <i>VII: 3ES030619</i>	3
3.3 Proyecto <i>Expanded Chicken</i>	4
4. Descripción del proceso de investigación plástica	5
4.1 Del protocolo	5
4.2 Del formato panel como forma	6
5. Descripción del proceso de investigación teórico conceptual	7
5.1 De la fotografía documental	7
5.2 Del panel y el archivo	10
5.3 Del proyecto y sus relaciones	12
5.3.1 De las diferencias en la mirada	13
5.3.2 De Borges, Foucault y Warburg	15
5.3.3 Del artista que se sirve de la ciencia	18
5.3.4 De lo postmoderno y el contexto	22
5.4 Del fin poético de las clasificaciones	26
6. Presupuesto	28
7. Cronograma	29
8. Anexo de imágenes de la propuesta expositiva del proyecto	30
9. Bibliografía	36

1. Resumen

En este proyecto centramos la atención en la paloma, siendo un animal que habita las urbes y que se presta a la metáfora de diferentes problemas: lo inhóspito del territorio urbano, conflictos de intereses entre especies, lo complejo de las relaciones sociales o el propio sentido de la existencia. El archivo será el modo de escenificar la obra. Conformado por paneles donde son clasificadas fotografías de las aves anteriormente mencionadas, el archivo es productor de significación a través de la clasificación y ordenación que impone a los elementos que contiene. Las fotografías, que son colocadas sobre paneles sometidos a las jerarquías de la clasificación, han sido tomadas focalizando la atención sobre los sujetos a ser documentados.

El proyecto *Del Preludio: Habitar la cornisa*, está compuesto por cinco paneles, cuya disposición invita al receptor a realizar un recorrido conforme observa las piezas que la componen. A través de subdivisiones, cada panel centra la atención en: las estructuras que guardan relación con las aves, los restos fruto de su presencia, los individuos y las relaciones que se producen entre ellos. La metáfora de éste proyecto reside en el giro a través del cual podemos relacionar problemas, en un principio de aves, con los humanos.

2. Descripción detallada y razonada de la idea

El proyecto *Del Preludio: Habitar la cornisa* tiene como idea el acercamiento a las problemáticas fruto de cohabitar las urbes, tales como la competencia entre individuos, la lucha por el espacio, el choque y odio resultado de diferencias entre individuos. A través de la paloma y el modo en que habita la ciudad, se elabora una metáfora que conecta con problemas humanos (espacio habitable, fobia, etc). La clasificación, en la que el material fotográfico es distribuido, participa de forma activa en la creación de significado y aporte de sentido al proyecto. Dicha clasificación se encuentra jerarquizada, partiendo de dos conceptos principales que son la ausencia y la presencia de la paloma. A partir de dicha división, las siguientes subdivisiones van atendiendo a diferentes problemáticas que en los próximos puntos explicaremos.

3. Trabajos previos

Durante el recorrido dentro del Grado en Bellas Artes, al que este TFG pertenece, han ido sucediéndose una serie de propuestas de las cuales tres tienen una mayor relevancia en el proceso global que desemboca en los resultados de este proyecto final. A continuación, veremos individualmente cada uno de ellos.

3.1 Proyecto *De las posibilidades del encuentro*

El primero de estos casos fue el proyecto *De las posibilidades del encuentro* (2019). Partimos del encuentro con una tórtola turca. La tórtola, por un cruce de miradas, despertó una serie de preguntas y conflictos que traté de resolver para llegar a comprender la naturaleza de aquel acontecer. El proyecto estaba conformado de veintiún dibujos y un pequeño ensayo en el que una especie de ave en concreto nos sirve de detonante para tratar de reconectar con el otro (fig.1).

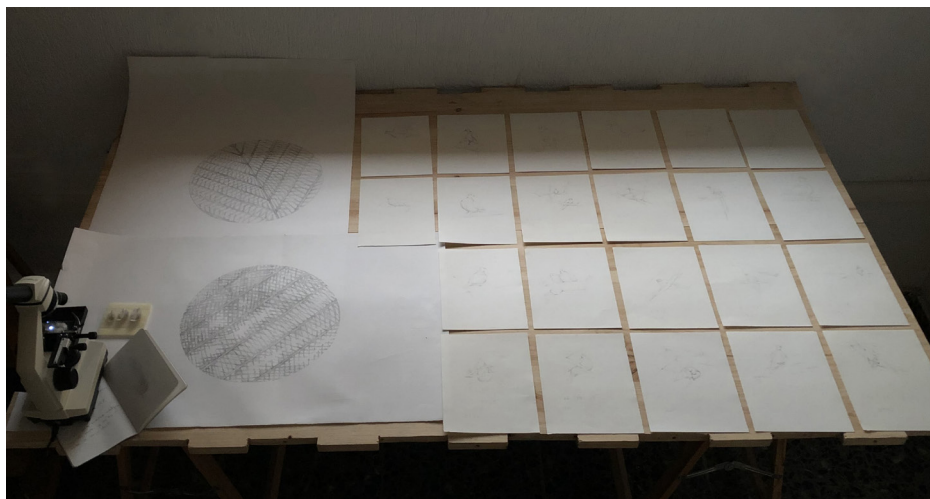


Fig. 1. De las posibilidades del encuentro.

La forma que tomó el proyecto se sirve del dibujo como medio, que ofrece posibilidades de trabajo espontáneo. Este medio sirvió como un ritual a través del cual se buscaba forzar el encuentro, para de este modo revivir la experiencia de aquella primera epifanía. Estaban presentes conceptos como el deseo, el sentido de la existencia y la convivencia común, pero el verdadero motor del proyecto fue un intento por comprender el modo en que percibimos el mundo y aquellos otros sujetos que habitan en él. La necesidad de comprensión de lo percibido nos acerca a la fenomenología, en especial a las reflexiones de Merleau-Ponty (1908-1961). En *El Ojo y el Espíritu* (1986) el filósofo francés afirma “Visible y móvil, mi cuerpo está en el número de las cosas, es una de ellas, pertenece al tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa.”¹ Por lo tanto no nos resultaría difícil comprender que la tórtola y nosotros mismos no formamos parte de compartimentos estancos ajenos los unos a los otros. Prosigue Merleau-Ponty:

Ya que las cosas y mi cuerpo están hechos con la misma tela, es necesario que su visión se haga de alguna manera en ellos, o que su visibilidad manifiesta se duplique con una visibilidad secreta: la naturaleza está en el interior.²

Por lo tanto, encontramos la noción de un gran tejido en el que se produce una compenetración per se, en el que el acontecer entre individuos está relacionado con la propia configuración del mundo, por ello la idea de individuo tórtola e individuo humano como entes estancos nos parecía algo a superar.

Parte de la problemática de considerarnos compartimentos ajenos los unos a los otros, puede resolverse con las respuestas que aporta Michel Foucault (1926-1984). En *Las palabras y las cosas* (1966), Foucault detecta una problemática en el modo en que percibimos o recibimos aquello externo a nosotros y que gracias a las palabras tratamos de abarcar. Las definiciones y los

¹ MERLEAU-PONTY, Maurice, *El Ojo y el Espíritu*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1986, p.17.

² Ídem. p.18

nombres con los que dotamos a las cosas alteran la percepción y priman antes que la propia cosa. Comprendemos entonces que la definición y el concepto preconcebidos nos alejan del momento del encuentro, o al menos lo adulteran. Los conceptos propios de la clasificación, de la que posteriormente hablaremos, poseen este potencial de alterar el sentido de lo que vemos.

3.2 Proyecto VII: 3ES030619

El proyecto VII, 3ES030619 (2019) toma el testigo de aquel primer proyecto. El proyecto pretende una dignificación de la vida de la gallina como animal-producto dentro de un sistema de producción y consumo capitalista como el que nos encontramos inmersos.

La dignificación del ciclo vital del animal, a la que aludíamos, se logra a través de un desplazamiento hacia el relato religioso y el ritual, específicamente los *Siete Dolores* o el *Vía Crucis*. Ambos son relatos de dolor en los que se narra de formar secuencial y lineal una serie de acontecimientos que llevan a la muerte. Ambos relatos de dolor marcan diferentes momentos desde una profecía que anticipa el final hasta la confrontación con el desenlace inevitable de la muerte. Por tanto, con este desplazamiento el sentido fenomenológico pasa a un segundo plano, pues en este nuevo proyecto primaban otras estrategias creativas con mayores posibilidades de juego.

Para este proyecto fue decidido usar el vídeo como el medio. El proyecto se estructura en siete capítulos y cada uno de ellos hace alusión a una fase de la vida. A lo largo del vídeo podemos observar espacios de culto que han sido alterados para adaptarlos a la nueva narración. En dichos espacios se observan pinturas barrocas donde aparecen animales, produciéndose en este desplazamiento una relectura de las mismas. Al agruparse las pinturas bajo un nuevo tema, el animal explotado como recurso, vemos un cambio del sentido narrativo inicial de estas obras.

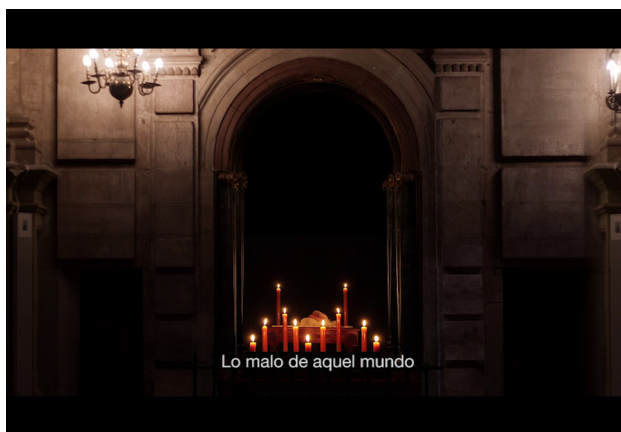


Fig. 2. VII, 3ES030619.



Fig. 3. VII, 3ES030619.

3.3 Proyecto *Expanded Chicken*

La antesala del proyecto que aquí nos concierne ha sido *Expanded Chicken* (2020). En este caso además del vídeo se utilizó la fotografía y se elabora un ensayo cuyo objeto de estudio es la gallina doméstica. Al igual que sucedió con la tórtola turca, el encuentro con un grupo de gallinas retornadas a un estado semilibertad en un contexto urbano provocó que trabajase durante los últimos meses en las posibilidades metafóricas de este suceso. Una de las piezas es un vídeo compuesto por imágenes fijas, que tiene como principal referente a Chris Marker y su obra *La Jétée* (1962), y tomadas durante las visitas al lugar que las gallinas habían conquistado, acompañado de voz en off que narra el proceso de investigación.

Creemos necesario reseñar claras diferencias entre el vídeo de este proyecto y el anterior. En el anterior proyecto destacábamos la cuestión del rito, por ello la división en capítulos era vital para marcar el ritmo narrativo ensalzando la idea de *Vía Crucis*. En *Expanded Chicken* el falso movimiento del vídeo es sugerido por los fotogramas, donde un juego de lentes insinúa un desplazamiento por el espacio. Las imágenes producidas tienen como referencia al género de la fotografía documental. Los documentos utilizados en este proyecto provienen del ámbito real.

La obra *Expanded Chicken*, además de componerse de un vídeoensayo documental proyectado en sala, está conformada por una serie de fotografías y recortes de notas de prensa³. Estos elementos fueron dispuestos en mesas iluminadas dado que para proyectar vídeo la sala necesariamente debía estar oscura. La iluminación en un principio tenía como objetivo solventar un problema de visuslización pero resultó ser de gran valía en la recepción de la obra, al mismo tiempo que su disposición espacial.



Fig. 4. *Expanded Chicken*. Vista general.



Fig. 5. *Expanded Chicken*. Detalle.

³ Dado que el lugar y el acontecimiento de las gallinas que invaden un parque y la ciudad ha tenido repercusión mediática y decidí incorporarlo al proyecto.

El conjunto es el resultado de la investigación de un suceso que, en un principio, podría resultar anecdótico, pero en cuyas bases aparecen conceptos como el control de poblaciones, conflictos raciales, especismo, la conquista y habitabilidad del espacio.

El proceso durante el que se conformó el proyecto *Expanded Chicken* desveló una serie de hallazgos que han sido utilizados como punto de partida en el presente proyecto. Esos hallazgos son, en primer lugar la iluminación como forma de focalizar la atención sobre la obra y en segundo lugar las mesas donde fotografías y recortes de prensa fueron dispuestos de un modo que hilaban un discurso entre todos los elementos

4. Descripción del proceso de investigación plástica

Durante el proceso de investigación plástica distinguiremos dos apartados que afectan a los resultados formales del proyecto. El primero de ellos es el protocolo, que guarda relación directa con el modo de producción. El segundo de los apartados, el panel, se centra en la forma en que el proyecto se materializa y sus consecuencias: la producción activa de significado a través de contenedores-paneles y la elaboración de un discurso a través de su clasificación.

4.1 Del protocolo

El protocolo, según la cuarta acepción de la palabra que podemos consultar en la RAE es definido como “Secuencia detallada de un proceso de actuación científica, técnica, médica, etc.”⁴ Por su conexión directa con el proceso del proyecto y el modo de trabajo sistemático, determina los resultados plásticos.

Estamos ante un proyecto de naturaleza interdisciplinar, puesto que toma aspectos propios de las ciencias para llevar a cabo un juego perteneciente a las artes. Uno de esos aspectos importados es el protocolo. Cuando se realizan investigaciones, el rigor científico se mantiene siguiendo una serie de pasos ordenados y que llevan a un sistema de trabajo donde se controla todas las variables. De este modo, aseguramos el control sobre las variables que aparecen durante el proceso y se nos permite realizar una criba previa de aquella información que es útil de aquella que no lo es.

En nuestro caso los encuentros con las aves han sido regulados con un protocolo específico, este incluye recorridos e itinerarios por la ciudad a los que acudir en cada sesión. Los tipos de protocolos o metodologías que podemos encontrar forman son muy diversos dependiendo de la rama del conocimiento y de las especialidades a las que acudamos, por ejemplo, podemos encontrar en arqueología una estrategia basada en la batida del terreno cercano a yacimientos ya estudiados en busca de restos arqueológicos desconocidos. El protocolo elegido en este proyecto no solo tiene que ver con cuestiones espaciales, sino también temporales. Las primeras ocasiones en que pude fotografiar durante el confinamiento se limitaban a primera hora de la mañana y última de la tarde. Tras verificar que

⁴ RAE, Protocolo, Diccionario de la lengua española, disponible en: <https://dle.rae.es/protocolo>. Consulta 04/05/2020

el comportamiento de las aves es distinto en la presencia masiva y agitada de los viandantes a final de la tarde, se tomó la decisión de salir al encuentro únicamente por las mañanas. Las condiciones lumínicas no son iguales a lo largo del día por lo que esta decisión afectó a las imágenes resultantes. La repetición en una misma franja horaria dota de una uniformidad lumínica al archivo, atendiendo a las variaciones climatológicas.

Por último, mencionar otro aspecto plástico que es vital en cuanto a la fotografía, centrar el encuadre en los objetos a ser fotografiados. Este aspecto viene determinado por unas necesidades bastante obvias, las de focalizar, por encima de cualquier otra cosa, la mirada sobre aquello que ha sido documentado. Sobre esta cuestión hablaremos con mayor profundidad en el apartado *De la fotografía documental*.

4.2 Del formato panel

El modo en que se ha concebido este archivo fotográfico es el resultado de la experimentación que se viene desarrollando desde los proyectos anteriormente mencionados. Como hemos podido percibir en las imágenes de proyectos anteriores, percibimos una cierta inquietud por la utilización de soportes en los que ordenar y clasificar el contenido: en un principio dibujos, posteriormente recortes de prensa y fotografías y finalmente solo fotografías. En los anteriores proyectos, nos sentimos atraídos por la posibilidad de utilizar soportes horizontales que se prestasen a ser circundados, al igual que se hizo con las mesas iluminadas en *Expanded Chicken*. Parte de los problemas de exponer de ese modo las imágenes era el recorrido que el espectador realiza en torno a la obra, o lo que es lo mismo, su recepción. Hubo un momento en el que se decidió que los soportes debían tener una orientación vertical y anclados a las paredes (e incluso exentos) y que fuese el propio espacio el que determinase el recorrido de un panel a otro. La decisión de disponer los paneles de este modo se vio influenciada por una visita al Museum für Naturkunde de Berlín. Los dioramas y colecciones de ornitología de este museo tienen una disposición curiosamente vertical. En dichos paneles (fig. 6) las aves disecadas naturalizadas aparecían correctamente etiquetadas y dispuestas, lo que permitía un barrido visual, que dirigía al receptor a lo largo de un pasillo.

El formato panel como materialización del archivo, antes incluso de haberlo considerado la forma final, ofrece posibilidades de experimentación y de juego a la hora de disponer las imágenes. Al conformar los paneles, las fotografías son susceptibles de ser reordenadas siguiendo los criterios de la clasificación. Podemos decir que la decisión final de adoptar esta forma expositiva parte de su carácter procesual, cual pizarra o corcho donde desarrollar el proyecto atendiendo a las conexiones entre imágenes.

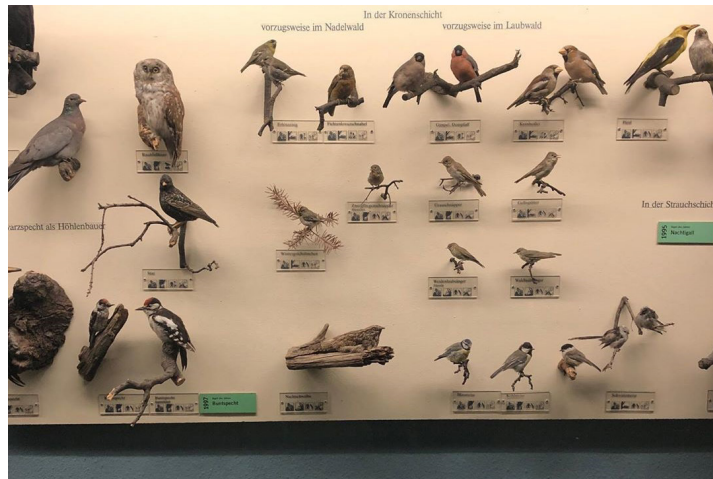


Fig. 6. Aves disecadas en Museum für Naturkunde de Berlín

5. Descripción del proceso de investigación teórico conceptual

A lo largo de este apartado vamos a desarrollar tres puntos que sientan las bases teóricas y conceptuales del proyecto. En primer lugar es descrito el acercamiento a la fotografía documental como forma de registro de un acontecer, dadas las influencias en la fotografía de este proyecto. Posteriormente atenderemos al panel no solo como elemento formal sino como productor activo de significado. En el último apartado serán revisados aquellos artistas y teóricos que guardan relación con las inquietudes propias de este proyecto.

5.1 De la fotografía documental

Como hemos apuntado anteriormente, la naturaleza de las fotografías que conforman este proyecto es de carácter documental. Las reflexiones y análisis que Lucy Soutter (1967) desarrolla en *¿Por qué fotografía artística?* (2015) son de gran importancia para este proyecto. Esta artista e historiadora del arte analiza una serie de aspectos de la fotografía que han cambiado con el devenir de los años. En el siglo XIX la fotografía tenía la necesidad de ser considerada arte y uno de los métodos más básicos para conseguirlo era la utilización de géneros pictóricos, así como las convenciones que iban ligados a ellos. Por tanto, primaban ideales como la belleza frente a las ideas.

Soutter apunta a una definición universal de objetividad en la fotografía como “Su significado coloquial cotidiano es evidente: denota una actitud sencilla y directa, no condicionada por la opinión o la emoción.”⁵

Una actitud que personalmente considero que conecta con las fotografías e ilustraciones propias del ámbito de las ciencias, al cual el autor de este TFG ha pertenecido⁶, donde el mensaje ha de ser

⁵ SOUTTER, Lucy & FERNANDEZ Lera, *¿Por qué fotografía artística?*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2015, p.63.

⁶ El autor de este TFG se formó como biólogo desde el año 2008, lo cual implica el conocimiento de metodologías y procedimientos propios de las ciencias. Esto afectará de forma directa a los temas y formas que le resultan de interés en los procesos artísticos creativos.



Fig. 7. Bernd y Hilla Becher. *Torres de agua* (1967-1980).



Fig. 8. Candida Höfer. *Banco de España Madrid IV* (2000).

claro y directo. Cuando en ciencia se describe o hablamos de la cosa, la cosa ha de ser mostrada de un modo neutro, sin aparente subjetividad que pudiesen entorpecer el acercamiento al receptor. En este proyecto buscamos un tipo de imagen en particular, que no pretende ser bella por sí misma, sino registrar de un modo lo más neutro posible aquello ante lo que nos encontramos.

El trabajo fotográfico de Bern (1931-2007) y Hilla Becher (1934-2015), que a priori tiene un carácter científico por su objetividad, tiene la peculiaridad de que aun resultando árida en un primer acercamiento, muestra múltiples estructuras relacionadas, que presentadas en conjunto resaltan sus similitudes aun siendo distintas, algo que también puntualiza Soutter⁷. Es por este efecto de conjunto por lo que los considero tanto referentes conceptuales como plásticos. (fig. 7). Una de sus alumnas de la escuela de Düsseldorf, Candida Höfer (1944) muestra en sus series fotográficas de interiores una visión desde un punto de vista simétrico un espacio que parece ordenado a nivel visual. Lo que no esperaríamos de los espacios que fotografía y el modo en que lo hace es lo que parecen querer contar-nos. Soutter considera que estas imágenes conforman un archivo del poder y de espacios específicos donde se materializa el privilegio⁸(fig. 8).

Hemos de reconocer la deuda que estos autores contraen con fotógrafos como August Sander (1876-1964), cuya fotografía fue definida por Wilhelm Hausenstein del siguiente modo:

Aquí, la fotografía ha comprendido, diferenciado y realizado lo que le corresponde: ha documentado, con seriedad la esencia de la época; ha creado “documentos”, sine ira et studio, documentos que solo y exclusivamente ella puede crear.⁹

Las tipologías sociales que conforman la obra de August Sander, nos resultan de gran importancia para el proyecto dada la frontalidad y un mensaje claro. Como observamos en los siguientes ejemplos, *Novios Campesinos* (hacia 1914) y en *Bracero* (1928) (fig. X) priman los sujetos a ser fotografiados, por ello la composición queda subyugada a esta prioridad, evitando despliegues visuales innecesarios.

Por último, de los análisis que realiza Soutter sobre la fotografía documental nos interesa su capacidad de desvelar conexiones entre elementos aparentemente distantes y poseer una cierta pretensión de verdad¹⁰, por un tratamiento sencillo que nos permite elaborar un discurso artístico y hacer emerger relaciones no visibles en un primer momento¹¹. Estas relaciones no visibles parecen más evidentes cuando la capacidad de documentar de la fotografía nos permite comparar entre múltiples imágenes. En este proyecto la fotografía pretende documentar de un modo lo más objetivo posible la población de palomas urbanas, los restos producto de su presencia y estructuras que guardan relación con sus vidas en la ciudad. El centro de atención de las fotografías por tanto serán dichas aves, que aparecerán

⁷ Ibidem, p.69

⁸ Ibidem, p.75-76

⁹ LUGON, Olivier, . *El estilo documental : de August Sander a Walker Evans, 1920-1945*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, p.70.

¹⁰ SOUTTER, L., & Fernández Lera, *¿Por qué fotografía artística?*, Op. cit. p.96.

¹¹ LUGON, Olivier, *El estilo documental : de August Sander a Walker Evans, 1920-1945*, Op. cit, p.42.



lo más centrados posibles y con las menores interferencias compositivas y estéticas.

Fig. 9 y 10. August Sander. *Pareja de granjeros* (1912) y *Bracero* (1928).

Aclaradas estas cuestiones propias de la fotografía, hemos de resaltar el interés en la capacidad informativa del conjunto de las imágenes que conforman este proyecto, no tanto la individualidad de las mismas, por ello la noción de archivo es el siguiente punto a tratar.

5.2 Del panel y el archivo

La investigación en torno al *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (1866-1929) afectó desde un primer momento al diseño expositivo del proyecto. El historiador alemán se sirvió de paneles para agrupar por temas multitudes de fotografías-documento de obras de arte, realizándose conexiones entre las diferentes piezas¹². Anna María Guasch ha realizado un extenso estudio de las relaciones del archivo con el ámbito de las artes, en él es incluido Warburg por un modo de anónimo de atender a relaciones que se producen entre obras de arte a lo largo de la historia.

A través de estos agrupamientos, que Warburg hacía y deshacía y de los que sólo conservamos fotografía de un estado de 79 paneles, el concepto de archivo se entiende como un dispositivo de almacenamiento de una memoria sociocultural que no estructura una historia discursiva, sino imágenes o *phastosformel*, en tanto que formas *-formulae-* portadoras de sentimientos *-pathos-*, que funcionan como representaciones visuales y como maneras de pensar, sentir y concebir la realidad.¹³

Lo que Warburg construyó fue un archivo visual, un atlas de la memoria. Un laboratorio de imágenes donde experimentó y se hicieron palpables relaciones, que tenían que ver con la temática y los códigos presentes en las obras que clasificaba. Las interconexiones entre las imágenes que cuidadosamente organizó y archivó Warburg es algo que traemos al proyecto (fig. 11). Por tanto, el formato

¹² WARBURG, Aby, *Atlas mnemosyne*, Madrid, Akal, 2010.

¹³ GUASCH, Anna Maria, *Arte y archivo, 1920-2010 : genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Ediciones Akal, 2011, p. 24-25



Fig. 11. Aby Warburg. *Atlas Mnemosyne*, detalle del panel nº37.

panel como superficie sobre la que ordenar y experimentar conformará el modo de archivar y clasificar las fotografías.

En este punto se hace necesario un retorno a la obra de Sander observamos que, específicamente en *Menschen des 20. Jahrhunderts*, recopila a través de la fotografía tipologías de personas y sus roles de cara a la sociedad, durante la etapa que conformó la República de Weimar. En su obra fotográfica se produce una colaboración entre la fotografía y el archivo, se organiza y clasifica las imágenes según una serie de normas que tienen que ver con el contexto y los anteriormente mencionados roles. Del mismo modo que Sander recopila tipologías de personas, la paloma es registrada en este proyecto a través de la fotografía para desvelar una serie de relaciones con otras aves, así como con humanos, y los rastros que quedan en el acto de habitar el espacio.

Debemos atender al extenso análisis sobre el archivo que realiza Ernst Van Alphen (1958) en *Escenificar el archivo: Arte y fotografía en la era de los nuevos medios* (2018), dada la influencia que tiene su teoría sobre el presente proyecto.

El archivo se rige por las funciones de unificación, clasificación y consignación. Los actos de unificación y consignación implican que el archivo no es pasivo; no es un lugar que almacena acriticamente. Estos actos implican la distinción entre contenido archivable y contenido no archivable, y sobre la base de esta distinción se puede afirmar incluso que el archivo produce su propio contenido. No es solamente un receptor pasivo sino un productor activo de contenido¹⁴.

Es por su capacidad activa de producir significado por lo que el archivo posee un gran potencial para los artistas, un potencial laberíntico. Donde no hay una dirección fijada y directa en el discurso. Van Alphen destaca que archivar imágenes y exponerlas en coherencia con dicha práctica, nos lleva a

¹⁴ VAN ALPHEN, Ernst, *Escenificar el archivo: Arte y fotografía en la era de los nuevos medios*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2018, p.54.

realizar asociaciones y agrupaciones que en definitiva conllevan una conexión entre todos los elementos, en sus propias palabras “Coleccionar y archivar introducen significado, orden, límites, coherencia y razón en lo que es dispar y confuso, contingente y sin contornos”¹⁵

Considero, de acuerdo con este autor, que los archivos toman un rol más allá de ser considerados simples acúmulos de información, pues modulan y transforman el significado que poseía la cosa originalmente. Si no fuese así, el acúmulo de fotografías de palomas no tendría sentido alguno.

El archivo parece guardar relación con algo propio de nuestro tiempo, lo que José Luis Brea (1957-2010) en *Nuevas estrategias alegóricas* (1991), describe como el empleo de un discurso excéntrico con respecto a lo que se quiere decir. No hay intención de ser directos, sino emplear alegorías, por su capacidad de apuntar hacia otro trasfondo que podría completar el significado. A través de Brea conectamos con Marcel Duchamp por el valor que éste dotaba al receptor de la obra.

Que la relación de la obra con el mundo no recoge su mera dirección “representacional”, sino que atraviesa al espectador como descifrador o intérprete activo de sus significancias [...] es, en síntesis la postulación duchampiana; y cabe aseverar que en su enunciación se inaugura una tradición que, aún siendo todavía muy joven y, para ser sinceros, poco desarrollada en el campo plástico [...] es de una riqueza potencial enorme: una tradición interpretativa y un modo de comprender la forma de darse la experiencia artística en nuestra actualidad a la que, seguramente, y mejor que ninguno otro, conviene el título de *estética de la recepción*.¹⁶

Comprendemos que el potencial laberíntico del archivo, al que apunta Van Alphen, y el empleo excéntrico del lenguaje (así como la condición de intérprete activo del receptor) según Brea, parecen estar conectados. Cuando en el proyecto nos centramos a la paloma en el entorno urbano y desarrollamos toda una clasificación que atiende a cuestiones sociales, realmente hay una narrativa externa, sino que nos encontramos realizando un giro que pretende sorprendernos apuntándonos a nosotros mismos como seres sociales.

Habiendo definido los conceptos básicos con respecto a la forma del proyecto, a continuación, profundizaremos en aquellos autores que sirven de referentes del proyecto que nos compete. Los cuales vamos a dividir en tres subapartados: los referentes son englobados por una cercanía de este proyecto con el objeto de sus proyectos, por conexiones teóricas y por coincidencias en la naturaleza interdisciplinar del mismo.

5.3 Del proyecto y sus relaciones

Del prelude: Habitar la cornisa consta de cinco paneles, donde se disponen fotografías de palomas clasificadas bajo diversas categorías. La paloma, ave pobladora de las urbes, se presta a ser analizada en estos paneles, desvelándose relaciones con el espacio y con quienes lo habitan. La intención es la de dotar a las fotografías de un carácter móvil que permita reconfigurar lo contenido en

¹⁵ Ibidem, p.151

¹⁶ BREA, Jose Luis, *Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid, Tecnos, 1991, p.11.

cada panel. Nos encontramos ante dos niveles de comparación, una primera debida a la cercanía entre fotografías pertenecientes al mismo panel, y una segunda que se produce entre los diferentes paneles. A continuación, nos acercaremos a aquellos artistas y teóricos cuyas aportaciones son vitales para nutrir a este proyecto.

5.3.1 De las diferencias en la mirada

Este apartado atiende a las diferencias que podemos detectar en el modo de abordar su obra por parte de los siguientes referentes. Por la cercanía a las inquietudes de este proyecto, las siguientes obras son de obligada mención.

En primer lugar, Ricardo Cases (1971) y su serie *Paloma al aire* (2011) (fig. 12). En ella podemos observar una extensa documentación de la colombofilia, donde trofeos, aves y criadores son objeto de su fotografía. Podemos ver desde fotografías de tatuajes a palomas cuyas alas muestran patrones de color, desde vistas del paisaje donde tiene lugar la competición entre criadores a retratos y trofeos. La serie se materializa en forma de fotolibro. Este modo de agrupar imágenes presenta como una clara diferencia con respecto al archivo cuyo resultado se plasma en una instalación: el orden de lectura de la imagen. El fotolibro determina una lectura lineal, una secuencialidad definida por el soporte y el fotógrafo es consciente de ello. En el caso de este fotógrafo, percibimos una adaptación del contenido del fotolibro al trasladarlo para exponerlo en sala físicamente. Si bien atendemos a diferencias en el formato, al hablar de fotolibro, el motivo por el que le incluyo es por su modo de acercarse al tema que le interesa. Ese modo guarda cierta distancia con las intenciones de nuestro proyecto, que experimente con la imagen de la paloma pero no se centra en atender a todo lo relacionado con palomas de un modo obsesivo.

Para continuar, es necesaria la mención de la obra de Jean-Luc Mylayne (1946), por un planteamiento diferente al de Cases que en este caso se centra en una espera y el encuentro con las aves. Las fotografías de este artista comprenden un largo tiempo de preparación y puesta en escena, en su búsqueda de los parámetros técnicos adecuados a sus intereses. Como resultado de este tiempo, se produce una conexión con el espacio y las aves que lo habitan (fig. 13). En una de las publicaciones resultantes de su exposición en el Reina Sofía en 2010, titulada *Trazos del cielo en manos del tiempo*, podemos comprender lo esencial en su obra:

A pesar de su profundo conocimiento de la forma de vida de estas criaturas, Mylayne no tiene intención de mostrarse como ornitólogo o como documentalista. Su obra propone cuestiones metafísicas basadas en un intercambio entre humanos y animales, amplificado por estrategias de forma, estructura y concepto.¹⁷

Otro artista que nos interesa por una obra en particular es Hans-Peter Feldmann (1941). Su fotolibro *Das kleine Mövenbuch* (2004)(fig.14) muestra como principal protagonista a las gaviotas. La serie de

¹⁷ MUSEO NACIONAL REINA SOFÍA. (s. f.). Jean-Luc Mylayne - Trazos del cielo en manos del tiempo, disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jean-luc-mylayne-trazos-cielo-manos-tiempo> Consulta 25/05/2020



Fig. 12. Ricardo Cases. *Paloma al aire* (2011).



Fig. 13. Jean-Luc Mylayne. *PO - 37, Janvier - Fevrier 2006* (2006).



Fig. 14. Hans-Peter Feldmann. *Das kleine Mövenbuch* (2004).

fotografías es fruto de un viaje familiar, del cual es sorprendente que prácticamente no haya fotografías de los integrantes del viaje. Podríamos considerar a las aves partícipes del viaje o al menos parte de él.

Mientras que el modo de mirar de Cases se centra en un trabajo de documentación exhaustiva de todo lo relacionado con una práctica como es la colombofilia, encontramos diferencias en Mylayne y Feldmann. Mylayne observa pacientemente a que tenga lugar ese momento en el que la fotografía cobre el sentido deseado, lo cual implica una convivencia y la necesidad de vivir la experiencia de extenderse en el tiempo en el lugar de trabajo. En el caso del fotolibro de Feldmann, el registro de las gaviotas atiende a una mirada más bien fortuita, al encuentro con unas aves que estaban allí mientras tenía lugar su viaje familiar. Las tres formas de abordar su trabajo son diferentes.

Por otro lado, nuestro proyecto atiende a la convivencia que se produce con la paloma en la ciudad, lo cual requiere de atención sobre aquellos lugares en los que se concentran, al modo en que ellas se relacionan y a lo que el propio entorno aporta. Por supuesto, no debemos olvidar que dichas fotografías serán parte de un panel donde modularemos la relación entre ellas, donde el orden significará y donde experimentaremos relacionando imágenes.

El archivo como clasificación que construye significado guarda relación con las reflexiones de los teóricos que veremos a continuación.

5.3.2 De Borges, Foucault y Warburg

Los paneles que forman parte de este proyecto están ordenados bajo una jerarquía que como toda clasificación es de naturaleza artificial. Esta condición de orden artificioso es el tema principal de un pequeño texto obra del escritor Jorge Luis Borges (1899-1986). Publicado por primera vez dentro del libro de ensayos *Otras inquisiciones* (1952) el ensayo *El idioma analítico de John Wilkins* es de referencia obligada. El breve texto atiende a la figura de John Wilkins (1614-1672) (naturalista inglés) que entre otros quehaceres creó una lengua artificial con la que ordenar y clasificar a través de las propias letras. A lo largo de su ensayo, Borges destaca lo ambiguo y deficitario de las clasificaciones (mencionando la increíble clasificación propuesta por la enciclopedia china *Emporio celestial de conocimientos benévolos*), pero también destaca las relaciones entre lo nombrado y aquello que lo nombra.

La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios. El idioma analítico de Wilkins no es el menos admirable de esos esquemas. Los géneros y especies que lo componen son contradictorios y vagos; el artificio de que las letras de las palabras indiquen subdivisiones y divisiones es, sin duda, ingenioso. La palabra salmón no nos dice nada; zana, la voz correspondiente, define (para el hombre versado en las cuarenta categorías y en los géneros de esas categorías) un pez escamoso, fluvial, de carne rojiza.¹⁸

¹⁸ BORGES, Jorge Luis, *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

Por otro lado, Michel Foucault (1926-1984) se interesó por el breve ensayo de Borges. En *Las Palabras y las Cosas: Una arqueología de las ciencias humanas* (1997), el filósofo francés incluye la anteriormente mencionada enciclopedia china como ejemplo de clasificación artificiosa. La vecindad que pudiese producir aquella taxonomía sobre los elementos clasificados (una vecindad totalmente artificial), conecta con un término que atiende a una paradójica y compleja red de relaciones, el concepto que acuña como heterotopía. Por su relación con el lenguaje:

Las *heterotopias* inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la “sintaxis” y no sólo la que construye las frases —aquella menos evidente que hace “mantenerse juntas”(unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas. Por ello, las utopías permiten las fábulas y los discursos¹⁹

Efectivamente percibimos la heterotopía como una ruina anticipada del lenguaje. Ernst Van Alphen considera que este concepto es aplicable a la coherencia (o falta de ella) de las clasificaciones establecidas. Una coherencia que nace de unos modos de proceder que el archivo ilustra perfectamente, modos que guardan relación con el campo epistemológico:

Al sacar a la luz una episteme específica, ya sea la clásica o la moderna, lo que le preocupa es una historia de la semejanza, es decir, las condiciones sobre cuya base esa episteme podía reflejar las relaciones de similitud o de equivalencia entre las cosas que fundamentan y justifican las palabras, las clasificaciones, los cambios de la episteme.²⁰

Comprendemos el archivo y, por ende, la clasificación u orden que éste supone, como un modo de establecer relaciones no solo formales, sino como una puesta en escena del modo en que se produce significación. Hemos de recordar el anteriormente citado *Atlas Mnemosyne* de Warburg, pues encaja perfectamente los conceptos que tratamos en este punto.

Warburg repiensa, pues, la historia del arte mediante un archivo icónico que se articula a través de heterogeneidades y discontinuidades, constituidas con el valor individual, pero a la vez relacional, de cada imagen [...] Se crea así un conjunto de relaciones fuera de cualquier orden cronológico o temático – aunque no de significación- [...] ²¹

Los conceptos desarrollados a través de Borges, Foucault y Warburg asientan las bases conceptuales de nuestro proyecto, pues en el mismo jugamos con el orden de las cosas y con el nuevo sentido que cobran las imágenes al mezclarlas unas con otras. Este hecho reafirma que la forma en que se materialice el proyecto sea el archivo. El archivo como productor activo de significados, que al relacionar a las aves con elementos de su entorno y a su vez con elementos que son propios del entorno de humanos, produce un nuevo sentido, una nueva metáfora.

¹⁹ FOUCAULT, Michel, *Las Palabras y las Cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid, Siglo XXI, 1997, p.3.

²⁰ VAN ALPHEN, Ernst, *Escenificar el archivo: Arte y fotografía en la era de los nuevos medios*, 2018, Op. cit. p.136.

²¹ GUASCH, Anna Maria, *Arte y archivo, 1920-2010 : genealogías, tipologías y discontinuidades*, 2011, Op. cit. p.26.

Asumimos, por tanto, que el nuevo orden de nuestras imágenes busca introducirse en la idea preconcebida de paloma y urbe y transformarla en dicho proceso.

5.3.3 Del artista que se sirve de la ciencia

A continuación, atenderemos a ciertos artistas que por sus modos de proceder, desplazan o traen códigos de otros ámbitos del conocimiento como es la ciencia o cuya obra se mantiene en equilibrio entre varias disciplinas sin dejar de pertenecer a ninguna de ellas.

Por el modo de escenificar su obra y la forma que adquiere en sala, las piezas de Mark Dion (1961) nos interesan por servirse del concepto de archivo. Al acceder al espacio expositivo es probable que nos sintamos confundidos y extrañados en un primer instante por las imágenes que produce, dado que el display utilizado bien parece evocarnos un museo de historia natural (sin desatender la idea de que los museos pueden ser considerados grandes archivos).

Un ejemplo claro sería la obra *An Archaeology Of Lost Objects* (2012), donde podemos encontrar una serie de objetos perdidos que forman parte de un archivo. En otras palabras, un cajón compartimentado donde son contenidos los objetos, como aquellos que podemos observar en museos de historia natural. Estamos ante un estudio arqueológico de sucesos acontecidos en un lugar, como es la pérdida de un objeto. La recolección y clasificación de objetos perdidos podría resultar irrelevante en otros campos del conocimiento, en cambio, resulta paradójico clasificar y archivar con el rigor propio de la ciencia una serie de elementos que en definitiva forman parte de una actividad lúdica como es el arte²². Debemos considerar de importancia un concepto que a Mark Dion le interesa especialmente y que se relaciona con su obra, éste es el concepto del cuarto de las maravillas, el artista nos aclara:

Los estudios arqueológicos son un referente indudable de la memoria del lugar, de las personas que lo habitaron, de los sucesos que acontecieron en el sitio que ahora es espacio de revisión e investigación.²³

En la exposición *Misadventures of a 21st-Century Naturalist*, encontramos una pieza titulada *Cabinet of Marine Debris* (2014) (fig. 16). En esa recreación de un gabinete, se disponen una serie de objetos fruto de lo que las ciencias denominarían trabajo de campo. Envases, boyas, tapones y otros elementos plásticos son clasificados por color y forma, teniendo todos ellos en común su naturaleza de basura marina fruto de las actividades humanas. El acto de acumular, clasificar y exponer basura correctamente etiquetada es un acto en absoluto neutro. La basura, que no posee valor económico alguno, a través del desplazamiento que supone clasificarla y exponerla sirve de denuncia del impacto de nuestro modelo económico y de consumo global.

Hay un concepto que a Mark Dion le interesa especialmente y que se relaciona con su obra, éste es el concepto de cuarto de las maravillas.

²² Si asumimos el concepto de arte como transformación del juego en construcción, que es tratado por Hans-Georg Gadamer (1900-2002) en su obra *Verdad y método* (1960).

²³ MATADERO MADRID, *Arqueológica*, disponible en: <https://www.mataderomadrid.org/programacion/arqueologica> Consulta 25/05/2020

Estuve fascinado con el modelo del renacimiento de gabinetes de curiosidades desde 1990, cuando comencé a explorar la historia de la historia natural como campo visual del conocimiento. Comencé a realizar trabajos que empleaban los aspectos lógicos del *wunderkammer* como teoría de organización del mundo.²⁴

El gabinete de curiosidades o cuarto de las maravillas, proviene del término alemán *wunderkammer*. Su apogeo tiene lugar entre los siglos XVI y XVIII en Europa, donde estas salas o estancias privadas eran destinadas a albergar colecciones de especímenes exóticos traídos de tierras lejanas, así como reliquias y objetos misteriosos.

Como hemos visto anteriormente, el artista se interesó por la historia natural como un campo del conocimiento visual. Vemos ampliada nuestra visión o concepción del mundo a través de híbridos (como podrían ser consideradas las obras en determinados casos), que toman prestada la apariencia y modos de proceder de la ciencia, pero cuyo objetivo son desplazamientos propios del arte. Estos desplazamientos parecen guardar relación con una mirada al pasado que Dieter Roelstrate (1972), curator, analiza en su artículo *The Way of the Shovel: An Archeological Imaginary in Art* (2009).

[...] los artistas con frecuencia se refieren a su obra como una meticulosa labor de “excavación”, desvelando tesoros enterrados y revelando los estragos del tiempo durante el proceso: las obras de arte son construidas como esquirlas, fragmentos (los códigos Benjaminianos de una verdad revelada), rastros preservados en los sedimentos de la significación fosilizada. La profundidad trae a la luz la verdad artística: que conforme cavamos (el pasado) de un modo u otro debe ser más “real” y por lo tanto más “verdadero” que todo lo que se ha acumulado posteriormente para formar el presente. Esto también dice algo a cerca de por qué el presente resulta tan difícil de explicar.²⁵

Esta adopción de códigos ajenos al arte podemos encontrarlos en dos artistas como son Juan del Junco (1972) y Jochen Lempert (1958). Estamos ante artistas de naturaleza transdisciplinar, que no se limitan a adoptar códigos, por ejemplo, provenientes de la ciencia. En cambio, se mantienen en un delicado equilibrio entre disciplinas perteneciendo ambas al mismo tiempo.

El jerezano Juan del Junco, es ornitólogo y artista y su obra se ve atravesada por ambas disciplinas. Afectada por un trabajo científico riguroso y por los giros de significación propios del arte, su obra se mantiene entre ambos terrenos viéndose afectada por aquellos códigos pertenecientes a cada ámbito en los que el artista ha decidido jugar. Como ejemplo de ello observamos la obra *Europeens en vol* (2016)(fig.17), que tiene como punto de partida las frecuentes lecturas que realizaba en su juventud de un manual de aves del naturalista Charles-André Vaucher, titulado *Oiseaux En Vol* (1962). Juan del Junco se sumerge en un trabajo de campo que conlleva la visita de diferentes humedales distribuidos por Andalucía y que exigen de la espera necesaria para que se produzca el tan deseado encuentro con las aves que fotografía. El formato que adoptan las fotografías de esta obra al mate-

²⁴ DION, Mark, & SHEEHY, Colleen, *Cabinet of Curiosities: Mark Dion and the University as Installation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006, p.31 (trad. esp. prop.).

²⁵ ROELSTRATE, Dieter, *The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art*. *e-flux*, 2009, disponible en: <https://www.e-flux.com> Consulta 25/05/2020



Fig. 17. Juan del Junco. *Européens en vol* (2016).

rializarse respeta las dimensiones que poseían las imágenes del anteriormente mencionado manual de aves, por lo tanto, muestra interés por los códigos propios de publicaciones de carácter científico donde estudiar a las aves. Pero al mismo tiempo podemos observar un giro que produce una metáfora, la de atender a las aves que ha fotografiado y que emigran del mismo modo que, en las recientes décadas de crisis, multitud de personas se han visto forzadas a emigrar por Europa en busca de una vida mejor. Como apunta Sema D'Acosta en el texto que acompaña la publicación de *Europeens en vol*:

Definido el marco de acción, una característica primordial que diferencia este proyecto de los presupuestos de Vaucher es que *Européens en vol* contiene implícita una metáfora sugerente entre las migraciones de los pájaros y las personas, analogía sencilla que puede servirnos de símil para reflexionar sobre qué está ocurriendo en Europa²⁶.

Juan del Junco, perteneciente a dos disciplinas muy diferentes, toma elementos de cada una de ellas para producir una obra que se mantiene en los límites de dichos compartimentos (o disciplinas). Personalmente considero esta obra otro de esos híbridos que anteriormente mencionaba.

Continuando con otro ejemplo de artista-científico, encontramos la obra de Jochen Lempert. Este artista se formó como biólogo, pero tras varias incursiones en el ámbito de lo artístico, comenzó a producir una serie de obras fotográficas fruto de un cambio en la mirada. Sus obras son fruto de un equilibrio entre la influencia de sus conocimientos de la biología y la necesidad de un proceso de experimentación propio del ámbito del arte (fig.18). Como bien resume la hoja de sala con motivo de la exposición que tuvo lugar en el CA2M:

²⁶ JUNCO, Juan del, & D'ACOSTA, Sema, *Européens en vol*, Jerez de la Frontera, Librairie Juan del Junco, 2016, p.9.

El artista canalizó en su obra fotográfica su fascinación por la complejidad y diversidad del mundo natural, que observa y registra con una mirada concedora y una curiosidad insaciable, sirviéndose de sus conocimientos en el campo de la biología, en particular de la zoología y la botánica²⁷.

La obra de Lempert nos invita a la observación y a la comparación de las formas que fotografía, que en algunos de sus polípticos producen una comparación entre formas y al mismo tiempo una agrupación de seres por su pertenencia a una misma clasificación.

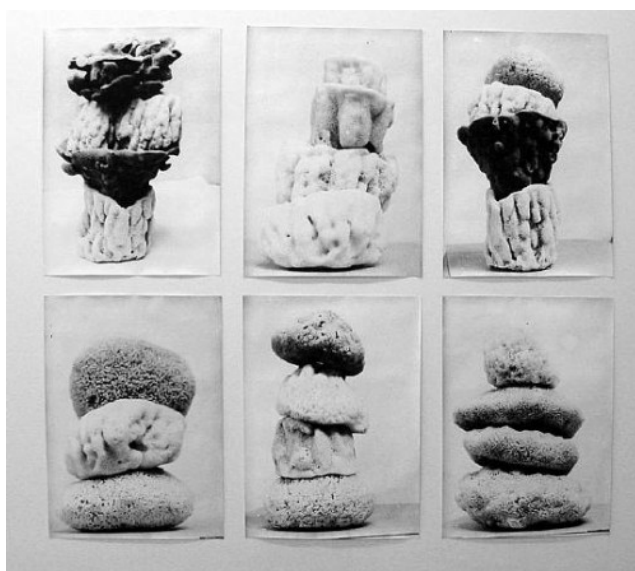


Fig. 18. Jochen Lempert. *Sponges* en la exposición en CA2M (2018).

Nuestro proyecto, interdisciplinar, toma códigos pertenecientes a las ciencias y los desplaza hacia el ámbito de las artes, por lo tanto, el artista produce desde ésta última disciplina. Aunque hemos de aclarar que el autor de este TFG fue estudiante de Biología entre 2008 y 2011, por lo que sus inquietudes por el ámbito científico son académicas, personales y a la vez artísticas. El protocolo horario, el foco de atención centrado en un elemento central en las fotografías, la disposición ortogonal de las imágenes sobre paneles y el uso del formato panel donde experimentar, son los códigos que el proyecto adopta del ámbito científico, del mismo modo que hemos podido observar la adopción de otros en las obras de los anteriores artistas. *Del Preludio: Habitar la cornisa* se sirve de los códigos mencionados para introducir su propia metáfora, la de una vida en la urbe que resulta hostil para sus habitantes.

Pero antes de pasar al siguiente punto, pongamos algo de orden en torno a los conceptos transdisciplina e interdisciplina. Para ello Olga Pombo (1946) y su artículo *Epistemología de la interdisciplinariedad* (2013) puede sernos de ayuda. Pombo describe las diferencias entre ambos términos y atiende al extenso uso de la palabra interdisciplina. En dicho texto describe lo interdisciplinar como:

²⁷ CA2M, hoja de sala de la exposición *Jochen Lempert*, disponible en: <http://ca2m.org/es/historico/item/2635-jochen-lempert>, consulta 10/06/2020.

Algo que, cuando se rebasa esa dimensión del paralelismo, de poner en conjunto de forma coordinada, y se avanza en el sentido de una combinación, de una convergencia, de una complementariedad, nos coloca en el terreno intermedio de la interdisciplinariedad²⁸.

Pombo comprende lo pluri, inter y transdisciplinar como un continuum que va desde una menor interacción hacia una fusión: entiende lo pluridisciplinar como la coordinación entre disciplinas, lo interdisciplinar como la combinación de disciplinas y lo transdisciplinar como la fusión de disciplinas. Estos términos que ampliamente utilizamos en la actualidad nos llevan al siguiente punto, donde introducimos la noción de complejidad de nuestro tiempo y por ende el contexto global de nuestro proyecto.

5.3.3 De lo postmoderno y el contexto

La correcta lectura de una obra, y de las prácticas artísticas en sí mismas, pasa por comprender el contexto en el que ésta se ha producido. Los contextos pueden ser períodos complejos y difíciles de resumir en pocas palabras, en el caso de nuestra obra este período es aquel al que nos referimos como postmodernidad. Jean-François Lyotard (1924-1998) fue un filósofo a quien debemos uno de los textos que mejor describen la naturaleza de nuestro tiempo, éste es *La condición postmoderna: Informe sobre el saber* (1979). En dicho texto podemos leer:

Simplificando al máximo, se tiene por «postmoderna» la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Ésta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone. Al desuso del dispositivo metanarrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la de la institución universitaria que dependía de ella. La función narrativa pierde sus funtores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas *sui generis*. Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas. No formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables, y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables.²⁹

Lyotard apunta hacia un cambio en nuestra condición, donde la razón compleja ha dejado a la sombra a una serie de mecanismos puramente reduccionistas y se prepara para tratar de asumir la complejidad y amplitud del mundo. Este cambio, por supuesto, deja varado el concepto de verdad y deslegitima a los grandes relatos científicos o religiosos que hasta entonces parecían capaces de explicar el mundo.

Del mismo modo que pudimos detectar cambios en el modo de ser de la razón, han ocurrido numerosos cambios que han afectado al paradigma de arte. Larry Shiner (1934) revisó la historia del arte recopilando toda la información necesaria sobre el contexto, la vida de los artistas y los modos en que se producía la demanda de estos objetos, como para dar por sentado que el actual paradigma de arte es fruto de una serie de cambios sociales ocurridos en el siglo XVIII³⁰. Los cambios a los que

²⁸ POMBO, Olga, Epistemología de la interdisciplinariedad, *Inter disciplina, Volumen 1* (nº 1), 2013.

²⁹ LYOTARD, Jean-François & ANTOLIN, Mariano, *La condición postmoderna: informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 1994, p.4.

³⁰ Consultar: SHINER, Larry, *La invención del arte: una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2004.

dedica su investigación incluyen el concepto de autoría, la autonomía del artista y el propio concepto de arte tal y como lo conocemos. Hoy por hoy dichos cambios ya no son objeto de debate, o al menos han perdido el fuelle en la intensidad del mismo, precisamente por nuestra herencia duchampiana.

Así, hemos asistido en el último siglo a una reflexión y diversificación sobre lo que anteriormente considerábamos disciplinas compartimentadas, como Rosalind E. Krauss (1941) se encargó de señalar en el ámbito de la escultura³¹. La escultura se vio expandida hacia una multitud de divergencias de sí misma, del mismo modo que serían objeto de expansión las restantes disciplinas. Personalmente considero que de entre los conceptos que suponen una amplificación de nuestra noción de arte hay uno que nos interesa especialmente, y éste es el concepto híbrido. *Híbrido*³² es un término comúnmente empleado en el ámbito de las ciencias. Lo híbrido es comprendido como aquello resultante de la mezcla de dos partes de naturaleza diferente. No sería difícil pensar lo híbrido como una acepción de lo transdisciplinar. Los préstamos de códigos y/o metodologías por parte de otras disciplinas son adoptados por artistas que podemos considerar interdisciplinarios o por aquellos que se mantienen entre ambas disciplinas, como los artistas transdisciplinarios.

Nuestro proyecto por tanto tiene lugar en una época compleja donde la noción de verdad es cuestionable y donde lo híbrido está presente en el arte. Encontramos multitudes de microrrelatos en las fotografías que componen este proyecto, que en su conjunto conforman un nuevo relato como obra. Por otro lado, debemos atender a su carácter interdisciplinar, el cual proviene de la adopción de metodologías y protocolos propios de la ciencia, que se materializan en una clasificación cuyo fin último es el juego con conceptos.

Como ejemplo de prácticas híbridas podemos mencionar a dos artistas cuya obra guarda relación con el presente proyecto.

En primer lugar, Regina de Miguel (1977). Durante la conferencia titulada Yo contengo multitudes (2019), la artista destacaba el carácter interdisciplinar de sus obras. De entre sus obras, *A story never told from below* (2010) (fig.19) nos interesa por conectar ramas del conocimiento como la biología, la historia y la sociología y cruzarlas.

La artista partió del Proyecto Cybersin, que tuvo lugar en Chile, y que proponía un método de control de la información en todo el país para introducir datos a través de plantillas y que en una sala de control de aspecto futurista pudiesen ser analizados. Valiéndose del vídeo recreó escenarios virtuales que a su vez son acompañados de narraciones con voz en off. El resultado produce cierta extrañeza y posee la capacidad de sugerir lecturas ampliadas del suceso que la artista considera punto de partida.

³¹ Consultar: KRAUSS, E. Rosalind, & GÓMEZ, Adolfo, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.

³² Según la RAE: 1. adj. Dicho de un animal o de un vegetal: Procreado por dos individuos de distinta especie. 2. adj. Dicho de una cosa: Que es producto de elementos de distinta naturaleza.

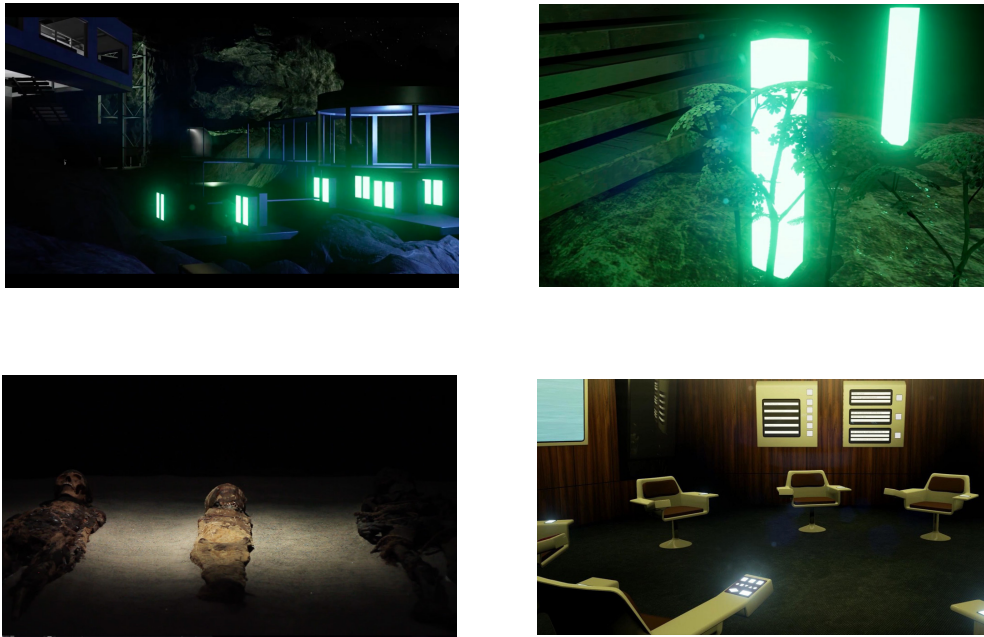


Fig. 19. Regina de Miguel. *A Story Never Told From Below* (2016), capturas del vídeo.



Fig. 20. Antoni Muntadas. *La mesa de negociación II* (2015).

Por otro lado, citaremos a Antoni Muntadas (1942). En varias de sus obras el artista recurre al archivo como forma de materializar su obra. Podemos encontrar obras donde lo que observamos son paneles informativos o incluso libros que albergan un conjunto de datos que crean una narración y podemos encontrar otras donde el propio archivo es digital y contamos con la opción navegar a través de datos cuya una interfaz es una página web.

El artista insiste en que la selección del medio viene determinada por las necesidades del proyecto. Sus intereses por el acto de comunicación y el modo en que ésta tiene lugar van ligados al modo en que se materializa la obra. En la hoja de sala con motivo de su exposición ENTRE/BETWEEN (2011) el artista recurre a:

Ha abordado temas como las relaciones cambiantes entre lo público y lo privado, la naturalización de la lógica consumista, los procesos de homogeneización cultural que impone la globalización, el uso de la arquitectura como herramienta de legitimación del poder político y económico, la importancia de los mass media en la expansión del capitalismo financiero, el funcionamiento del ecosistema artístico o la utilización del miedo al “otro” como estrategia de control social.³³

La obra *On translation: La mesa de negociación II* (2015)(fig. 20) toma prestado el aspecto de los paneles retroiluminados que podríamos ver en espacios publicitarios o puntos de información, pero no se trata de un interés meramente plástico. La mesa circular posee patas de alturas desiguales, esta cojera es compensada con libros (símbolo en este caso del acceso a la información). Este display contiene una serie de mapas que apuntan a diferentes naciones y sus posibilidades de acceso al conocimiento, por tanto, la geografía es utilizada como herramienta para relacionar el acceso a la información con el poder de los estados.

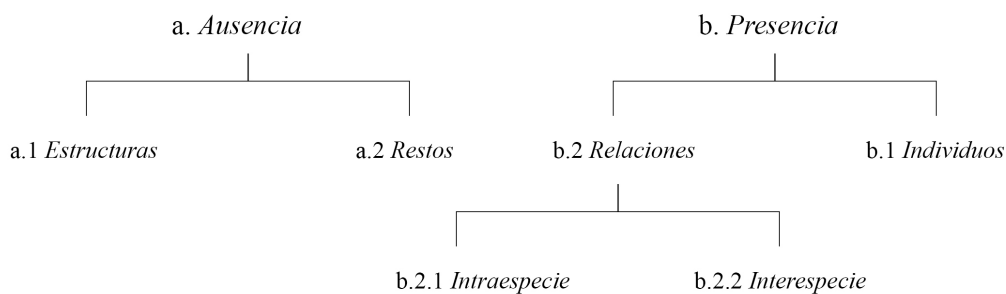
Estos dos artistas nos sirven de ejemplo de importación de unos códigos y datos pertenecientes a otras disciplinas. Muntadas se sirve de la cartografía y de la politología en *La mesa de negociación*, mientras que De Miguel toma como punto de partida la historia, la sociología y la arquitectura en *A story never told from below* para dar un giro a todos los datos de los que se provee. En ambos casos estamos ante un ejercicio de excavación, como el que anteriormente introducía Roelstrate, y de importación que apunta al carácter interdisciplinar de ambos artistas. Nuestro proyecto puede ser considerado interdisciplinar, dada la adopción de un protocolo (franjas horarias de trabajo, recopilación de información y fotografías recorriendo la ciudad por zonas, etc) y una organización visual que podría ser propia de las ciencias.

Para concluir, atenderemos a la clasificación, en cuya estructura se encuentran insertos los elementos que conforman este proyecto, y a cómo se articulan diferentes conceptos en el archivo y sus contenidos.

³³ MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, *Antoni Muntadas, ENTRE/BETWEEN*, disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/antoni-muntadas-entrebetween>, consulta 12/05/2020.

5.4 Del fin último de las clasificaciones

Tras comprender estrategias relacionadas con el archivo y los modos de fotografiar, concluyo este apartado centrándome en el potencial poético, simbólico y metafórico del proyecto, el cual está íntimamente relacionado con la clasificación bajo la cual se ordena el contenido del mismo. A continuación, podemos observar un diagrama que ilustra la clasificación bajo la cual se ordenan los elementos contenidos en la obra.



La primera gran división es la determinada por la presencia o ausencia explícita de las aves en las fotografías. Cada una de las subdivisiones conlleva una problemática en particular, donde se plasma la complejidad de la relación de las palomas con el espacio y otros individuos que lo habitan.

La primera categoría corresponde a la *Ausencia*. Podemos comprenderla como la no aparición de las aves, pero cuyo paso es visible a través de las dos subdivisiones que conforman dicha categoría: las estructuras y los restos.

Las modificaciones realizadas en determinados elementos arquitectónicos, como cornisas, balcones o tejados, son indicativos de que en algún momento esos lugares fueron habitados por las palomas. Estos espacios prohibidos introducen la primera problemática del acto de habitar la ciudad, la regulación del espacio y la fobia. Encontramos un rechazo que se materializa en elementos arquitectónicos que alejan lo no deseado (hileras de pinchos, simulacros de depredadores y discos compactos), todos ellos englobados en el subgrupo *Estructuras*.

El subgrupo *Restos*, es un grupo de mayor complejidad que el de las estructuras. Excrementos, plumas, alimento y restos de huevos, conforman el subgrupo. La acumulación de excrementos y/o plumas indican que el espacio ha sido recientemente habitado, aunque en ocasiones no se detecte la presencia de las aves. Los restos diseminados por parques, calles y edificios pueden inducirnos a pensar en los movimientos de la población por la ciudad. Del mismo modo que el humano deja restos a su paso.

La segunda gran categoría es la que atiende a la *Presencia*. La presencia comprendida como la aparición explícita de la paloma en las fotografías y el espacio. El primer subgrupo de esta categoría es *Individuos*. Dentro de una clasificación que atiende principalmente a cuestiones sociales, la aparición de la noción de individuo es vital. Toda narración cobra fuerza si los protagonistas pueden ser vistos como individuos aislados, como sujetos de una historia. Este subgrupo permite visualizar las diferencias entre sujetos, como son el plumaje y los entornos en los que se encuentren. En un relato eminentemente grupal, *Individuos* equilibra la clasificación introduciendo al sujeto aislado.

El subgrupo *Relaciones* tiene como objetivos las relaciones sociales entre palomas y/o otros animales. Este subgrupo se encuentra dividido según la naturaleza de las relaciones, ya sea entre palomas (intraespecie) o con otras aves (interespecie).

La categoría *Intraespecie* atiende a las relaciones que se producen estrictamente entre palomas. En esta categoría se contraponen dos conceptos: el apoyo y la competencia. Competencia por el espacio, por las parejas sexuales y por el alimento. La categoría *Interespecie* atiende a las relaciones entre diferentes especies de aves y deja ver de un modo más claro, una atención del humano por parte de cómo la paloma habita las ciudades y por aquellos fenómenos en los que se pueda ver involucrada (superpoblación, alimentación por parte de humanos, etc).

Si bien hemos analizado la relación entre la clasificación y los paneles, hay un segundo nivel de producción de significado. Este segundo nivel es el que se produce por los elementos contenidos en cada panel, donde la vecindad entre ellos produce nuevas lecturas y metáforas. Cada uno de los paneles introduce fotografías en los que se hace una referencia a los grupos de humanos vulnerables que se han visto desprovistos de espacio habitable. Por tanto, una vez visualizados los paneles, la interpretación de las notas de prensa del panel central va a tener una doble lectura, la de las palomas y la del sin techo en la ciudad.

Para finalizar, el título de esta obra (preludio) se debe a la decisión del autor de considerarla un punto inicial tras la etapa académica, que este trabajo de fin de grado cierra, a partir del cual continuar desarrollando su camino como artista.

7. Presupuesto

-Revelado fotografías	6€
-Cola de contacto	8€
-Adhesivo removible bluetack	2€
-Cuter bisturí	3€
-Madera de balsa prototipos	10€
-Tableros contrachapado pino 120 x 80 cm x 1cm	20€
-Objetivo Zoom Sigman 18-200mm	299€
-Tarjeta de memoria SD 16Gb	18€
Total	366€

En caso de llevarse a cabo la materialización del proyecto, hemos de añadir las siguientes sumas:

-Tableros chapón marino 180 x 90 x 1cm (cinco unidades)	aprox 140€
-Fotografías	aprox 60€

8. Cronograma

	Febrero				Marzo				Abril				Mayo				Junio			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Investigación y desarrollo de conceptos e ideas																				
Experimentación plástica																				
Trabajo de campo / Fotografía																				
Resultados y redacción de memoria																				
Entrega																				

9. Anexo de imágenes de la propuesta expositiva del proyecto



Ficha técnica

- Dimensiones: aprox 980cm (montaje completo)
- Soporte: Paneles de chapón marino (180 x 90 x 1 cm por unidad)
- Técnica: Fotografía positivada sobre papel fotoquímico digital fujifilm (fotografía de mayor tamaño 30x20cm del conjunto) e impresión digital en papel de celulosa de 200gr a color (tamaños variables)
- Año: 2020

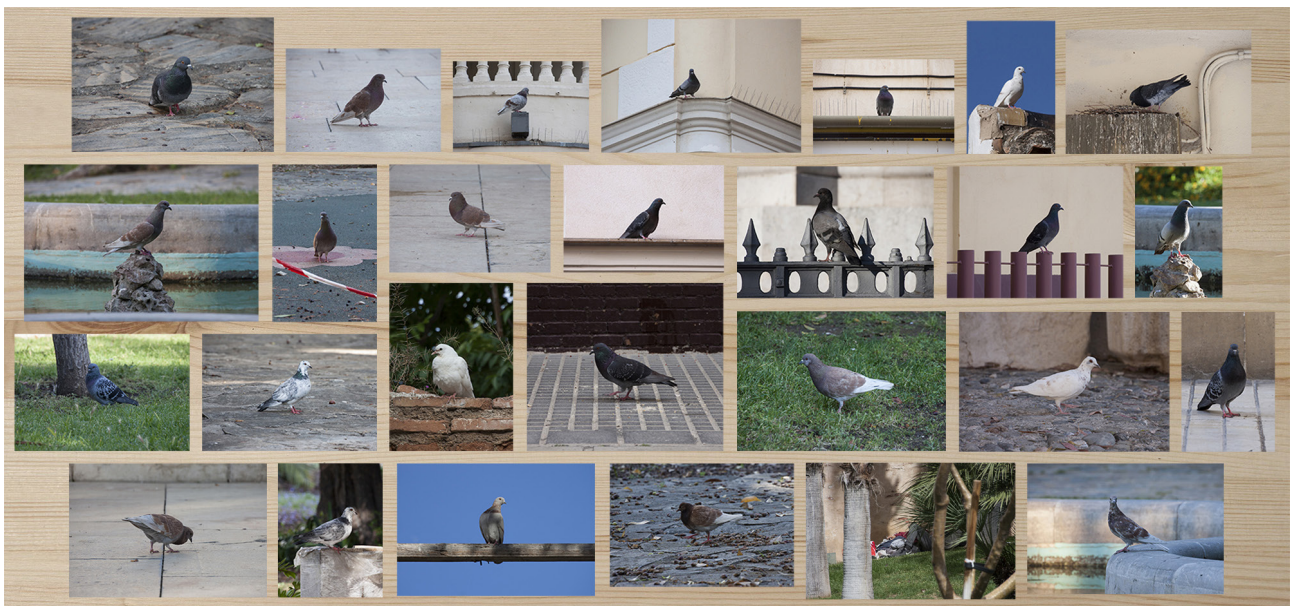
Panel a.1 *Estructuras*



Panel a.2 Restos



Panel b.1 *Individuos*



Panel b.2.1 *Intraespecie*



Panel b.2.2 Interespecie

Recuperan una decena de palomas de fantasía en el puerto
 Una decena de palomas de fantasía procedentes de Bélgica y Holanda han sido rescatadas en el puerto de Málaga y resguardadas por expertos en el refugio de aves de la Alameda de San Sebastián. Estas aves de fantasía se encuentran catalogadas en un procedimiento que respaldan en los registros, mediante un estudio y a su vez, para ser rescatadas y resguardadas en el refugio de aves de la Alameda de San Sebastián, presidente del Club de Palomas Marroquíes de San José de la Mía, un club que ha sido reconocido por la Real Federación Española de Palomas, al haber sido reconocido como asociación de palomas de fantasía que se dedican a criar y mantener a estas palomas de fantasía que se dedican a criar y mantener a estas palomas de fantasía.

Reparten más de 1.000 palomas para liberarlas al paso de la Virgen
 Una de las novedades destacadas por la cofradía es que se distribuirá palomas al paso del trono por el entorno de la Catedral, gracias al nuevo recorrido oficial.
 Desde hace 17 años, desde el 2003, se reparten más de 1.000 palomas en el entorno de la Catedral de San Sebastián de la Virgen de la Victoria, que se reparten al paso del trono por el entorno de la Catedral, gracias al nuevo recorrido oficial. Estas palomas se dedican a criar y mantener a estas palomas de fantasía que se dedican a criar y mantener a estas palomas de fantasía.

Una gaviota y un cuervo atacan una paloma por la paz de Ucrania del papa Francisco
 Una paloma blanca que se repartió en el marco de la campaña de la paz de Ucrania del papa Francisco, fue atacada por un cuervo y una gaviota en un momento de su vuelo.
 Una paloma blanca que se repartió en el marco de la campaña de la paz de Ucrania del papa Francisco, fue atacada por un cuervo y una gaviota en un momento de su vuelo.

Cientos de palomas persiguen a una mujer ante la falta de comida por la ausencia de personas en la calle
 Una mujer que caminaba por la calle de San Sebastián de la Virgen de la Victoria, fue atacada por cientos de palomas que la persiguieron por la falta de comida.
 Una mujer que caminaba por la calle de San Sebastián de la Virgen de la Victoria, fue atacada por cientos de palomas que la persiguieron por la falta de comida.

El coronavirus también mata de hambre: el drama de las palomas
 Las palomas que se reparten en el marco de la campaña de la paz de Ucrania del papa Francisco, están siendo atacadas por el coronavirus.
 Las palomas que se reparten en el marco de la campaña de la paz de Ucrania del papa Francisco, están siendo atacadas por el coronavirus.

Las palomas, símbolo de plaga o símbolo de paz?
 Las palomas son un símbolo de paz, pero también pueden ser una plaga.
 Las palomas son un símbolo de paz, pero también pueden ser una plaga.

Palomas 'a dieta'
 La Policía Local de Málaga impuso un total de 21 sanciones por alimentar a especies catalogadas y 20 en lo que va de año, las multas referidas a las aves, recogidas en un ordenanza que prohíbe alimentar a las palomas.
 La Policía Local de Málaga impuso un total de 21 sanciones por alimentar a especies catalogadas y 20 en lo que va de año, las multas referidas a las aves, recogidas en un ordenanza que prohíbe alimentar a las palomas.

EL PAÍS
Las palomas: una larga lucha urbana
 Las palomas son un símbolo de paz, pero también pueden ser una plaga.
 Las palomas son un símbolo de paz, pero también pueden ser una plaga.

10. Bibliografía

BORGES, Jorge Luis, *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

BREA, Jose Luís, *Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid, Tecnos, 1991.

DION, Mark, & SHEEHY, Colleen, *Cabinet of Curiosities: Mark Dion and the University as Installation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006.

FOUCAULT, Michel, *Las Palabras y las Cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid, Siglo XXI, 1997.

GUASCH, Anna Maria, *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Ediciones Akal, 2011.

JUNCO, Juan del, & D'ACOSTA, Sema, *Européens en vol*, Jerez de la Frontera, Librairie Juan del Junco, 2016.

LUGON, Olivier, *El estilo documental : de August Sander a Walker Evans, 1920-1945*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *El Ojo y el Espíritu*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1986.

POMBO, Olga, Epistemología de la interdisciplinariedad, *Inter disciplina, Volumen I* (nº 1), 2013.

SHINER, Larry, *La invención del arte: una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2004.

SOUTTER, Lucy, & Fernández Lera, A. *¿Por qué fotografía artística?*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2015.

VAN ALPHEN, Ernst, *Escenificar el archivo: Arte y fotografía en la era de los nuevos medios*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2018.

VVAA, *El arte de la fotografía: de los orígenes a la actualidad*, Barcelona, Lunwerg, 2009.

WARBURG, Aby, *Atlas mnemosyne*, Madrid: Akal, 2010.

Catálogos, exposiciones y web de artista

CASES, Ricardo, Ricardo Cases - Paloma al aire, 2011, disponible en: http://www.ricardocases.es/pages/paloma_es.html, consulta 20/04/2020.

CA2M, hoja de sala de la exposición *Jochen Lempert*, disponible en: <http://ca2m.org/es/historico/item/2635-jochen-lempert>, consulta 10/06/2020.

ROELSTRATE, Dieter, The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art, *e-flux*, 2009, disponible en: <https://www.e-flux.com>, consulta 28/05/2020.

MATADERO MADRID, *Arqueológica*, 2012, disponible en: <https://www.mataderomadrid.org/programacion/arqueologica>, consulta 25/04/2020.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, *Antoni Muntadas, ENTRE/BETWEEN*, 2011, disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/antoni-muntadas-entrebetween>, consulta 12/05/2020.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, *Jean-Luc Mylayne - Trazos del cielo en manos del tiempo*, disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jean-luc-mylayne-trazos-cielo-manos-tiempo>, consulta 25/05/2020.

