

Welcome to Turdiscania

Recuerdos de un viaje imaginado

Trabajo de Fin de Grado

Jorge Montalbán Blanco

Tutora: Rosa María Rodríguez Mérida

Facultad de Bellas Artes, Universidad de Málaga

Febrero de 2017



"Viajar es muy útil, hace trabajar la imaginación. El resto no son sino decepciones y fatigas. Nuestro viaje es por entero imaginario. A eso debe su fuerza. Va de la vida a la muerte. Hombres, animales, ciudades y cosas, todo es imaginado. Es una novela, una simple historia ficticia"

Louis-Ferdinand Céline, *Viaje al fin de la noche*

ÍNDICE

1. Palabras clave y resumen	1
2. Idea	2
3. Trabajos previos	3
4. Proceso de investigación plástica	8
4.1. Fotolibro	8
4.2. "Descartes"	14
4.3. Concepto de habitar	15
4.4. Vivencia versus recuerdo	18
5. Proceso teórico-conceptual	19
5.1. Introducción	19
5.2. Concepto primario	21
5.3. Concepto de viaje	24
5.4. Imagen	27
5.5. Fotografía	29
6. Cronograma	32
7. Presupuesto	33
8. Bibliografía	34
9. Anexo	39

1. PALABRAS CLAVE

Fotografía, fotolibro, memoria, viaje, territorio, habitar, paisaje, ficción.

RESUMEN

En esta memoria se presenta mi Trabajo de Fin de Grado, en el que se desarrolla un proceso de creación e investigación en torno a la idea de viaje mental; tratando de describir, principalmente a partir de lo fotográfico, un territorio imaginado, *Turdiscania*, destino de inquietudes personales. A través de un encadenamiento de imágenes se intentará dilucidar visualmente este lugar y, a su vez, pondré en diálogo el bagaje imperfecto de la memoria y la reinterpretación de las obras de diferentes artistas, escritores o teóricos referentes que quedarán recogidas en la bibliografía.

2. IDEA

Welcome to Turdiscania es un proyecto que se construye en torno a la reflexión sobre lo que entendemos por territorio, y su familia léxica, utilizando como inspiración generadora el cuaderno de viaje. Verbos como habitar o poseer quedan desvaídos a favor de una naturaleza primaria que se impone a la memoria, al tiempo. Se proponen dos viajes, uno "real" y otro imaginario que se fusionan y cobran vida a través de lo fotográfico. Mediante una revisión del concepto de paisaje, se sugiere una narrativa que se nutre de recuerdos, pero mayormente de no-recuerdos, teniendo en cuenta la polisemia intrínseca a la imagen y negando su verdad categórica. Así nace *Turdiscania*, tierra de nadie, un territorio híbrido que sobrepasa los propios límites de su significado, de la palabra, del lenguaje. Más imaginado que imaginario, este lugar engendra en sí mismo el concepto de lugar, acogiendo todo lo ambivalente del término.

3. TRABAJOS PREVIOS

En este proyecto retomo y condenso las inquietudes que manejé en trabajos previos y que he ido desarrollando a lo largo de estos años de formación. Me ha resultado una tarea relativamente sencilla ya que he podido comprobar cómo mi interés se ha focalizado en temáticas bastante concretas, a pesar de obtener resultados visuales diversos.

Para comenzar a hablar sobre estos trabajos previos o antecedentes, retomo uno que realicé en la asignatura *Procesos del dibujo*, uno de mis primeros acercamientos a la temática del paisaje. En esta actividad se nos propuso la realización de una propuesta relacionada con el dibujo, el paisaje y la idea de serie. Desarrollé una sucesión de pequeños dibujos realizados principalmente a lápiz, tomando como referencia el formato de cuaderno de dibujo que solía llevar conmigo a edades tempranas. A través de estas creaciones reflexioné sobre la memoria en relación al territorio del lenguaje y de lo simbólico. Se trataba de elementos paisajísticos "reales", que representé combinándolos con lo que recordaba de ellos y con el nombre que les di de niño.



La puerta a ninguna parte. 2013-2014

En este sentido, relaciono este proyecto con la idea de construcción, o más bien, reconstrucción de lugares a través de la memoria y/o la imaginación. Un artista cuya obra vinculo a estas ideas es Yang Yongliang (Jiading, 1980). Tomando como referencia la pintura y la caligrafía chinas y utilizando una memoria social y colectiva, genera un universo complejo y personal que muestra lugares híbridos entre pasado y futuro, y se nutre de multitud de fotografías para "existir". En sus creaciones encuentro reminiscencias de las ideas infantiles que

comentaba al inicio de este escrito. Conceptualmente mi trabajo aspira también a esta orientación, pero quizá Yongliang se centra más en la recreación que en el retrato. Entiendo su propuesta como una *surrealización* de los conceptos que compartimos.



Yang Yongliang. *Artificial Wonderland I - No.1 (part 1)*. 2010

También en la asignatura de *Proyectos artísticos II*, me incliné de forma más concreta hacia el concepto de memoria. Partiendo del hallazgo de unas fotografías antiguas de mi familia, me intereso por la figura de mi tatarabuelo y una mina de bismuto que el mismo poseía en Córdoba (Mina de San

Sixto en el municipio de Conquista). El proyecto se basa básicamente en la transferencia, y las dificultades de proceso y resultado, de dichas fotografías sobre láminas de metal.



Sin título. Pertenecientes a la serie *Metallic memories*. 2014-2015

De esta forma, trato de articular mis no-recuerdos, que desde la ficción de mi mente reposan solemnemente sobre la rotundidad del metal. Las referencias fundamentales de este proyecto fueron los artistas Anselm Kiefer (Donaueschingen, 1945) y Christian Boltanski (París, 1944), además de conceptualmente, también en la técnica; sobre todo en lo relativo a aspectos formales. Además del desarrollo de la libre interpretación y de mi interés por el concepto de memoria, en este proyecto se produce mi primer acercamiento al apropiacionismo en este sentido.

Para ser exactos, *Welcome to Turdiscania* comienza realmente en la asignatura *Producción y difusión de proyectos artísticos*, en la que realizo una propuesta fotográfica. A través de imágenes veladas parcialmente por reflejos, reflexiono sobre uno de los conceptos principales de este proyecto, la relación entre el ser humano y la naturaleza, ahora entendida también como *su* naturaleza. Y es que la diferencia principal entre el anterior proyecto y el actual es de entendimiento, de reelaboración, un plus que la revisita nos ofrece. Ahora comprendo, o más bien recuerdo, que no solo todo cuanto nos

rodea es naturaleza, sino que también lo somos nosotros mismos. Separar al hombre de lo natural me resulta inconcebible, una práctica narcisista que no encuentro más que errónea. Pero si hay algo que nos hace únicos, que nos separa y en cierto modo desnaturaliza, es el lenguaje. Esto hace problemática la mera dicotomía natural-artificial. Lo que podemos denominar “nuestra naturaleza” no remite a lo instintivo, a lo pre-programado, sino más bien a la manera de habitar el mundo de los dichos, los decires, el silencio. Los animales no hablan, la naturaleza no habla, pero ¿y si lo hiciera? En este primer proyecto imagino la naturaleza como una bestia inteligente que invade el espacio a su antojo.



Fotografía perteneciente a *Welcome to Turdiscania (I)*. 2015-2016

Además de esta diferencia, en esta nueva propuesta elimino un recurso fundamental de la anterior, la utilización del reflejo. Se trataba de una fuente de inspiración y modo de componer imágenes, que más que como un aliado entiendo ahora como un condicionante.

Entre las similitudes, encuentro el interés por la distinción entre lo verdadero y lo falso y su relación con la fotografía, o el concepto lacaniano de extimidad entre otros, además de algunas referencias artísticas y teóricas. Principalmente, me interesé por fotógrafos que trabajan con reflejos, vinculados a mi propuesta en aquel momento. Por ejemplo, el fotógrafo francés Eugène Atget (Libourne, 1857-París, 1927), quien a través de los reflejos capturó los escaparates de la sociedad francesa de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. En esta misma línea, me interesaron las fotografías de reflejos de la década de 1940 de Lisette Model (Viena, 1901-Nueva York, 1983). También de esta época, encuentro relevante el trabajo de Harry Callahan (Detroit, 1912-Atlanta, 1999) quien igualmente mediante el reflejo crea composiciones que parecen fotomontajes.

Trabajando en un sentido similar, tuve asimismo como referente los trabajos de Lee Friedlander (Aberdeen, 1934) o Louis Faurer (Filadelfia, 1916-Nueva York, 2001).

A pesar de eliminar el recurso de los reflejos, y por consiguiente sus referencias, en este nuevo proyecto vuelvo a dirigir mi mirada hacia la obra de otros fotógrafos que aún encuentro influyentes. Entre ellos, destaco a Lewis Baltz (California, 1945-París, 2014), del que además de interesarme por la fuerza y rotundidad de sus imágenes, tomo la predilección por la belleza de lo ruinoso, de lo desolador.

Otra de las referencias que aún manejo es el trabajo de Minor White (Minneapolis, 1908-Boston, 1976). Dado mi reiterado interés primario, sus imágenes constituyen un buen marco en el que reflexionar acerca de multitud de conceptos que desarrollo en mi trabajo: territorio, naturaleza, hábitat, etc.



Minor White
White Smokestacks
1955

Quizá la semejanza más importante entre ambos proyectos es el título, fruto de un encuentro casual con un graffiti. Su tono irónico y su carácter mórbido (en ambos significados de la palabra) supusieron para mí todo un descubrimiento; quedé fascinado al comprobar mediante búsquedas en internet que se obtienen 0 resultados.



Welcome to Turdiscania I

Por último, me gustaría mencionar una propuesta que desarrollé en la asignatura de *Fotografía*, en cuarto curso (2016), para el proyecto final. Realicé una serie de fotografías

en las que retomaba el interés general desarrollado a lo largo de todos los trabajos de la materia. En concreto, en estas imágenes continúo desarrollando el trabajo que realicé para una serie fotográfica que debía generarse en relación al concepto de espacio, a la que titulé *Continentes*. En esta serie, reflexiono sobre el intento de domesticación de la naturaleza por parte del ser humano, que acota o divide en partes un todo que es en realidad indivisible. Representación de estas fracciones son las fotografías que realizo, donde predomina un interés formal que evidencio a través de las composiciones que utilizo, que más bien sugieren objetos que paisajes. En el trabajo final de la asignatura continúo con la preocupación acerca de la relación disimétrica entre la naturaleza y el ser humano. Las líneas rectas y los espacios geométricos generan un equilibrio que queda roto por elementos naturales encerrados; una naturaleza encorsetada que se rebela ante el control del hombre. A nivel técnico, para la realización del proyecto fue fundamental un estudio más exhaustivo de la luz que en los anteriores; el gran contraste de las imágenes genera siluetas y zonas totalmente negras que, en conjunto, ayudan a potenciar el sentido del trabajo.



Fotografía del proyecto final de la asignatura *Fotografía*. 2016

4. PROCESO DE INVESTIGACIÓN PLÁSTICA

Welcome to Turdsicania se presenta como una instalación que nace del encuentro azaroso con un graffiti y la consecuente fotografía del mismo. En este apartado analizaré las piezas que componen dicha instalación:

4.1. Fotolibro

Además de los trabajos anteriormente comentados, la influencia visual más cercana en el tiempo que relaciono con este proyecto surge de la revisión de fotografías realizadas en viajes recientes. Mi interés por la figura del flâneur, que desarrollaré más adelante, me lleva a relacionar inevitablemente viaje con deriva, y con fotografía.

A pesar de mi visita a territorios muy distintos entre sí y de utilizar tanto cámara analógica como digital, suelo encontrar muchas similitudes entre las fotografías que tomo, hasta el punto de que todas parecen haber sido tomadas en territorios paralelos, y en cierta medida anónimos. Este fenómeno quizá se trate de un reflejo visual de la sensación de no pertenecer a

ningún sitio, de no tener patria, pues las edades de la humanidad nos trasladan a la extraterritorialidad, aunque la cuestión pueda estar soslayada por identidades y nacionalismos. Tal y como apunta Walter Benjamin (Berlín, 1892-Portbou 1940): "Para el flâneur su ciudad -aunque haya nacido en ella, como Baudelaire- ya no es su patria, sino que representa su escenario"¹.

Este desarraigo puede deberse al encuentro, en todo territorio concretado y delimitado por el hombre, de una marca inquietante que me incita a preferir sentirme ciudadano de una demarcación más general, del mundo.

Considero que si algo bueno debería de tener la globalización es precisamente esta alternativa, aunque es evidente que no es la que prima hoy en día. En vez de esto se dinamitan de forma indiscriminada culturas y subjetividades para crear una identidad común y homogeneizante, confundiendo particularidad y diferencia; mayores facilidades

¹ BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2004. pág. 354

para el control de individuos, por ello, frágiles y alienados. Tenemos ejemplos muy recientes y bastante cercanos en los que podemos apreciar la gestión indigna y deplorable que se hace de la diferencia.

Volviendo al acto reflejo inconsciente comentado, la homogenización a través de la fotografía del territorio, he de decir que constituye uno de los motores de este trabajo. Llego entonces a la conclusión de que cuando fotografío casi siempre, sin esperarlo, encuentro las mismas cosas.



Fotografía analógica. Busan, Corea del Sur. 2015

Para indagar más en estas sensaciones, me valdré de las palabras del poeta y escritor Fernando Pessoa (Lisboa 1888-Lisboa 1935): "El tedio de lo constantemente nuevo, el tedio de descubrir, bajo la falsa diferencia de las cosas y de las ideas, la perenne identidad de todo, la semejanza absoluta entre la mezquita, el templo y la iglesia, la igualdad de la cabaña y del castillo, el mismo cuerpo que es rey vestido y salvaje desnudo, la eterna concordancia de la vida consigo misma, el estancamiento de todo lo que, vivo sólo por moverse, está pasando"².

En esta búsqueda, empiezo a darme cuenta de que voy tras la captura de elementos que entiendo como íconos de los conceptos que desarrollo en paralelo en mi investigación teórica. Tomo multitud de fotografías pretendiendo así encontrar representaciones visuales que sean capaces de encerrar en sí mismas estas ideas, iniciadoras de mi proyecto. Para esta tarea, trabajo de forma similar a la que estoy habituado hasta entonces, realizando viajes de mayor y menor

² PESSOA, Fernando. *Libro del desasosiego*. Barcelona: Seix Barral, 2008. pág. 201.

escala. Intento así adentrarme en un territorio desconocido, de esta forma me resulta más fácil el encuentro con algo peculiar, genuino; huyendo de la cotidianeidad y el aparente carácter familiar de mi entorno. Mi mirada ya viciada y acostumbrada a los parajes que me rodean se vuelve vaga y deprimida, aceptando la imposibilidad de que algo que se salga de lo habitual. A pesar de haber tenido la suerte de realizar multitud de viajes, el alcance de mi incursión en lo desconocido me resulta limitada. Es por esto por lo que decido ampliar el campo de lo fotográfico y dirigir mi atención a modos de hacer menos convencionales. En un principio, a modo de fuente de inspiración, realizo viajes virtuales por multitud de territorios desconocidos a través de internet.

Antes de visitar cualquier lugar por primera vez, acostumbro a informarme de formas diversas sobre aspectos que podrían interesarme de su cultura, su paisaje, etc. Quizá este hábito es el que me lleva a realizar multitud de "viajes" a través de las aplicaciones de Google, *Google Maps* y *Google Street View*. Lo que al principio se trataba de una búsqueda de referencias visuales, en seguida se tornó en toda una fuente de

inspiración, hasta el punto de llegar a cobrar tanto protagonismo en mi investigación que decido incluir esta particular forma de viajar en mi proyecto. A través de estas aplicaciones, consigo llegar a lugares en principio inaccesibles para mí. Lugares que vienen primero a mi mente por la vía de un recuerdo mal atado, un significante misterioso que insiste, palabras que arden. Mediante el uso del zoom y la capacidad de desplazamiento en el espacio, consigo componer imágenes casi como si se tratasen de fotografías. Pronto recopiló una gran cantidad de capturas de pantalla que "limpio" de elementos contaminantes como la interfaz de Google.



Mongolia. Imágenes obtenidas mediante Google. 2016

Descubro en una clase impartida por Eduardo D'Acosta en la asignatura de cuarto curso, *Fotografía*, las aplicaciones, podríamos decir artísticas, de este procedimiento. Multitud de artistas han trabajado ya con este formato, entre los que destaco las propuestas de Doug Rickard (San José, California, 1968) o Jon Rafman (Montreal 1981), que comentaré más adelante debido a su vinculación con la fundamentación teórica de este proyecto.

Empiezo a entender entonces que mi proyecto se está construyendo en torno a dos viajes, uno que podríamos llamar real y otro de carácter imaginario o ficticio. Esta preocupación por la idea de viaje me lleva escoger un formato concreto para la realización y materialización de mi proyecto, lo que llamaré un cuaderno de viaje. Esta elección se basa tanto en los propios cuadernos como en otros formatos relacionados: la guía de viaje, etc. Así mismo, al elegir la fotografía como medio, el resultado visual estará más cerca de lo que conocemos por fotolibro, de su lenguaje y sus recursos. Entre otras cosas, escojo este formato porque me brinda la posibilidad de desarrollar cierta narrativa a través de las imágenes, lo cual

resulta de mi interés dado que considero que para contar un viaje hay que contar una historia, por “in-significante” que esta pueda parecer.

Una vez aceptado el método del doble viaje como válido e incluso haberlo incluirlo en mi *modus operandi*, no debo olvidar las raíces de estas prácticas, que sin duda se remontan al apropiacionismo, movimiento artístico que se basa en la utilización de elementos ajenos a la propia obra del artista. Ya practicado en el cubismo por Picasso (Málaga 1881-Mougins 1973) o Braque (Argenteuil, 1882-París 1963), quizá los ejemplos más conocidos los encontremos en el movimiento Dada, en el que se inscribe la obra de Duchamp (Blainville-Crevon, 1887- Neuilly-sur-Seine, 1968) y sus *ready made*, así como con el surrealismo y el concepto del *objet trouvé*. Otros ejemplos los encontramos con el movimiento Fluxus o el arte Pop. Dentro de este contexto, tomo como referencia las re-fotografías de Sherrie Levine (Hazleton, 1947), que relaciono con mi propia "toma" de fotografías a través de las aplicaciones de Google. En realidad yo también estoy re-fotografiando ya que las imágenes por las que uno navega cuando utiliza estos

programas están compuestas por multitud de fotografías que generan la sensación de espacio.

Turdiscania se configura como mezcla de todos estos territorios, proponiéndose como un ente autónomo, aunque sin poder evitar aparecer desdibujado, amputado de un todo, dada su condición ficticia. En este punto creo que es necesario diferenciar entre falsedad y ficción. Abordaré esta temática desde la relación fotografía y verdad que desarrollaré en el siguiente apartado, debido a su carácter teórico. Sin embargo, me gustaría arrojar algo de luz a mi visión personal tomando unas palabras del fotógrafo Hiroshi Sugimoto (Tokio, 1948), a las que tuve acceso a través de la visita a una exposición del artista en la Sala Recoletos de Madrid: "*no importa cuán falso sea el tema: una vez fotografiado, es como si fuera real*". Precisamente es una de las series que tuve el placer de ver en este espacio una de las mayores inspiraciones para el desarrollo de mi trabajo, la titulada *Dioramas*, 1976-2012.

Aunque los resultados visuales de nuestras propuestas son muy distintos, tengo muy en consideración este trabajo de Hiroshi Sugimoto, ya que yo también trabajo en torno a estas inquietudes. Insisto en que *Turdiscania* se propone más que como una farsa como una ficción, puede que del mismo modo en el que Sugimoto concibe su serie *Dioramas*.

Así como en la obra de Sugimoto, también encuentro todo un referente en este sentido en el artista Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955), que comentaré más adelante en mi investigación teórica. Como adelanto, me gustaría comentar su serie *Herbarium*, en la que simula haber encontrado lo que parecen distintas plantas y flores pero que en realidad el mismo ha construido mediante el ensamblaje de diversos elementos encontrados en los entornos industriales de la ciudad de Barcelona.

En mi propuesta también se propone un encuentro ficcional, entre yo mismo y *Turdiscania*, así como entre el espectador con este territorio desconocido. A través de la dualidad entre ambos viajes ya comentados, se reflexiona en torno a la veracidad, ya que se genera una comparativa forzosa

entre ellos. Como si se tratase de uno de esos juegos de encontrar las siete diferencias, supongo que en algunas de las imágenes esta disimilitud se evidencia más que en otras, pero todas nacen de un planteamiento común. Una vez me adentro en ambas travesías, encuentro que las imágenes obtenidas por un medio inspiran mi elección por las obtenidas por el otro, y a la inversa. Se genera así una estética común que responde a mi búsqueda por unos elementos concretos e icónicos. En relación a esta doble mirada encuentro una gran influencia en el trabajo de los fotógrafos Bleda y Rosa (Castellón, 1969 y Albacete, 1970).



Bleda y Rosa. *Calatañazor, en torno al año 1000*. Serie *Campos de batalla*. España. 1994-1996 (1999)

Me resulta especialmente sugerente su serie *Campos de Batalla*. Interesados por las ideas de territorio y viaje, estos artistas recorren el mundo realizando fundamentalmente dípticos fotográficos que evidencian su doble mirada. En esta serie, ambos se adentran en territorios fuertemente marcados por la memoria, a los que les es imposible olvidar.

La idea del díptico fotográfico me resultó muy atrayente como forma más clara de hacer referencia a la dualidad, la diferencia. De hecho, en un primer momento me propongo realizar toda una serie de dípticos en la que confrontar imágenes tomadas por mi cámara y otras mediante *Google Maps* o *Google Street View*. Comentándolo con mi tutora llegamos a la conclusión de que no sería apropiado reiterar lo diferente de las imágenes de forma tan evidente. En su lugar, decido nutrirme de este diálogo para generar un lenguaje propio y tratar de componer lo que acabará siendo un fotolibro. La mirada del espectador puede interpretar o describir el significado implícito de las imágenes que se presentan.

Centrándome más en la elaboración plástica y formal del fotolibro, la referencia más directa sería un antiguo álbum

familiar de cuyo lenguaje he querido apropiarme. Entre sus particularidades me resultó especialmente atractivo como la encuadernación afecta a la composición de las páginas. Entre ellas queda un espacio interior en desuso pero que despertó en mi un gran interés. En alguna de mis imágenes, esta oscuridad juega un papel relevante en cuanto a las posibles lecturas de las mismas.

4.2. "Descartes"

Además de las imágenes que decido mostrar en el fotolibro, retuve durante un tiempo multitud de fotografías que no sabía como encajar pero que dejan ver algo más de este proceso creativo y que también hacen referencia a otras formas de enseñar este particular viaje. Estas imágenes, a las que en un principio consideré "descartes", decido incluirlas también en mi propuesta a través de un pase de diapositivas a la antigua usanza. Con esta pieza, trato de reflexionar sobre el papel de la memoria en este viaje pero también, sobre la capacidad de libre interpretación de las imágenes, que apoya la ficción, que no falsificación, que se propone en este trabajo.

4.3. Concepto de habitar: la casa - el fuego

Una vez realizada la selección final de imágenes que compondrán el fotolibro, dedico algo de tiempo a analizar los resultados. Constató una vez más que, de forma inconsciente, encuentro símbolos que se repiten. Tratando de describir, o más bien descubrir, un territorio que no existe, identifico como elemento fundamental el concepto de habitar. La casa, en la mayoría de ocasiones ruinoso, aparece de forma sistemática en multitud de mis fotografías.

Tomo de la artista Louise Bourgeois (París, 1911-Nueva York, 2010) "(...) su visión contradictoria del hogar: refugio y celda, cuna y tumba, espacio protector y opresivo, que invita al aislamiento, al encuentro con uno mismo pero también a la soledad; espacio que invita a la unidad de sus miembros aunque también los confina entre paredes"³.

³ Tocho T8. *LOUISE BOURGEOIS (1911-2010): MA MAISON (MI CASA, 1961)*. En: Tocho T8 [en línea]. Junio de 2016 [consulta: 17 de enero de 2017]. Disponible en: goo.gl/ZO6X7n.

El reencuentro con unas pequeñas esculturas de casas inglesas, que yo mismo escondí de mi vista tiempo atrás por su estilo demodé, fortalece de forma visual mi interés por lo que entendemos como hogar. A este conjunto, sumo otras pequeñas piezas encontradas que imitan parcelas de césped, diminutos territorios acotados. A través de esta agrupación de elementos, reflexiono sobre los mismos conceptos que desarrollé durante la elaboración del fotolibro. Se trata de una escenificación visual y tangible, la extracción de estas construcciones al campo tridimensional, escultórico. Configuro así un poblado extraño, inhabitable e inerte, que relacionaré con el fuego.



Louise Bourgeois. *La maison courbe*. 1990

Entiendo el fuego como símbolo primario y justificación de la existencia del hombre como hombre. La versión griega de su descubrimiento me resulta inquietante, los dioses condenan el hurto del fuego y el pobre Prometeo recibe un castigo cuanto menos severo y desmedido tras su entrega, que nosotros podríamos considerar heroica, piadosa. Platón (Atenas o Egina 427-347 a. C) escribía en su *Protágoras*: "Vio a todos los animales armoniosamente equipados y al hombre, en cambio, desnudo, sin calzado, sin abrigo e inerme. (...) Ante la imposibilidad de encontrar un medio de salvación para el hombre, Prometeo roba a Hefesto y a Atenea la sabiduría de las artes junto con el fuego (...) y se la ofrece, así, como regalo al hombre"⁴.

Los humanos, pese a su carácter ingrato y desagradecido por naturaleza, honran este regalo con una conocida tradición que aún hoy perdura. La llama olímpica conmemora el robo del fuego y aún en nuestros días, permanece una reminiscencia ritual. Antiguamente, en Grecia, se colocaban llamas frente a los templos como muestra de la

⁴ BALL, Philip. *Contra natura: Sobre la idea de crear seres humanos*. Madrid: Turner, 2012. pág. 46.

adoración a los dioses. Dado este carácter místico, la llama debía crearse a partir del fuego más "puro", que era captado directamente del Astro Rey.

En mi caso, aunque no fuera el más puro, encontré el fuego en las chimeneas de una refinería. Interpreté estas llamaradas como faros, luces acusadoras sobre lo desconocido, lo intangible. No debemos olvidar que, además del fuego, Prometeo robó también "las artes", hazaña menos agradecida.

Me gustaría ahondar en la relación entre el fuego y el concepto de habitar. A pesar de su carácter evidentemente destructor en estado salvaje, el fuego domesticado se relaciona con el cobijo, con el agradable calor del hogar. Esta dualidad extraña, junto con el encuentro con los fuegos de la refinería, generaron en mi mente la idea de la casa en llamas. Traté entonces de encontrar una manera de representar este concepto. El visionado de la película *Offèret* del cineasta soviético Andrei Tarkovsky (Zavrajié, 1932- Neuilly-sur-Seine, 1986) me dio la idea de utilizar una maqueta.

El fuego aparece en otras películas de Tarkovsky como *Zerkalo* o *Nostalghia*, filme en el que encontré un diálogo que

entendí muy relacionado con las inquietudes que ahora desarrollo:

"- Entonces... ¿cómo podríamos conocernos los unos a los otros?

- Abolviendo las fronteras.

- ¿Cuáles?

- Las de los estados."

(...)

"- ¿Sabes que una criada, en Milán, prendió fuego a la casa del patrón?

- ¿Qué casa?

- La casa de su patrón.

- ¿Por qué?

- Por nostalgia. Quería volver a su casa con su familia de Calabria, en el sur. Así que quemó aquello que le impedía volver"⁵.

Tras la quema de la casa solo queda la ruina. Cuando hablamos de ruina, aunque parezca una obviedad, no podemos olvidar que se trata de un concepto estrictamente humano. En la naturaleza como tal, libre de nuestros pensamientos, no existe

⁵ TARKOVSKY, Andrei. *Nostalghia*. Italia, 1983.

decadencia o miseria. Teniendo esto en cuenta, entiendo que la naturaleza no puede ser ruinoso, sí los restos o vestigios del ser humano.

Ruina siempre es acompañada de abandono. Como ejemplo, imaginemos que cualquier vivienda o edificación es abandonada. En estos casos, el proceso de deterioro natural de todas las cosas se acelera de una forma vertiginosa. La guillotina del tiempo se torna demoledora, en vez de paulatina. Las grietas se envalentonan, la madera se quiebra, los muros se caen y la vegetación brota desmedida. El derrumbe arremete contra la casa abandonada, que se muestra inhabitable, que parece muerta. Pero, al fin y al cabo, ¿qué entendemos por habitar? ¿qué es un hogar o una casa? Solo sé que quemarla es lo único que nos haría libres.

Al conjunto escultórico antes comentado decido incorporar el detritus, la huella que queda de la acción que se proyecta sobre el conjunto, la quema de la casa. Este vestigio deja entrever algo más del proceso de creación.

4.4. Vivencia versus recuerdo

La representación del final de mi proyecto se materializa con la re-fotografía de *Welcome to Turdiscania*.

La primera fotografía que realicé hace ya un año la concibo como un descubrimiento iniciador azaroso. A pesar de este eslogan mediante el cual los in-habitantes de este lugar dan la bienvenida al espectador, en la imagen se muestra un túnel sin salida, algo así como el que descubre Alicia pero a la inversa. Cuando nos encontramos frente a esta inscripción debemos comprender que *El país de las maravillas* no existe, el mundo tal y como lo conocemos se halla detrás de nosotros, no hay nada tras esa inscripción. *Turdiscania* es inaccesible.

La segunda fotografía marca la despedida de este territorio hostil e intransitable pero que, pese a su imposibilidad, ya ha sido descubierto, o al menos visitado. Con estas dos imágenes, estos dos momentos, observo cómo el tiempo ejerce su acción dictatorial, destructora-constructora de recuerdos y enemiga-amiga de la memoria, que marcará irremediabilmente también *Turdiscania*. Ahora más que como

ese eslogan, entiendo esas palabras como el epitafio de una lápida. A pesar de este descubrimiento algo desalentador para una definición exclusivamente aventurera o acumulativa de la experiencia de viaje, esto no quiere decir que cese mi exploración en este entorno o mi encuentro con nuevos lugares.

Quise incorporar algo de esta dicotomía a la instalación, así que extraje de la segunda fotografía el elemento más representativo de su diferencia para incorporarlo al espacio expositivo, una bicicleta rota que alguien había abandonado allí. Como una cita a esta segunda imagen, la bicicleta aparece apoyada sobre una impresión de la primera fotografía de *Turdiscania*.



Welcome to Turdiscania II

5. PROCESO TEÓRICO-CONCEPTUAL

5.1. Introducción

Welcome to Turdiscania es un proyecto cuya raíz podría remontarse a la infancia, periodo en el que la fantasía y la imaginación tienen un protagonismo especial. Debe haber algo de la cotidianeidad terrenal que no convence al infante, que se entretiene imaginando otras posibilidades que trascienden los límites de "la realidad".

Fascinado por universos donde existe un lugar privilegiado para lo inexplicable, como sucede en las regiones de fantasía de populares escritores como C. S. Lewis (Belfast, 1898-Oxford, 1963) o J. R. R. Tolkien (Bloemfontein, 1892-Bournemouth, 1973), desde muy temprana edad me he interesado por estos otros mundos, que están ahí pero que no se ven. Nunca me han convencido las barreras impuestas que delimitan lo que conocemos como territorio, además de que siempre he tenido un pésimo sentido de la orientación. Puede que a partir de estas coordenadas haya desarrollado una habilidad para definir y recordar un lugar en función de otras

cualidades. Suelo atribuir una atmósfera o un ambiente determinado a lo que me gusta llamar "fotografías de la memoria". Desde mi juventud, la fotografía (ya sea al uso o mental) me ha ayudado a retener lugares o paisajes concretos que atesoro como símbolos o monumentos memorables. Esta característica la relaciono desde muy pequeño con el lenguaje simbólico y surrealista de la obra pictórica de René Magritte (Lessines 1898-Bruselas, 1967).



René Magritte. *Le territoire*. 1957

Hoy por hoy, sigo interesado en estas ideas, que podría reunir bajo el concepto de territorio. Todos los animales, incluido el hombre, tienen la necesidad de delimitar o acotar la inmensidad del mundo para intentar identificarlo; lo cual es comprensible dada su extensión y, en ocasiones, ambigüedad y ausencia de control. Al igual que otras nociones como el tiempo, estos límites que el ser humano se empeña y esmera en definir no son más que una construcción mental; sin subestimar su evidente repercusión histórica, política, social, etc. A pesar de esto, tenemos una herramienta que nos permite eludir estas limitaciones sin mucha complicación, hablo del pensamiento. Mucho antes de que existieran recursos como *Google Maps*, o los propios mapas, o incluso antes del descubrimiento "total" de la superficie terrestre, el ser humano tiene la capacidad de viajar con la mente, ya sea a través de los sueños o de la propia imaginación.

En este proyecto trato de pensar más allá de los límites del territorio, no sin cierta sensación de nostalgia, advertida de ser tal, al tratar de recuperar algo de mi mirada de niño.

En este sentido leo el trabajo del fotógrafo Israel Ariño (Barcelona, 1974), en concreto series como *Le nom qui efface la couleur* o *Terra Incognita*, que se define en su página web como "(...) mapa simbólico en el que emergen la memoria y la magia del lugar. En ese juego con la naturaleza, la mirada, personal y subjetiva, desvela imágenes extrañas, oníricas, casi imposibles"⁶, y que me han servido de inspiración.



Israel Ariño. De la serie *Le nom qui efface la couleur*. 2014

⁶ AMIÑO, Israel. <http://israelarino.com/projects/le-nom-qui-efface-la-couleur/#1>

5.2. Concepto primario: relación hombre-naturaleza

Por lo tanto, confirmo pues que el concepto primario de este proyecto, la causa motriz, es una atracción por la compleja relación entre el ser humano y la naturaleza, y las trazas de esta relación imposible en la propia experiencia vital. Para abordar esta temática, he de remontarme, en primer lugar, al género pictórico del paisaje y al periodo histórico en el que encuentro mayor interés en este sentido, el Romanticismo.

A través de la obra de los llamados prerrománticos, como Thomas Girtin (Londres, 1775-Londres, 1802) o Caspar David Friedrich (Greifswald, 1774-Dresde, 1840), y de románticos como John Constable (East Bergholt, 1776-Hampstead, 1837), William Turner (Londres, 1775-Londres, 1851), o Thomas Cole (Bolton, 1801-Nueva York, 1848), descubro cómo los conceptos de edén y ruina se encuentran y conviven para ilustrar una marcada conciencia del "Yo". También en esta línea me resultan particularmente interesantes las misteriosas creaciones del simbolista suizo Arnold Böcklin (Basilea, 1827-Fiesole, 1901), y me siento especialmente atraído, como multitud de figuras históricas, entre ellas

Sigmund Freud (Pribor, 1856-Hampstead, 1939) o Lenin (Ulianovsk, 1870-Gorki Leninskiye, 1924) por su serie de cuadros *La isla de los muertos*.

Eligiendo la fotografía como medio de expresión, me resulta imposible no recordar la que se conoce como primera fotografía de paisaje de la historia, *Vista desde la ventana en Gras*, tomada por Joseph Nicéphore Niépce (Chalon-sur-Saône, 1765-Saint Loup de Varennes, 1833) en 1826, que no será la última; y es que, como es natural, el interés por lo que nos rodea es intrínseco al ser humano.



Arnold Böcklin. De la serie de cuadros *La isla de los muertos*. 1880-1886

Encuentro también una de mis primeras influencias en el trabajo del fotógrafo americano del siglo XIX Carleton Watkins (Oneonta, 1829-Napa, 1916), uno de los primeros fotógrafos en interesarse por el paisaje.

Otras referencias fotográficas clásicas posteriores son los trabajos de los componentes del grupo f/64, en especial Ansel Adams (S. Francisco, 1902-Monterrey, 1984).

Desde esta posición he leído la obra pictórica de los Wyeth, en especial de Andrew Wyeth (Chadds Ford, 1917-2009). Sus cuadros constituyen una fuente de inspiración inagotable para multitud de artistas, fotógrafos y cineastas, sobre todo americanos. En especial me interesan las fotografías del director Wim Wenders (Düsseldorf, 1945), quien incluso llega a titular una de ellas *Wyeth Landscape*. Las creaciones de Wenders, en especial el filme *Paris, Texas*, se me antoja como un híbrido perfecto entre lo que me atrae de Wyeth y la obra del fotógrafo americano William Eggleston (Memphis, 1939), uno de los padres de la fotografía artística a color.



Andrew Wyeth. *Christina's World*. 1948



Wim Wenders. *Wyeth Landscape*. 2000

Partiendo de una inexplicable nostalgia por un pasado no vivido y mi especial interés por la estética y el pensamiento de la década de 1970, me es imposible no sentir fascinación por las fotografías de William Eggleston. Intento aprender de su "mirada de niño", pues a priori sus fotografías pueden parecer despreocupadas, inexpertas, pero es también un artista tenaz que desvela la vida humana, encontrando cierta belleza o interés en lo mundano.

Este artista parece apiadarse de su propio contexto y pone en valor elementos que hasta entonces parecían irrelevantes, o incluso desagradables. El concepto lacaniano de extimidad, “lo más íntimo justamente es lo que estoy constreñido a no poder reconocer más que fuera”⁷, se ilustra en sus imágenes. Se trata de fotografías psicológicas que muestran subjetividades, aspectos íntimos de los sujetos retratados, enseñando el exterior que les rodea. Lo externo como reflejo de lo interno.

⁷MILLER, Jacques-Alain. *Más interior que lo más íntimo*. En: *Página12* [en línea]. Abril de 2010 [consulta: 15 de septiembre de 2016]. Disponible en: goo.gl/dRR0DY.

Volviendo a la relación del ser humano con su entorno, en relación al paisaje me vienen a la cabeza las peculiares fotografías de Edward Burtynsky (St. Catherinas, 1955), fotógrafo canadiense de la actualidad. Cargadas de una fuerte teatralidad, sus imágenes presentan un paisaje en continua construcción o destrucción.

En la mayoría de ejemplos expuestos y que se seguirán desarrollando a continuación, lo natural acotado en territorio, el paisaje, se presenta como construcción humana; naturaleza destinada a la mirada del hombre.



Edward Burtynsky. *Coleman, Crowsnest Pass, Alberta*. 1985

5.3. Concepto de viaje

Otra de las ideas que sustentan la mayor parte de mi investigación es el interés por el concepto de viaje, en relación al vínculo entre el paisaje y el ser humano, a su vez relacionado con el eterno diálogo del observador y lo observado. Desde la antigüedad el viaje ha metaforizado el devenir mismo. Edipo tropieza con su destino en una visita al oráculo. Descubierta el horror, vagará ya ciego por esos caminos junto a su hija Antígona, y acabará muriendo en un bosquecillo cercano a Atenas. Odiseo-Ulises parece seguir el consejo del poeta Kavafis (Alejandría, 1863-1933): "*Cuando emprendas tu viaje a Ítaca pide que el camino sea largo, lleno de aventuras, lleno de experiencias*" y retrasará por años, con la excusa de que los dioses juegan con nuestras vidas, su regreso.

Alejandro magnificó su nombre a base de millas, en un avance casi ilimitado que dejó un rastro de huellas diseminadas. Los imperios llegan a su mayor extensión e irremediablemente se sucede su declive. La distancia es también un nombre de la entropía. Peregrinaciones, cruzadas, ruta de la seda, descubrimientos a ojos del poderoso que ambiciona. Las

colonias distantes serán el motor que mueve maquinarias de guerra y su débil freno, la cultura. *Grand tour*, síndromes ante tanta belleza, irrupción de la técnica. Estelas de vapor que los extremos acercan, pájaros de acero, cajas negras que esculpen instantes.

El camino se hace desconocido a medida que lo transitamos. La mujer de Lot no pudo mantener la vista fija en el horizonte que se abría ante ella y quiso dar su último adiós a las calles y las plazas de una ciudad que el arbitrio maldijo. ¡Cuántas cabezas más han desfilado, gachas, bajo umbrales que se desmoronan!

También me gustaría incidir de un modo más definido en este interés por el viaje y su relación con mi discurso. Me valgo de las palabras del escritor y médico francés Louis-Ferdinand Céline (Courbevoie, 1894-Meudon, 1961), en su primera novela *Viaje al fin de la noche*, palabras con las que empieza esta obra y también una película muy especial para mí, *La grande bellezza* del director italiano Paolo Sorrentino (Nápoles, 1971): "Viajar es muy útil, hace trabajar la imaginación. El resto no son sino decepciones y fatigas.

Nuestro viaje es por entero imaginario. A eso debe su fuerza. Va de la vida a la muerte. Hombres, animales, ciudades y cosas, todo es imaginado. Es una novela, una simple historia ficticia”⁸.

Este periplo del que hablo, se trata en realidad de un recorrido subjetivo, de carácter mental o imaginario-imaginado. Con este proyecto trato de retratar y mostrar un territorio éxtimo y desconocido al que, fruto del encuentro azaroso con un grafiti, bautizo *Turdiscania*; un híbrido entre España y Mongolia, Málaga y Ulán Bator, con algunos ingredientes de otras experiencias y viajes. Para hablar de esta relación me valdré del lenguaje de la imagen: fotográfico, o más bien postfotográfico, dado el uso de herramientas externas a lo que entendemos por estrictamente fotográfico. Desarrollaré estas ideas más adelante.

He mencionado lo éxtimo. El concepto lacaniano de extimidad consiste en lo que está más cerca, lo más íntimo,

⁸ CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Viaje al fin de la noche*. Barcelona: Edhasa, 1994. pág. 4.

pero que se siente también como exterior. Se trata de una paradoja, ya que la extimidad se construye sobre la intimidad y la exterioridad al mismo tiempo. La expedición hacia lo éxtimo no debe equipararse a las horas de vuelo: *Turdiscania* puede estar en tu ciudad, en tu casa o incluso dentro de uno mismo; su distancia no tiene magnitud de medida. Llegados a este punto, no puedo evitar recordar el particular viaje de Xavier de Maistre (Chambéry, 1703-S. Petersburgo, 1852) alrededor de su propia habitación, durante un arresto domiciliario en 1794. Esta será una de mis primeras inspiraciones, así como estas motivadoras palabras: "No me gustan las personas que son tan dueñas de sus pasos y de sus ideas que dicen: «Hoy haré tres visitas, escribiré cuatro cartas, terminaré esta obra que he comenzado». ¡Mi alma está tan abierta a toda clase de ideas, de gustos y de sentimientos; recibe tan ávidamente todo lo que se presenta...!"⁹.

Para explicar mi concepción del viajar, he de remitirme al movimiento artístico de la deriva, propuesto principalmente

⁹ DE MAISTRE, Xavier. *Viaje alrededor de mi habitación*. 2ª Edición. Madrid: Editorial Funambulista, 2007. pág. 17.

por los situacionistas, y que consistía en un paseo por la ciudad en busca de nuevas formas de mirar y experimentar la cotidianeidad de la vida urbana.

Para esclarecer mi vinculación con el movimiento me valgo de las palabras de Marcel Proust (Neuilly-Auteuil-Passy, 1871-París, 1922), autor de la influyente novela *En busca del tiempo perdido*, quien afirmaba que "el único verdadero viaje de descubrimiento consiste no en buscar nuevos paisajes, sino en mirar con nuevos ojos"¹⁰.

Muy en relación con este concepto nos encontramos con la figura clásica del *flâneur*, callejero sin rumbo (preferentemente parisino) que busca nuevas experiencias y sensaciones. Para relacionar este personaje con la práctica de mi trabajo, tomo prestadas las palabras de Susan Sontag (Nueva York, 1933-2004): "El fotógrafo representa una versión armada del paseante solitario que explora, que acecha, que cruza el infierno urbano, el caminante voyeurista que descubre la ciudad

¹⁰ PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido*. Vol. 5: *La prisionera*. Buenos Aires: Editorial Lumen, 2011. pág. 69.

como un paisaje de extremos voluptuosos. Maestro en el gozo de observar, el *flâneur* encuentra el mundo "pintoresco"¹¹.

En relación a estos conceptos, enmarco dos lecturas fundamentales en este proyecto: el ya comentado *Viaje alrededor de mi habitación*, de Xavier de Maistre y *A contrapelo*, novela creada en 1884 por el escritor francés Joris-Karl Huysmans (París, 1848-1907). Además del carácter sugerente y evocador de esta particular creación y de su excéntrico protagonista, Jean Floressas des Esseintes, me gustaría centrarme en un capítulo en concreto. El protagonista tiene una gran facilidad para abstraerse de la realidad y "viajar" entre sus fantasías y recuerdos, y es en el capítulo XI en el que más relación encuentro con las ideas que desarrollo en este trabajo, ya que des Esseintes consigue viajar mentalmente a Londres sin siquiera salir de París: "El tiempo tan abominable que se cernía sobre París constituía ya para él un anticipo del clima de Inglaterra, y la imagen de un Londres lluvioso, colosal, inmenso, oliendo a hierro fundido y a hollín de fábrica,

¹¹ SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. 4a Edición. Madrid: Alfaguara, 2007. pág. 85.

y humeando sin cesar en medio de la niebla, desfilaba ante sus ojos"¹².

También cabe destacar que a través de este capítulo conocí y comencé a interesarme por las guías de viaje que se describían en el mismo, inventadas en el siglo XIX y curiosamente en paralelo por el editor alemán Karl Baedeker (Essen, 1801-Coblenza, 1859) y el inglés John Murray III (Londres, 1808-1892). Estas guías se consideran objetivas e impersonales, ya que las anteriores tenían un marcado carácter subjetivo. Los libros de Baedeker y Murray ayudaron a la diferenciación del género de la narración de un viaje personal, que fue liberado de la imposición de funcionar como guía turística.

Volviendo a centrarme en *A Contrapelo*, me remito a las siguientes líneas del capítulo comentado: "Pero, ¿y para qué moverse cuando uno puede viajar tan magníficamente sin tener que levantarse de la silla? ¿Acaso no se encontraba ya en

¹² HUYSMANS, Joris-Karl. *A contrapelo*. 6ª Edición. Madrid: Cátedra, 1984, 2012. pág. 261.

Londres? ¿Acaso su atmósfera peculiar, sus olores característicos, sus habitantes, sus alimentos y sus utensilios no le rodeaban ya por todas partes? "¹³. ¿Acaso no he estado yo ya en Mongolia? No sé qué pensaría Des Esseintes de mi particular forma de viajar, pero ¿no resulta, francamente, similar a la suya? Llevo mucho tiempo atraído por Mongolia y hoy en día me resultaría complicado llegar hasta allí. Es por esto por lo que me sedujeron las herramientas de Google, la única vía posible para realizar mi viaje. Y es que, " En realidad, puedo decir que ya he experimentado y he visto todo cuanto quería experimentar y observar"¹⁴.

5.4. Imagen

Una vez más concretada mi sensación e intención con respecto a la idea de viaje, no dudo en elegir la imagen como medio de expresión, en concreto la fotografía; ya que es al que más habituado estoy, además de resultarme una clara aliada para abordar los conceptos que propongo.

¹³ *Ibid.*, pág. 272.

¹⁴ *Ibid.*, pág. 273.

Desde muy temprana edad recurro al diccionario cuando me intereso por una palabra, en busca de esclarecer o de acotar su significado. En el caso de la palabra *imagen*, me gustaría resaltar una de las definiciones que se da de ella en el diccionario de la Real Academia Española: "Recreación de la realidad a través de elementos imaginarios fundados en una intuición o visión del artista que debe ser descifrada, como en *las monedas en enjambres furiosos*"¹⁵. En este misterioso ejemplo propuesto por la RAE, se citan (curiosamente sin mencionar al autor) unas palabras de *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca (Fuente-Vaqueros, 1898-Alfacar, 1936). Este poemario ha sido una de mis primeras influencias para la realización de este proyecto, dada su relación con el viaje y las sensaciones compartidas de un cierto pesimismo advertido.

Cuando hablamos de lo que entendemos por imagen en la actualidad, el gran público tiende a excluir de su mente el "arte más puro": la pintura, y pensar más en la fotografía o incluso la publicidad. Inevitablemente relacionamos este

¹⁵ Real Academia Española. *Imagen*. En *Diccionario de la lengua española* (30.a ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=KzwDY4y>.

concepto con la cultura del consumo y la infinidad de referencias visuales con las que nos acosa la sociedad de masas, generadora de una memoria colectiva alimentada básicamente por el capitalismo. Pero, ¿qué ocurriría si quisiéramos generar una imagen con muchas menos referencias? Si por un momento pienso en esta posibilidad, en esta oportunidad de borrar parte de mi memoria colectiva, solo me vienen a la cabeza imágenes oníricas de cuadros como *El jardín de las delicias* u otras creaciones de El Bosco (Bolduque, 1450-1516). No se me ocurre un mundo más autorreferencial que el de este artista. ¿Cómo representaríamos ahora el mundo terrenal o el paraíso? ¿Y el infierno? Sin duda contamos con infinidad de referencias pero, ¿sería posible liberar nuestra forma de mirar y así nuestra mente? ¿Podría acaso la memoria viajar a aquella época en la que los artistas pintaban leones sin haberlos visto jamás?

Atraído por esta imposibilidad, trato de retratar mi edén-ruina particular, *Turdiscaania*, adentrándome en territorios inexplorados y en ocasiones inhóspitos sobre los que no tengo muchas referencias. Mi incesante interés por Asia y su cultura, fomentado en mi reciente visita a Corea del Sur y mi estancia

en un templo budista en el parque nacional de Songnisan, me lleva a explorar a través de *Google Maps* un sinfín de lugares recónditos que me resulta imposible enumerar. Es en este viaje cuando me topo con Mongolia e inicio mi recorrido casi diario. Mi elección se debe, entre otras cuestiones, a que aunque no tengo una clara imagen de este lugar, en su vasto territorio encuentro, desde el desconocimiento, una peculiar belleza que me resulta inexplicablemente familiar, como si ya hubiera estado allí antes. Su capital, Ulán Bator, es descrita como la más fría y, peculiarmente, una de las ciudades más fotogénicas del mundo.

5.5. Fotografía

En relación al apropiacionismo, y dada mi forma de entender y trabajar con respecto a la *imagen*, considero que en este caso debemos hablar de posfotografía. En la actualidad el significado de *lo fotográfico* ha sufrido una ampliación considerable, marcado principalmente por la influencia de internet. En el apropiacionismo, y en la postfotografía, prima un interés por el cuestionamiento de los conceptos de autoría, originalidad y reproductibilidad; visible por ejemplo en el uso

de imágenes de archivo, su circulación y "reciclaje". Tomo como referencia una exposición que apuesta por el concepto de postfotografía: *FROM HERE ON*, realizada en Arts Santa Mónica en el año 2013. De esta muestra de obras, destaco en especial la de dos artistas que son referencias fundamentales en mi propuesta: Doug Rickard (San José, 1968) y Jon Rafman (Montreal, 1981), quienes "visitan" lugares a los que no podrían acceder de otra forma. A través del trabajo de estos artistas he descubierto otros que también me han sido de gran interés, como Mishka Henner (Bruselas. 1976) o Jenny Odell.



Doug Rickard. Del fotolibro *A new american picture*. 2012

Otra de las ideas que trato de abordar en este proyecto, y a través de ciertas referencias bibliográficas escogidas, es la veracidad de lo fotográfico. Según Joan Fontcuberta, artista y autor de *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, una de las lecturas más influyentes para este proyecto, "contrariamente a lo que la historia nos ha inculcado, la fotografía pertenece al ámbito de la ficción mucho más que al de las evidencias. (...) La fotografía es pura invención. Toda la fotografía. Sin excepciones" ¹⁶. Aunque para ser honestos, Fontcuberta comienza las primeras páginas del libro con un discurso más tajante: "Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve."¹⁷

¹⁶ FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. pág. 167.

¹⁷ *Ibid.*, pág. 15.

Y es que una vez más, la invención, originariamente de carácter inocente e incluso benévolo, vuelve a ser víctima de su creador, en este caso el ser humano. ¿Es el engaño que se muestra como tal realmente un engaño? En matemáticas aprendí que menos por menos es igual a más, entonces entiendo que no y no es igual a sí, ¿correcto? Volviendo a las palabras de este autor, "(..) tal vez la propuesta más acertada sea la que contenga el juego de palabras de Jean-Luc Godard cuando sustituye *photographie* por *faux-tographie*"¹⁸.

Compartiendo en parte estas impresiones de Fontcuberta, siento la necesidad de contrastar estas ideas y ponerlas en relación con la opinión de otros referentes que escribieron al respecto, para conseguir matizar así las mías propias, en este momento también tajantes, quizá demasiado. Con *Otra manera de contar*, de John Berger (Londres, 1926-Antony, 2017) y Jean Mohr (Ginebra, 1925), reflexioné acerca de la polisemia intrínseca a lo fotográfico, y es que creo que "en realidad, ante cualquier fotografía el espectador proyecta

¹⁸ *Ibid.*, pág. 184.

algo de sí mismo. La imagen es como un trampolín"¹⁹. Con respecto a este tema, me gustaría retomar también otra lectura de aires algo más clásicos pero igualmente útil: *Fotografiar del natural*, de Henri Cartier-Bresson (Chanteloup-en-Brie, 1908-Céreste, 2004). Hablando sobre "el tema", Bresson considera que "en fotografía, lo más pequeño puede constituir un gran tema, un pequeño detalle humano convertirse en un *leit-motiv*. Vemos, y hacemos ver, en esta especie de testimonio, el mundo que nos rodea, y es el acontecimiento, a partir de su misma función, lo que provoca el ritmo orgánico de las formas"²⁰.

En mi opinión, y en relación a las referencias citadas, considero que una sola fotografía puede mostrar, o más bien ayudar a construir, una realidad que estaba oculta o que quiere darse a conocer. La fotografía no constituye un elemento de verdad tautológica, pero sí genera un universo propio que enseña temas.

¹⁹ BERGER, John y MOHR, Jean. *Otra manera de contar*. Murcia: Mestizo. 1997. pág. 42.

²⁰ CARTIER- BRESSON, Henri. *Fotografiar del natural*. Barcelona: GG., 2014. pág. 20.

Aparentemente en contradicción con mi postura, encuentro la del filósofo Roland Barthes (Cherburgo-Octeville, 1915-París, 1980), quien en *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, apunta que "por naturaleza, la Fotografía (...) tiene algo de tautológico: en la fotografía una pipa es siempre una pipa, irreductiblemente"²¹. A pesar de la contradicción ya destacada, encuentro algo de concilio en la afirmación siguiente: "Diríase que la fotografía lleva siempre su referente consigo (...)"²².

Personalmente, yo también entiendo la fotografía como una entidad doble, compuesta por referente y referido. He de mencionar que en este sentido me resulta imposible desagrupar los dos viajes y las parejas o agrupaciones fotográficas resultantes, ya que se perdería esta dualidad referencial, extraviando así medio significado.

²¹ BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999. pág. 30.

²² *Ibid.*, pág. 31.

6. CRONOGRAMA

	JUNIO	JULIO	AGOSTO	SEPT.	OCTUBRE	NOV.	DICIEMBRE	ENERO
BÚSQUEDA DE REFERENTES								
EXPERIMENTACIÓN Y DESARROLLO DE LA PRODUCCIÓN								
INVESTIGACIÓN TEÓRICA								
CONCRECIÓN DE LOS RESULTADOS								
ANÁLISIS								
ELABORACIÓN DE MEMORIA Y PRESENTACIÓN								

7. PRESUPUESTO

CONCEPTO	PRECIO
Pruebas de impresión	80 €
Fotolibro (impresión + encuadernación)	70 €
Impresión cartel encolado	50 €
Impresión diapositivas	10 €
Alquiler proyector de diapositivas	30 €
Maquetas	20 €
Transporte y desplazamientos	70 €
Útiles de montaje	130 €
Total	460 €

8. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- BACHELARD, Gastón. *La poética de la ensoñación*, México: FCE, 2002.
- BAL, MIEKE. *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: Cendeac, 2009.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro libros, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*. 3ª Edición. Valencia: Pre-textos, 2007.
- BERGER, John y MOHR, Jean. *Otra manera de contar*. Murcia: Mestizo. 1997.
- BUNNELL, Peter C. *Apperture Magazine Anthology. Fall, 2012*.
- CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela, 2015.
- CARTIER- BRESSON, Henri. *Fotografiar del natural*. Barcelona: GG., 2014.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Viaje al fin de la noche*. Barcelona: Edhasa, 1994.
- DE MAISTRE, Xavier. *Viaje alrededor de mi habitación*. 2ª Edición. Madrid: Editorial Funambulista, 2007.
- ECO, Umberto. *Historia de las tierras y los lugares legendarios*. Barcelona: Lumen, 2013.
- EVANS, David (Ed.). *Appropriation*. MITPress, Cambridge, MA, 2009
- FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- GÓMEZ, José. *Fotografía de creación*. Donostia: Nerea, 2005.

- HARPUR, J. & WESTWOOD, J. *Atlas de lugares extraordinarios*. Barcelona: Debate, 1991.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *A contrapelo*. 6ª Edición. Madrid: Cátedra, 1984, 2012.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Poeta en Nueva York*. Granda: Comares, 2009.
- NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*. 2a Edición. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- OLIVARES, Rosa. *100 Fotógrafos Españoles / 100 Spanish Photographers*. Exit, Madrid, 2005.
- PAGE, Michael. *Enciclopedia de las cosas que nunca existieron*. Madrid: Anaya, 2003.
- PESSOA, Fernando. *Libro del desasosiego*. Barcelona: Seix Barral, 2008.
- PRADA, Juan Martín: *La apropiación posmoderna, apropiacionista*. Madrid: Fundamentos, 2001.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. 4a Edición. Madrid: Alfaguara, 2007.

WEBGRAFÍA

- ARIÑO, Israel. <http://israelarino.com>.
- BELINCHÓN, Sergio. <http://www.sergiobelinchon.com>.
- BLEDA, María & ROSA, José María. <http://www.bledayrosa.com>.
- CHUA, Hin. <http://www.hinius.net>.
- JOHANSSON, Gerry. <http://www.gerryjohansson.com/index.html>.
- LEE, Jungjin. <http://www.jungjinlee.com>.
- Mack Books. <http://www.mackbooks.co.uk/>.

- MANRIQUE, Rubén. *From here on*. En: NEO2 [en línea]. Marzo de 2013 [consulta: 5 de octubre de 2016]. Disponible en: goo.gl/LuI9U2.
- MARK, BYRNES. *An Insider's Look at the Mongolian Capital*. En: CITYLAB [en línea]. Enero de 2014 [consulta: 12 de septiembre de 2016]. Disponible en: goo.gl/p9JNih.
- MILLER, Jacques-Alain. *Más interior que lo más íntimo*. En: Pagina12 [en línea]. Abril de 2010 [consulta: 15 de septiembre de 2016]. Disponible en: goo.gl/dRR0DY.
- MOAKLEY, Paul. *Street View and Beyond: Google's Influence on Photography*. En: Time.com [en línea]. Octubre de 2012 [consulta: 12 de noviembre de 2016]. Disponible en: goo.gl/kK89Yo.
- PÉREZ, Concha. <http://conchaperez.net>.
- Photo Book Corner: <http://www.photobookcorner.com>.
- RAFMAN, Jon. <http://9-eyes.com>.
- RICKARD, Doug. <http://www.dougrickard.com>.
- SCHENCK, Rocky. <http://rockyschenck.com>.
- TATE. *New topographics*. <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/n/new-topographics>.
- YONGLIANG, Yang. <http://www.yangyongliang.com/index.htm>.
- YAMAMOTO, Masao. <http://www.yamamotomasao.jp>.

CATÁLOGOS Y FOTOLIBROS

- BLEDA, María & ROSA, José María. *Lugares de origen = places of origin*. Madrid: AECID, 2010.

- Centro de arte y naturaleza fundación Beulas (CDAN). *La construcción del paisaje contemporáneo*. Huesca. 2008.
- CORTES, José Pedro. *Costa*. Lisboa: Pierre von Kleist, 2013.
- DALTON, Patrick. *Shit London, snapshots of a city on the edge*. Londres: Portico Books, 2011.
- EGGLESTON, William. *Paris*. Göttingen: Steidl, 2009.
- EGGLESTON, William. *William Eggleston, For Now*. 2a Edición. Santa Fe: Twin Palms Publishers, 2010.
- FULFORD, Jason. *Hotel Oracle*. Amsterdam: The Soon Institute, 2013.
- Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. *Wyeth: Andrew y Jamie en el estudio*. 2016.
- Fundación MARCO & Junta de Andalucía. Conserjería de Cultura: *Paraísos indómitos = Untamed paradises*. Madrid, 2008.
- GOLFER, Adam. *A House Without a Roof*. Brooklyn, 2016.
- HAYASHIDA, Maki. *The Pacific Tourist*. RPS, 2016.
- HOMMA, Takashi. *The Narcissistic City*. Londres: Mack Books, 2016.
- JIMÉNEZ, David. *Infinito*. Madrid: Photovision, 2000.
- LEE, Jungjin. *Unnamed Road*. Londres: Mack Books, 2014.
- LEITOLF, Eva. *Postcards from Europe*. Heidelberg: Kehrer Verlag, 2013.
- RUWEDEL, Mark. *Message from the Exterior*. Londres: Mack Books, 2016.
- SPERO, David. *Churches*. Londres: Steidl-MACK, 2008.
- WAPLINGTON, Nick. *Settlement*. Londres: Mack Books, 2014.
- XOUBANOVA, Antonio M. *Casa de Campo*. Londres: MACK, 2013.

FILMOGRAFÍA

- ANTONIONI, Michelangelo. *Il Deserto Rosso*. Italia, 1964.
- FROST, Mark & LYNCH, David. *Twin Peaks*. Estados Unidos, 1990-1991.
- TARKOVSKY, Andrei. *Nostalghia*. Italia, 1983.
- TARKOVSKY, Andrei. *Offret*. Suecia, 1986.
- TARKOVSKY, Andrei. *Stalker*. Unión Soviética (URSS), 1979.
- VON TRIER, Lars. *Dogville*. Dinamarca, 2003.
- WENDERS, Wim. *Paris, Texas*. Alemania del Oeste (RFA), 1984.
- YANG, Edward. *A Brighter Summer Day*. Taiwán, 1991.

9. ANEXO





Welcome to Turdiscania

Fotolibro (16,5 x 22,5 cm), peana (110 x 50 x 60 cm) y lámpara

2017







Discard

Pase de diapositivas

Dimensiones variables

2017







Burning House

Proyección de vídeo (25' 12" en loop), esculturas y peana (35,5 x 50 x 45 cm)

Dimensiones variables

2017









Sin título

Bicicleta y fotografía impresa sobre papel precolado (100 x 150 cm)

Dimensiones variables

2017

