

*El secreto,
entre la estructura narrativa de la imagen
y su extrañamiento*

Introducción	3
Antecedentes I: El iceberg	5
Antecedentes II: San Juan de Dios, Beauty treatment	7
Proyecto artístico I: PSA, una historia clínica	10
Estrategias en torno al espacio I: Say yes	18
El secreto	
Resumen del proyecto	24
Fichas técnicas de la obra	25
La madriguera	26
Prólogo	28
Das Geheimnis	30
Primer acto	36
Epílogo	39
People leaving the cinema	41
Propuesta expositiva	43
Proceso	44
Bibliografía	46

La tarea de escribir sobre la producción artística propia es un reto académico que, por la falta de experiencia, me produce cierto vértigo. Durante la actividad artística que vengo realizando desde hace aproximadamente nueve años he tratado de esquivar, en la medida de lo posible, este ejercicio de traducción a la escritura, o de justificación de las estrategias audiovisuales. Al no tener un especial talento para la palabra, intuyo en ella una especie de ancla o de acotamiento del proyecto plástico; un lugar resbaladizo en el que temo la pérdida de intensidad que pueda sufrir mi aportación visual.

La imagen es para mí un refugio polisémico en el que me siento cómoda. El propio carácter ambiguo de lo visual, su potencia alegórica y su naturaleza imprecisa me permiten trabajar desde la duda, expresarme con cautela, o, como en este caso, manejar un secreto. Y en este sentido considero oportuno hacer un breve recorrido por mi trabajo previo, por alumbrar un poco el camino que me ha llevado hasta la práctica actual que aquí comparto.



En el año 2009 comencé a trabajar intensamente con la imagen. Los primeros trabajos que llevé a cabo y expuse tenían algunas características comunes y giraban en torno a unas búsquedas que considero quedaron resueltas, en cierto modo, en el año 2013.

Mi herramienta es la cámara, tengo vocación de fotógrafa. En este momento tan interdisciplinar en el que nadie se casa con ninguna técnica, yo reconozco una fascinación por la fotografía que ha servido de punto de partida para mi práctica; práctica a la que, con el tiempo, he ido incorporando otras técnicas.

Mis primeras imágenes estaban organizadas en series. Partiendo de una idea o tema, trabajaba con cierta puesta en escena para construir lo que en mi cabeza ya estaba compuesto. Mi conflicto era aunar una intención de síntesis narrativa con un procedimiento que tenía que ver con la ficción cinematográfica, me interesaban los *instantes no decisivos*. Desde el principio quería buscar un lenguaje propiamente fotográfico – *straight photography* – pero desde una tendencia pictorialista, compositiva, pensada. Pretendía generar imágenes sintéticas en su resolución pero densas, ambiguas y pesadas en sus posibles contenidos. Pensaba en las distintas lecturas lineales: el texto escrito de izquierda a derecha, en cómo se organizan los fotogramas de arriba abajo en el celuloide del cine, y proponía una dirección de lectura de la imagen desde fuera hacia adentro. Me gustaba pensar en la idea de *iceberg*, del que solo vemos la punta pero intuimos el resto, y eso quería que fueran mis imágenes.

En el proyecto Vírgenes, que terminé en 2013, trabajé en posproducción híbridos de retratos de mujeres con estatuas de la Virgen. Apelaba a la manipulación mediática del rostro humano, a la eliminación de ciertas líneas de expresión, a la tendencia en convertirnos en seres mimetizados aspirantes a un rejuvenecimiento utópico. Había afilado el lenguaje y condensado mis inquietudes en este proyecto. Tras exponerlo, mis preocupaciones ya se dirigían hacia otras cuestiones.



De la condensación de capas dentro de una misma imagen, pasé a una necesidad de expandir la obra en todos los sentidos. Por un lado, el esquema rígido y repetitivo de la serie fotográfica, así como el tema de la escenificación, habían dejado de divertirme. Se había convertido en una fórmula, y me empezaba a identificar con un estilo concreto. Creo que hay que estar en constante cambio, asumir este riesgo como una forma de estar en el sistema del arte que puede ser poco rentable, poco agradecida. Esta huida me parece indispensable para poder llevar a cabo proyectos interesantes y disfrutar de los procesos, hacer que éstos inunden el tiempo cotidiano de la manera más rica y excitante.

Pasé al trabajo de campo, a la experiencia de indagar sobre la imagen haciendo un proyecto con pacientes de un hospital psiquiátrico. Continuaban mis preocupaciones en torno al control sobre el cuerpo, pero la heterogeneidad se instaló en el proyecto, generando una obra de autoría compartida en la que trabajamos con distintos tipos de imagen y un montaje final poco riguroso, poco sofisticado.

En Beauty treatment, la idea de serie quedó totalmente descartada. Me instalé en el método de producir piezas autónomas que solo se relacionaran a nivel conceptual y en la disposición expositiva, pero sin buscar una unidad formal. Esta manera de concebir el conjunto de piezas dispares puestas en relación, sin una proyección previa del proyecto en sí, es el tipo proceso que he seguido llevando a cabo en toda la obra posterior.


La *expansión* de la forma se hizo más evidente en el montaje expositivo, creando un espacio envolvente para la espectadora, una cierta cacofonía tanto visual como sonora que suponía un paso más en la búsqueda de una narración no cronológica o lineal. Pasé de la imagen sintética, a la superposición de discursos que pierden el sentido uno encima de otro distorsionando el material apropiado.





“(…) El mundo, fuera de la capital, era un hospital enorme con úteros y sogas, y páncreas colgando de las puertas... y el pus, el poema segregado como pus de Panero. La felicidad consistía en salir de todo aquello. Asistir a fiestas. Bailar desdentada. Comer desdentada. Follar mucho. Pensar en el dinero. Ser feliz sin todo aquello. Ser feliz a costa del abandono a los infelices. Esos infelices que me aman. Pobrecitos. Pobres infelices. El malestar era mi familia. El malestar era comprender a los demás”.

Miguel, Luna. (2014) Poema VI. La tumba del marinero. La bella Varsovia

A photograph of a beach with waves crashing onto the shore. The water is dark and turbulent, with white foam from the waves washing onto the sand. The sand is dark and appears wet. The overall scene is somewhat somber and dramatic.

Elevación asintomática de niveles de PSA séricos

Un historial médico subtítulo un vídeo en el que aparece el mar. Cada ola es traducida por una frase científica que, lejos de aclarar algo, forma junto al mar una combinación compleja y poética. La reiteración y acumulación del recurso hace que la pieza sea contenedora de un elemento importante en el proyecto: tiempo.

Una imagen en blanco y negro de un joven jugando al rugby acompaña el vídeo. La idea de competición deportiva como recorrido por la enfermedad vincula a este jugador *paciente* (valga la doble acepción del término) con el mar de fondo. La fecha de la fotografía (1975), remite de nuevo al paso del tiempo.

Un tren recorre una ciudad, las imágenes han sido introducidas en unas cifras cambiantes que coinciden con los resultados de los análisis de PSA del paciente desde el año 2010 hasta el 2015. En cada parada que hace el tren se muestra la fecha de la prueba médica, cuando el tren avanza, aparece el resultado numérico. El nivel va aumentando conforme la cámara va recorriendo la ciudad.

Una sala de reuniones encierra los tres elementos. Podría ser un espacio para celebrar reuniones médicas, para estudiar casos, ese lugar en el que el sistema científico actúa de puertas para adentro y decide en base a números y protocolos el destino del cuerpo enfermo.

La cristalera que separa la sala permite al espectador asomarse a ver y oír la obra, sin embargo no está permitido acceder al interior.



Enlace para ver el vídeo Una historia clínica: <https://vimeo.com/157459772>
Enlace para ver el vídeo PSA (fragmento): <https://vimeo.com/157455124>



Un pdf en mi ordenador fue el principio del proyecto. El documento es el historial médico de mi padre desde el año 2010 al año 2015, nunca estuvo ahí por razones artísticas; había enviado dicho texto a una amiga oncóloga hace un tiempo para recibir (otra) opinión médica.

Estaba en Berlín recogiendo mi mudanza, poniendo patas arriba la que había sido mi vida a lo largo de ese historial, cerrando una etapa. Ordené, seleccioné, tiré, embalé y envié todos los objetos que había acumulado en ese periodo. Grabé en vídeo el recorrido del tren desde mi casa hasta el aeropuerto, en Google Earth la distancia entre Berlín y Málaga. El viaje en avión podría corresponder a una *elipsis* cinematográfica, entras al avión, se cierra la puerta, aterrizas, abres la puerta y estás en otro lugar. Quería visualizar la distancia real de alguna manera, no pasar de un lugar/etapa a otro por arte de magia.

Llegué a Málaga. Hace un tiempo, en una de mis visitas a la ciudad, había grabado en vídeo el mar, en ese intento romántico del emigrante de llevarse un trocito de su casa al extranjero. En el proyecto artístico considero tan importante el "hacer" como la "puesta en relación" de elementos, uní varios vértices mentalmente: el tren con el mar, el mar con el historial médico... Recordé algunos comentarios de mi padre en el Hospital Clinic de Barcelona hace unos meses, esos comentarios me llevaron a pensar en las imágenes de su juventud como jugador de rugby.

De la biografía familiar, a las imágenes y sonidos, y de ahí a las ideas que podían subyacer en este conjunto:

Los subtítulos de carácter científico ininteligibles abrían la puerta de mis intereses políticos en relación con el cuerpo. Recordaba el capítulo "La era farmacopornográfica" en el libro Testo Yonqui de Paul B. Preciado, de cómo el control había ido desplazándose a lo largo del tiempo desde el tanatopoder (poder de dar la muerte, masculinidad soberana) a la biopolítica (purificación del cuerpo nacional a través del sistema de verificación científico-técnico) a la era farmacopornográfica (el cuerpo dependiente del sistema de mercados). Recordaba también algunas ideas del proyecto "Soft power" de María Ptqk en torno a lo biopolítico: "las condiciones reales de la investigación científica, su impacto en las formas de vida, las categorías de la imaginación que moviliza y las redes internacionales de la bioindustria".

Las imágenes que forman el proyecto son de distinta naturaleza. El jugador de rugby es una apropiación de una fotografía de 1975 analógica que he reproducido en digital y he sobredimensionado en la impresión. El reciclaje de material de archivo está relacionado con el término *postfotografía*, apela a la responsabilidad del fotógrafo para con el mundo, que está sobresaturado de imágenes, procurando el uso del imaginario colectivo y la resignificación constante de dichas imágenes.

El vídeo desde el tren está grabado de forma *amateur*, con un teléfono móvil que incorpora una cámara bastante mediocre. La imagen en baja resolución, la imagen barata, quizá pueda corresponderse con la inmediatez, con la democratización de los medios audiovisuales. Existe, en la era del píxel, una jerarquización de la imagen que correspondería a la calidad de la herramienta utilizada. Como productora de imágenes me interesa enriquecer mis propuestas con material que no se ciña a la supuesta sofisticación profesional del HD.

Sin embargo, para las imágenes del mar, para la construcción de un paisaje que apela al romanticismo y a la magnitud de la naturaleza, he optado por aprovechar al máximo las posibilidades de resolución de la imagen digital, componiendo un loop placentero para el ojo en un intento de reproducir el imponente movimiento del mar.

47,10

51,00

60,00



Corazón de tamaño normal

El adverbio “sí” expresa afirmación, confirmación, consentimiento, aprobación o permiso. El proyecto “Say yes” o “Di sí” (en castellano) presenta algunos personajes acatando órdenes, obedeciendo y aceptando situaciones sin oponer ninguna resistencia.

El vídeo “Say yes”, que es el núcleo del proyecto, muestra algunas alumnas de la facultad de Bellas Artes aceptando las peticiones que les voy haciendo desde detrás de la cámara. La figura de la directora audiovisual, que en este caso sería yo, y de las actrices, así como el comportamiento de todas ellas en un espacio preparado para la ficción, me sirve como alegoría de la aceptación general de esquemas jerárquicos y de sumisión.

Dos de los personajes en el vídeo leen un fragmento del libro “Testo yonqui” de Paul B. Preciado, este fragmento pone en entredicho la construcción cultural de los sexos y de los géneros. Me interesaba generar cierta contradicción discursiva introduciendo un texto de disidencia política como este en una pieza en torno a la obediencia; imponiendo así un tono de militancia aceptada desde la sumisión.

En cuanto a la estrategia narrativa, he jugado con la simultaneidad para seguir experimentando con el tiempo no lineal y con la cacofonía en el plano del sonido; generando así un caos discursivo, que entra en cierto modo en conflicto con la coherencia que podría sugerir un tema como la disciplina o la sumisión.

El otro vídeo que forma parte del proyecto, es una reedición de la película L’innocente de Luchino Visconti, en la que he seleccionado solamente los fragmentos en que ambas protagonistas dicen la palabra “Sí”. Este loop se fusiona con el audio del otro vídeo y por momentos parece que las protagonistas del film responden a las órdenes que se dan desde el vídeo principal.

El proyecto cuenta también con la presencia de un coro, que acata algunas de las órdenes del vídeo, repitiendo algunas de las acciones de forma simultánea a las “actrices”. El coro representa la disciplina, la unidad y el rigor, redundando en la idea principal del proyecto que es la obediencia. De nuevo destaca el momento en el que las figuras contenidas y sumisas del performance, corean el texto de Preciado como si de una oración se tratase:

“No hay dos sexos, solo la multiplicidad de configuraciones genéticas, hormonales, cromosómica, genitales, sexuales y sensoriales. No hay verdad de género, de lo masculino y de lo femenino fuera de un conjunto de ficciones culturales normativas”.

Por último, el proyecto cuenta con un póster que recoge todo el audio de la instalación en una suerte de guión-partitura que tiene la estructura de canon musical (una voz empieza, y, de forma sucesiva se van incorporando a la partitura el resto de las voces, repitiendo de una en una lo que hace la anterior pero en momentos distintos).

FICHA TÉCNICA

Medidas: variables

Duración: 7´11´´

Técnica: técnica mixta

- Vídeo Say yes: vídeo HD, blanco y negro, monocanal, con sonido. Duración: 7´11´´
- Vídeo L´Innocente: vídeo SD (extractos de la película L´Innocente de Luchino Visconti), blanco y negro, monocanal, con sonido. Duración: 7´11´´
- Performance coral: interpretada por Victoria Maldonado y Paloma de la Cruz. Duración: 7´11´´
- Póster Say yes: impresión en escala de grises sobre papel de 80 gr. Tamaño: 135 x 175 cm



Enlace para ver el vídeo Say yes: <https://vimeo.com/154763110>
Enlace para ver el vídeo de documentación de la pieza: <https://vimeo.com/154785276>



Enlace para ver el vídeo L'innocente: <https://vimeo.com/154748943>



El secreto

Un relato, un posible film, una historia o narración que permanece velada, que sucede en secreto, en el plano de lo prohibido, entre líneas, una confidencia más. Ésta es la materia prima que he manejado para construir un conjunto de obras fotográficas y videográficas cuyo proceso ha consistido en la búsqueda de estrategias para evocar, mencionar o dejar ver esta película que no termina de ser contada. Lo que implica el camuflaje a través de las estructuras visuales y narrativas de un relato, es un efecto de extrañamiento, de duda, que vierte en la espectadora la tarea de intuir o proyectar lo que se presenta de forma incompleta.

Si seguimos a José Luis Brea en lo que a la imagen concierne cuando afirma que *“toda significancia es flotación a la deriva, destino infijable; todo lugar es virtual asiento de indefinidos potenciales, de sentido en perpetua fuga”*¹, podemos afirmar que un proyecto audiovisual sería el vehículo idóneo para transportar una narración que no debe ser del todo enunciada. Con respecto a esto, encuentro la videoinstalación particularmente adecuada porque, a diferencia del formato cine, deposita en el público el potencial de ordenar, editar, componer de algún modo su propia *película*. Permite dedicar el tiempo deseado, decidir el orden de visionado y, al fin y al cabo, completar un montaje durante su experiencia estética.

Este juego de velos tan característico del tiempo que habitamos es el que me ha permitido sumergirme en una búsqueda formal de estrategias audiovisuales que se han convertido en contenedoras y también en el contenido en sí del discurso. La investigación plástica ha sucedido, sobre todo, en este plano de experimentación de estructuras narrativas. Avanzando en esta línea de trabajo, el secreto había dejado de importar y el tema empezaba a convertirse en la propia forma de contarle, la forma se iba haciendo contenido en sí. Así como adelantan Deleuze y Guattari: *“no hay ninguna diferencia entre aquello de lo que un libro habla y cómo está hecho”*², el proceso de intrincar una narración en una estructura convierte a la estructura misma en contenido, o, como expresa Bourriaud *“la forma produce o modela sentido”*³.

Estos desplazamientos del relato a la poesía visual, del cuento al cómo contarle, producen, inevitablemente una atmósfera de extrañamiento o confusión. El título de una de las piezas, que es la traducción del título del proyecto al alemán –das Geheimnis, el secreto–, es una palabra contenedora del término *Heim*, cuya traducción al castellano sería hogar o casa. El adjetivo derivado de *Heim*, sería *heimlich* –acogedor, íntimo– y su opuesto, *unheimlich*; en este punto se produce un encuentro con el conocido texto de Freud “Das Unheimliche”, traducido al castellano como “Lo ominoso”. El análisis freudiano sobre lo ominoso ha sido ampliamente utilizado en la historia del arte para establecer un marco teórico alrededor de ese componente de la imagen que no podemos entender, que nos perturba, confunde, altera, ese componente que tiene la potencia de ser lo que finalmente nos hace permanecer frente al cuadro.

Existe quizá un margen de ilegibilidad en toda imagen, un territorio de evocaciones que no puede ser traducido. Los cuerpos que aparecen en las fotografías y videos que presento, son los portadores de un secreto, nos recuerdan que hay un espectro que permanece incierto.

1 BREA, José Luis: Nuevas Estrategias alegóricas. Tecnos. Madrid, 1991

2 DELEUZE Y GUATTARI, Gilles, Felix: Rizoma: Introducción. Pre-textos. 1977

3 BOURRIAUD, Nicolas: Estética relacional. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, 2006

La madriguera

Técnica: fotografía digital

Tamaño: 80 x 100 cm

Impresión sobre papel fotográfico mate

Prólogo

Técnica: Proyección de vídeo HD monocanal, color, sonido

Duración: 05´12´´ a reproducir en bucle

Enlace para ver la obra: <https://vimeo.com/170778912>

Contraseña: li-lo

Das Geheimnis

Técnica: Fotografía analógica a color en 35 mm digitalizada

Tamaño: 13 imágenes a 30 x 40 cm que ocupan un total de 30 x 500 cm

Impresión sobre papel fotográfico mate

Primer acto

Técnica: Instalación consistente en: Proyección de vídeo HD monocanal, color, sonido + 5 sillas de plástico en sala

Medidas: variables

Duración: 03´55´´ a reproducir en bucle

Enlace para ver la obra: <https://vimeo.com/171092854>

Contraseña: li-lo

Epílogo

Técnica: Proyección de vídeo HD monocanal, color, sonido con extractos en SD de las siguientes películas:

"Before midnight", Richard Linklater, 2013

"Love exposure", Sion Sono, 2008

"Paris, Texas", Wim Wenders, 1984

"Lolita", Adrian Lyne, 1997

"Le passé", Asghar Farhadi, 2013

Duración: 05´12´´ a reproducir en bucle

Enlace para ver la obra: <https://vimeo.com/171446863>

Contraseña: li-lo

People leaving the cinema

Técnica: Proyección de vídeo HD monocanal, color, sonido

Duración: 04´15´´ a reproducir en bucle

Enlace para ver la obra: <https://vimeo.com/171463111>

Contraseña: li-lo

Nota importante: la resolución que ofrece Vimeo, sin ser mala, no es la calidad total de las obras.

(Vimeo permite subir archivos a 1280 x 720, mis piezas están a 1920 x 1080)

"La madriguera es un rizoma animal"

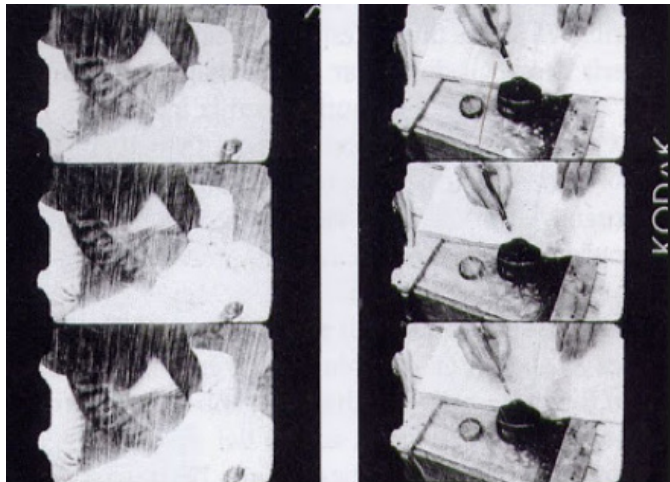
Deleuze y Guattari

Estos agujeros en la tierra me seducen por ser una puerta a un lugar inaccesible, por ser un ejemplo de estructura rizomática hecha – en este caso – por conejos de la zona de Torre de Benagalbón, un concepto filosófico ilustrado por una construcción de roedores.

La idea y la imagen de madriguera son un caso de enigma, un simple agujero en la tierra que sabemos que en su interior contiene un hogar complejo en su diseño que podemos evocar, pero que no se nos muestra en su totalidad.

Creo que no es necesario desarrollar un hilo conductor de alegorías, encuentro contundente esta imagen por no ser una representación de un secreto, sino por ser, en toda su sencillez, un secreto en sí, escondido de una especie animal a otra, oculto para el ojo humano, un refugio donde lo que sucede no se revela.





Marcel Broothaers, "La pluie, project pour un text"

Si *logos* significa en griego la palabra, en cuanto meditada y razonada o argumentación, habla, discurso; el prefijo "pro", nos transporta a lo que pueda suceder de forma previa a dicho razonamiento.

La palabra podría servir como vehículo aclaratorio de lo que en la imagen se muestra, pero en este caso, la problematización de la legibilidad añade desconcierto al relato, lo distorsiona para, que si en algún momento algo pueda ser leído, traído al entendimiento, el siguiente paso sea la pérdida de sentido, una nueva desorientación en la percepción del espectador.

El vídeo "La pluie, project pour un text" de Marcel Broothaers es un referente para esta pieza, el cómo la lluvia va mojando la caligrafía del artista y la va convirtiendo en mancha, en imagen, me sirvió de punto de partida para escribir en el cuerpo algo que no puede ser leído en su totalidad.

La intimidad de la cama – recordemos aquí el *heimlich*, lo acogedor que deviene extraño – funciona como espacio en el que construir y mostrar un episodio privado, un mensaje formado por un gesto físico que se transforma en la piel en una imagen a medio camino entre la palabra y el dibujo, entre lo inteligible y lo extraño. Aquí también cabría recordar a Joseph Beuys con su "incluso cuando escribo mi nombre dibujo".

Existe además otro desplazamiento de la lógica en este vídeo, el sonido no corresponde con el formato de escritura que vemos en la imagen, suena una tiza en la pizarra. Este recurso supone otra capa de desconcierto en la resolución plástica, otra estrategia para superponer estímulos favoreciendo la multiplicidad de posibilidades en la recepción del mensaje.



"A photograph is a secret about a secret, the more it tells you the less you know"

Diane Arbus

Una cadena de personas hablándose al oído que podrían estar jugando a *"El teléfono"*: el juego de niños en el que la palabra se iba perdiendo con el transcurso del boca-oreja. El registro de estos gestos ha sido realizado con un procedimiento analógico en el que la naturaleza opaca e inaccesible de la película fotográfica, portadora de una imagen secreta que necesita ser revelada para ser vista, funciona como repetición procesual de la propia idea de la obra.

Hay un componente sensual en la presencia de gente hablándose cerca, esto es debido al contexto actual en el que vivimos, en el que hemos establecido una forma de comunicación mediada por dispositivos digitales. Me seduce pensar que en la era de la información aún hay asuntos que necesitan ser dichos al oído.

En este grupo de gente existe además cierto componente identitario: la edad similar, el aspecto un tanto descuidado y, sobre todo, la ocupación común a todos. El secreto común que pueden compartir es una forma de vida vocacional, el arte, o, una vez más, la propia imagen. Un secreto sobre un secreto.













Dominique Gonzalez-Foerster

Este complejo bucle en forma de videoinstalación es una puesta en abismo o *mise en abyme*, un procedimiento narrativo que consiste en imbrincar una narración dentro de otra, un cuadro dentro de un cuadro. El vídeo que protagoniza la instalación muestra un croma con una silla en la cual encontramos un ordenador reproduciendo un vídeo. Dentro del croma aparece un teatro con otras sillas, en una de ellas reposa otro ordenador en el que se reproduce un vídeo más. Simultáneamente hay una película en el escenario donde transcurre una última escena.

Los tres vídeos muestran dos cuerpos unidos en una cama y fragmentados por las pantallas. Los espacios de la representación, de la reproducción, de la ficción, sirven en este caso para romper en vez de posibilitar el acceso al relato fílmico. Se genera una tensión entre la película y el que podría ser el lugar de su percepción (la sala, el teatro, la pantalla...). La obra, de algún modo, se está mencionando a sí misma. Este juego metalingüístico supone un ejercicio en el que, en palabras de Brea, “una capa más de una cebolla cuyo centro originario interesa infinitamente menos que las curvaturas posteriores que lo envuelven”⁴, haciéndonos asistir, a través de esas “curvaturas posteriores” del envoltorio, a una “barroquización del espacio”⁵.

La propuesta instalativa consiste en expandir en la sala lo que aparece en las imágenes, ampliando el espacio de la ficción a la propia exposición a través del despliegue de sillas de plástico blancas frente a la proyección; en este sentido, una referencia podría ser el trabajo de Dominique Gonzalez-Foerster. Colocar sillas en la sala supone una tarea indicial hacia el propio espacio genuino de la experiencia artística, el espacio expositivo. Pero también pretende hacer referencia al espectador, poner la mirada sobre él o ella como la parte activa de la experiencia de la obra, o, como dije anteriormente, del montaje de ésta. Estas sillas, desordenadas frente a estos procedimientos de la representación desvelados y puestos junto a, o en lugar de la propia enunciación, suponen finalmente una forma de difuminar las fronteras entre espacio expositivo, espacio representacional y el contenido de las imágenes.

⁴ BREA, José Luis: Nuevas Estrategias alegóricas. Tecnos. Madrid, 1991

⁵ Ibíd.





Boceto de la instalación en sala

Un epílogo supone, según la primera acepción de la RAE, una "recapitulación de lo dicho en un discurso o en otra composición literaria". De acuerdo con esto, esta obra, recapitula o continúa en varios aspectos la pieza "Prólogo". En ella asistíamos a lo que se supone previo a la argumentación, una escenificación previa a la articulación del discurso. En epílogo, lo que se cuestiona es la idea de final, se deconstruye - una vez más - el texto, para generar una pérdida de lo escritural a favor de la imagen. El material del que me he apropiado para llevar a cabo este procedimiento son los créditos de varias películas. Este elemento residual de la forma convencional en la narrativa cinematográfica, desprovisto aquí de su función, ha sido repetido y superpuesto para construir forma.

El cine dominante nos ha educado en una estructura narrativa contenedora de un principio, un nudo y un desenlace. El final del film acostumbra a presentarse como una ilusión que no se corresponde con nuestro acontecer diario. Esta supuesta resolución procedente de una linealidad es ajena a nosotras, puesto que en ningún aspecto de nuestra vida asistimos a este tipo de desenlace tan determinado y determinante. Y esto sucede mucho menos en el pensamiento, que se da de forma simultánea, "*el pensamiento no es arborescente, el cerebro no es una materia enraizada ni ramificada*"⁵. El cine, como supuesto reflejo de la realidad es también productor de realidad, ya que educa nuestra forma de mirar, nos genera expectativas, obedece al sistema de narraciones hegemónicas, un sistema en el que nunca estamos saciados. En nuestra realidades precarias todo sigue su curso, no existen los finales. Estos desenlaces de las películas son cumplimientos de deseos ficticios que no nos llenan porque no son necesidades propias, sino grandes nodos de mensajes acumulados en nuestras psiques a lo largo de la vida.

La misma habitación presentada en prólogo nos muestra un espectro entrelazado de finales superpuestos y reproducidos en loop, una orgía de multitudes moviéndose sin cesar. Aquí, en este encuentro de grupos, en esta trenza de profesiones, sexos, nombres, nacionalidades, identidades, etc, se da un reflejo de mis más profundas convicciones políticas en relación al cuerpo social. Esta bacanal incesante podría ser un aunamiento de intenciones, de causas, de otredades: una liquidación de barras separadoras de binomios, una suerte de fantasma disidente que se cuelga en el proyecto.

5 DELEUZE Y GUATTARI, Gilles, Felix: Rizoma: Introducción. Pre-textos. 1977

With many thanks to
BARBARA VON WEITERSHAUSEN

JEAN PAUL MUGEL
DOUGLAS AXTELL
LOTHAR MANKEWITZ
HARTMUT EICHGRÜN
WIM WENDERS
CLAIRE DENIS

Director
Assistant Director
Sound Processing
Rerecording Mixer
JEAN PAUL MUGEL
BOOM MAN
DOUGLAS AXTELL
Sound Processing
Rerecording Mixer
LOTHAR MANKEWITZ
HARTMUT EICHGRÜN
WIM WENDERS
CLAIRE DENIS

BARBARA VON WEITERSHAUSEN

With many thanks to



Louis y Auguste Lumière, "La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon Monplaisir"



Harun Farocki, "Arbeiter verlassen die Fabrik"

En 1895 los hermanos Louis y Auguste Lumière mostraron en París su película "La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon Monplaisir" (Salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon Monplaisir). La importancia de esta grabación es capital por constituir uno de los orígenes del cine. Asimismo como documental, aunque breve, es interesante por la carga de connotaciones políticas, históricas, además de cuestiones formales como el encuadre y punto de vista frontal de la salida de unos obreros ordenados y alineados de forma predeterminada por quien pretende capturar la imagen.

Muchos años después, Harun Farocki realiza una videoinstalación en la que selecciona doce películas en los momentos en los que se muestra la salida de trabajadores del espacio disciplinario de la fábrica, las exhibe yuxtapuestas de forma cronológica en doce monitores de televisión.

La artista Hito Steyerl, ex alumna y colaboradora de Farocki, desvela en su libro que "Hoy, el escenario de la primera película filmada ha sido recuperado y acoge una sala de cine de 270 asientos. A través del lugar por el que salían los obreros/as de la fábrica, los espectadores van hoy al cine, en el mismo sitio donde este fue inventado"⁶. Es decir, la fábrica filmada en las primeras grabaciones de los Lumière es hoy un cine llamado Institute Lumière "Le Hangar du Premier-Film". Siguiendo a Steyerl en su comparación entre cine y fábrica, encontré interesante la siguiente reflexión: "Espectadores y espectadoras que salen de la sala del cine: una masa semejante, disciplinada y controlada en el tiempo, reunida y dispersada a intervalos regulares. Así como la fábrica tradicional detiene a sus trabajadores, el cine detiene al espectador. Ambos son espacios disciplinarios y espacios de reclusión"⁷. Así, me pareció interesante continuar con esta "tradición" de grabaciones a las puertas de los espacios de "reclusión", aúnao estos temas en un vídeo de gente saliendo del cine.

Por otro lado, me entusiasmaba registrar el momento en el que el espectador deja atrás la pantalla, la ficción y abre la puerta; si los créditos nos suponen un epílogo de la ficción contemplada, el momento de abrir la puerta, el cambio de luz, de atmósfera, son un choque de realidad que se impone tras el "final de cine" antes mencionado. En este proyecto en el que he jugado en ocasiones con metalenguajes, con dejar ver los esquemas comunicativos, representacionales, me interesaba la posible situación en que el visitante de la sala expositiva se encontrase frontalmente con el espectador del cine. Esta pieza está concebida dentro del conjunto del proyecto como última pieza del recorrido en la exposición, justo en el momento previo de salir de la sala. Se presenta como un juego de espejos que da continuidad a este bucle autorreferencial desconcertante y barroco que me propongo con el proyecto.

6 STEYERL, Hito: Los condenados de la pantalla. Caja Negra Editora. Buenos Aires, 2014

7 Ibíd.



El proyecto "El secreto" finalmente consta de cuatro vídeos, una serie de catorce fotografías y una obra fotográfica autónoma.

La idea que tengo para llevar el proyecto a una sala es la de trabajar todo a escala 1:1. Los tamaños de las fotografías están especificados en las fichas técnicas; en cuanto a las proyecciones, se concretarían en el montaje, buscando, por ejemplo, que la obra Epílogo ocupara el ancho que ocupa la propia cama mas la ventana, o que las cabezas de los personajes que salen del cine tuvieran su escala real; así como el vídeo Prólogo, que buscaría una correspondencia natural al tamaño de los cuerpos que se muestran. La pieza que más ocuparía sería Primer acto, por el carácter instalativo de las sillas y por la amplitud del espacio representado (se tomaría como referencia el ancho real del croma). En cuanto a las imágenes de Das Geheimnis, se dispondrían en línea de forma sucesiva sin separación entre ellas siguiendo la cadena de los susurros a un tamaño de 30 x 40 cm (cada fotografía), ocupando todo el ancho de una pared (30 x 500 cm).

El recorrido que sugiero es el que he presentado en este documento, comenzando por La madriguera, continuando con una proyección del vídeo Prólogo, siguiendo con la sucesión de imágenes de la pieza Das Geheimnis, que daría paso a un espacio amplio reservado para Primer acto. Tras esto vendría la proyección de Epílogo, para terminar el recorrido con People leaving the cinema.

Habría que tener en cuenta a la hora de iluminar, la oscuridad que requieren las proyecciones, dejando el ambiente general en la sala bastante tenue; pero iluminando de forma puntual las fotografías.

El sonido que he usado para todos los vídeos es poco estridente; en el caso de Epílogo y People leaving the cinema se corresponden con el sonido ambiente que había en ambas tomas; esto sumado al chasquido del fuego de la obra Primer acto y a las tizas de la obra Prólogo, generarían una atmósfera íntima, un tanto cacofónica y ruidosa, pero sin llegar a predominar sobre la imagen.

Es difícil transmitir todo el proceso de trabajo que he llevado a cabo este curso, al haberme ocupado de forma simultánea de varios proyectos, no puedo establecer una línea cronológica clara de la evolución de la obra.

Los intereses previos al master, que fueron el germen de todo lo que he desarrollado, giraban en torno a la cuestión de la mirada - mirar y ser mirados -, a las preocupaciones sobre la representación y sus dispositivos, a la articulación del deseo y, en general, el entorno de imágenes, el registro visual sobre el que deposito sospecha y fascinación.

Las primeras lecturas que surgieron fueron textos con una clara perspectiva de género, así como algún ensayo sobre cine. Esto coincidió de forma aproximada con el taller de Aurora Fernández Polanco en el que ahondamos en algunas cuestiones políticas y filosóficas que son base de la actual teoría *queer*; conceptos derridianos o referencias de artistas que trabajan estos temas desde la disidencia formaron parte del tiempo que compartimos con Fdez. Polanco.

Esta base, unida a un interés marcado por las estructuras narrativas que ha dominado mi práctica artística desde casi el inicio, fue motivo de las obras descartadas que enlazo a continuación:

Crónica de un amor: <https://vimeo.com/160627891> Contraseña: li-lo

El ejercicio consistió en seleccionar las transiciones de una película de Antonioni para establecer un fundido continuo de imágenes en bucle, la idea de eliminar los principios y finales cinematográficos que más tarde llevé a cabo en Epílogo ya estaba presente.

Prolog: <https://vimeo.com/160007394> Contraseña: li-lo

Aquí aparece el cuerpo delimitado por un marco puesto en posproducción que intenta ser traspasado. Dicho marco podría ser el límite de una pantalla, un telón o cualquier dispositivo representacional.

Peep show: <https://vimeo.com/158011960> Contraseña: li-lo

Este fue el vídeo que más adelante evolucionó hacia la obra Primer acto. En este primer "intento", lo que introduje en la pantalla fue una escena de la película "Paris, Texas" de Wim Wenders en la que aparece la protagonista trabajando en un peep show. La lectura del ensayo de Laura Mulvey "Placer visual y cine narrativo" sirvió de soporte para la toma de decisiones en este vídeo. En este

punto del proceso me interesaban dos aspectos del cine: el espectáculo y la narrativa; en concreto la representación de la mujer como espectáculo.

Sobre el asunto de la narrativa ahondé en el proyecto que desarrollé para Estrategias en el espacio I; trabajando la simultaneidad de los vídeos unidos a un performance coral. En este proyecto combiné este interés formal con un contenido directamente relacionado con la disidencia política en relación al cuerpo, que se evidencia en el texto de Preciado leído por las protagonistas. Además, fue de gran utilidad leer el artículo de Blanca Montalvo sobre geometrías del discurso.

La jerarquía de las imágenes, asunto que toqué por encima en el proyecto "PSA, una historia clínica", me interesaba por mi situación de productora y consumidora de imágenes. Visité la exposición y leí a Hito Steyerl, con la cual compartí su apuesta por la baja resolución, la inmediatez, la imagen pobre como opción, como material artístico con el que trabajar y sobre el que reflexionar. En ese sentido trabajé en varias piezas que también quedaron descartadas. En la primera evidencé aspectos de la codificación digital y en la última me apropié de los créditos de las películas en baja resolución que más tarde aproveché par el vídeo Epílogo presentado anteriormente.

Compresión: <https://vimeo.com/171638266> contraseña: li-lo

Epilog, primera versión: <https://vimeo.com/160020539> Contraseña: li-lo

Quizá lo más significativo que me supuso la lectura de Steyerl fue su posicionamiento sobre los desacuerdos en torno a la representación. En el capítulo "Una cosa como tú y como yo" reflexiona sobre la tradición feminista de la que forma parte y propone, en cierto modo, desertar de la representación, una idea arriesgada frente a la clásica lucha disidente por ser representadas. En este punto aparco esta cuestión sobre la que venía trabajando previamente en Beauty treatment o Vírgenes y permanezco concentrada en los asuntos más formales.

Se despierta en mí un interés por el tiempo como material artístico y por el sonido, esto está directamente relacionado con las clases de Miguel Álvarez y la atención que puse al trabajo de John Cage.

Realicé algún experimento poco exitoso:

Blue noise: <https://vimeo.com/165579352> Contraseña: li-lo

Miguel Álvarez explicó que hay una correspondencia de frecuencias y una perfección absoluta en el sonido de la nieve de la televisión y el mar. Me resultó poética la conexión y mezclé el sonido de tres mares con las imágenes de nieve en tres televisiones.

Sin título:



En un intento de imprimir el tiempo - o algo así -, grabé un minuto en vídeo y comencé a imprimir fotograma por fotograma y a plegarlo en el espacio de forma que la imagen fuera ocultándose en dicho pliegue. Quizá retome esta idea próximamente.

A esta altura del proceso, recibimos la visita de Javier Codesal. En sus clases, el cine y el vídeo eran el núcleo, lo cual me devolvió a mis propuestas iniciales. La tutoría con él fue bastante útil, recopilé lo que estaba haciendo, aclaré un poco mis ideas.

De todo este proceso caótico, lo que quedó para finalmente acotar el proyecto "El secreto" fue: el interés por el cine, la búsqueda de estructuras narrativas para romper los discursos lineales y la libertad para - quizá no trabajar con el tiempo como material - pero sí, dedicarlo a cuestiones que me apetecieran, como buscar una madriguera, retratar a mis compañeros de master, ir al cine o estar en la cama con la cámara... En esta profesión precaria me siento libre.



Imagen tomada por Antonio Navarro

BERGER, John: Modos de ver, Gustavo Gili. Barcelona, 2000

BOURRIAUD, Nicolas: Estética relacional. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, 2006

de BOUVOIR, Simone: El segundo sexo. Cátedra. Madrid, 2005

BREA, José Luis: Nuevas estrategias alegóricas. Tecnos. Madrid, 1991

CAGE, John: Conferencia sobre nada. Incluido en Silencio: conferencias y escritos. Árdora Ediciones. Madrid, 2002

DELEUZE, Gilles: Post-Scriptum sobre las sociedades de control. Incluido en Conversaciones. Pre-textos. Valencia, 2006

DELEUZE Y GUATTARI, Gilles, Felix: Rizoma: Introducción. Pre-textos. 1977

FREUD, Sigmund: Lo ominoso. Fuente: obras completas versión digital. 1919

HOLMES, Brian: La personalidad potencial. Trans subjetividad en la sociedad de control. Incluido en el número 7 de la revista Brumaria: arte, máquinas, trabajo inmaterial. 2007

PRECIADO, Paul B: "Testo yonqui". Espasa Libros. Madrid, 2008

MONTALVO, Blanca: Geometrías del discurso: nuevas narrativas no lineales. <https://blancamontalvo.wordpress.com/>

MULVEY, Laura: Placer visual y cine narrativo. Episteme Ediciones. Madrid, 2007

PRITCHETT, James: Lo que el silencio enseñó a John Cage: la historia de 4'33''. Incluido en el catálogo La anarquía del silencio. John Cage y el arte experimental. MACBA. 2009

STEYERL, Hito: Los condenados de la pantalla. Caja Negra Editora. Buenos Aires, 2014

