

"Memory Lane"

LAURA RODRÍGUEZ DÍAZ
TRABAJO DE FIN DE MÁSTER
22.Junio.2015

ÍNDICE

Introducción

Marco teórico y argumentación

Descripción del proyecto

La memoria y el objeto encontrado

Una arqueología del tiempo a través de la nostalgia

Detritus y ruinas contemporáneas

El fragmento y el mosaico

El paradigma del archivo/antiarchivo

Proceso y desarrollo de la investigación

Progreso y formalización

Fichas técnicas

Propuesta expositiva

Referencias artísticas

Conclusiones y reflexión final

Bibliografía

ANEXOS

Anexo I: Aportaciones del profesorado

INTRODUCCIÓN

Realizar un proyecto de investigación dentro de un ámbito artístico conlleva la vinculación directa de la teoría con la praxis, siendo el resultado que aquí se muestra un compendio de reflexiones y aprendizajes que se han ido adquiriendo, madurando y puliendo a lo largo de nueve meses.

Entiendo, entonces, que este texto sirve como contenedor tanto de los puntos positivos como de los errores que han surgido en el proceso tanto a nivel teórico como práctico, considerando personalmente el método de ensayo-error el fundamental para la solución de problemas y una mejora permanente y progresiva a través del experimento.

Por lo tanto, expondré, a lo largo de éstas páginas, el propósito y los objetivos del trabajo, el ámbito, alcance y límites de la investigación, la metodología utilizada para la producción y las principales conclusiones alcanzadas.

Además, describiré las aportaciones teóricas y las orientaciones que he ido adquiriendo de los diferentes profesionales. Agradecerles que se hayan aproximado a nuestro quehacer diario en los estudios, y han tratado de poner luz sobre cualquier dificultad que haya podido surgir de modo individualizado.

El objetivo principal del proyecto personal de Trabajo de Fin de Máster ha sido inscribirme en un campo de prácticas dentro de los modos de producción contemporáneos en el que lograr sistematizar el proceso de investigación y producción artística. Así como adentrarme en un proceso de profesionalización y especialidad y poder enfrentarme al mundo laboral con mejores herramientas y más experiencia.

Lejos de ser una conmemoración nostálgica, a pesar de los temas que se tratan, esta exposición teórica es un cuestionamiento del mundo y de lo que lo habita, y una demostración de que el artista puede ser actor de la sociedad, al tiempo que puede contribuir a transformarla.

Descripción del proyecto

El proyecto se titula *Memory Lane*. Frase que ha sido escogida por ser la portada de un álbum de fotografías del que me he apropiado y cuya historia me es ajena. La traducción al español se interpreta como “mundo de recuerdos” y literalmente significa “ruta por la memoria”. Y en eso se basa la investigación, en iniciar un recorrido por el concepto de memoria y proponer una reflexión crítica de sus diferentes acepciones desde un punto de vista artístico.

Parte de un interés por el objeto encontrado y apropiado y las formas en las que un tiempo pasado continúa haciéndose presente y resonando en distintas épocas a través de ellos. La característica principal de este objeto es su vinculación con la memoria y con el tiempo.

El trabajo se conforma como una historia rememorada, a base de crear relaciones entre los distintos elementos; una historia que se narra a sí misma.

No se trata únicamente de reinterpretar imágenes o textos, sino también de dedicarse a verdaderas excavaciones arqueológicas hacia el interior de los objetos y los espacios que determinan nuestra cotidianidad.

Somos tiempo, diversas clases de tiempo y también somos lugar, diversas clases de lugares habitados por la memoria¹.

1 **VVAA.** *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: CENDEAC, 2008. p. 220.

La memoria y el objeto encontrado

Los recuerdos son rastros del pasado que se **archivan** en la memoria. Nos sirven para traer al presente algo o alguien. Se definen también como una reproducción de un hecho anteriormente aprendido o vivido, por lo que están vinculados directamente a la experiencia.

Pero la memoria no es una mera “caja negra” en la que se almacenan recuerdos, sino que tiene una naturaleza activa, creadora o **transformadora de la realidad**. Se entiende, pues, que funciona como un sistema de almacenamiento y representación de remanentes internos e intransferibles, que son fragmentos de la experiencia cognitiva y sensorial de un individuo.

Walter Benjamin cita una carta de Theodor Adorno de 1935, en la que este se refiere a la filosofía del propio Benjamin².

“[...] en tanto que en las cosas muere su valor de uso, las alienadas son ahuecadas y acarrear consigo, como cifras, significaciones. De ellas se apodera la subjetividad en la medida en que deposita en ellas intenciones de deseo y miedo.”

Según la interpretación de Adorno, las cosas son objetos de deseo o miedo, de placer o desplacer cuando pierden su utilidad y es entonces cuando su relación con el sujeto se vuelve más intensa. Pero su valor es siempre subjetivo y depende de muchos factores.

2 **BENJAMIN, W.** “Fragmentos sobre teoría del conocimiento y teoría del progreso, N5, 2”. recogidos en *La dialéctica en suspenso: Fragmentos sobre la Historia*. Santiago de Chile: ARCIS- LOM eds., 1996. p. 130.

Los objetos pueden ser considerados bellos, curiosos, raros, o pueden mantener una relación especial con nuestra vivencia, nuestro pasado. Este último valor del objeto, su valor de **remembranza**, entendida como capacidad de activar la memoria del pasado en el presente a través de “vestigios”, es a mi parecer particularmente relevante y puede ser interpretado sólo imaginando, concibiendo el tiempo y la historia de un modo fragmentario.

*No es un instrumento para conocer el pasado, sino sólo su medio.
Los ‘contenidos’ no son sino esas capas que tan sólo tras una investigación cuidadosa, entregan todo aquello por lo que nos vale la pena excavar: imágenes que, separadas de su [...] contexto, son joyas en los sobrios aposentos del conocimiento posterior, como quebrados torsos en la galería del coleccionista.³*

En este sentido, me interesan las características de la fotografía analógica (antigua) como objeto-reliquia y como objetos que accionan la memoria.

¿Cómo se interpretan esas fotografías en la actualidad? ¿Qué sucede cuando una reliquia fotográfica pierde su significante y significado? ¿En qué se convierte una imagen cuando es excluida de la memoria de ese instante pasado?

La omisión de la nostalgia y de un tiempo pasado las convierte en un desecho o en un objeto exento de connotaciones simbólicas, liberadas y dispuestas a tolerar cualquier reinterpretación de significado a las que se las someta. En mi caso, el valor de estas fotografías reside en la relación peculiar que se establece con el tiempo, más que con el referente.

3 **BENJAMIN, W.** “Obras, IV, I.” *Imágenes que piensan*. Madrid: ABADA, 2012. p. 350.

Una arqueología del tiempo a través de la nostalgia

El diccionario define la nostalgia como el deseo de algo que está lejano o en el pasado remoto y que ya no puede alcanzarse. Remite a la irreversibilidad del tiempo, ya que, se opone y corroe las nociones lineales de progreso. El deseo nostálgico por el pasado es siempre deseo de otro lugar.

Walter Benjamin considera que la nostalgia reflexiva valoriza los fragmentos de memoria y temporaliza el espacio. Se trata, entonces, del efecto subjetivo y translatorio que se alcanza a través de los restos que permanecen en la memoria. La nostalgia produce fantasmas que los objetos hacen retornar a la vida.

Este fenómeno acrónico también se ubica incuestionablemente en los términos vinculados al concepto de RUINA.

Las ruinas forman parte del repertorio de ideas y corrientes de pensamiento y reflexión filosófica y estética a partir del Renacimiento italiano, en el cual resalta la obra de Piranesi, y posteriormente en el siglo XVIII, de Edmund Burke y William Gilpin.

Es un espectáculo curioso ver las casas abiertas con sus suelos colgando del abismo, donde el papel pintado de colores brillantes o con flores aún marca la forma de los cuartos, cuyas fragmentarias escaleras no conducen ya a parte alguna; con cavas reveladas a la luz, con extraños escombros y ruinas violentas; salvo por su tono ennegrecido, uno casi creería contemplar esos derrumbados edificios y arquitecturas siempre inhabitables que Piranesi, con buril enfebrecido, nos fue esbozando en sus aguafuertes⁴.

4 **GAUTIER, T.** *Mosaïque de ruines*. París, 1856. Citado en *Obra de los pasajes, C 7, 1* de W. Benjamin. Madrid: Akal, 2004. p. 38.

El término está relacionado directamente con categorías estéticas como lo sublime y lo pintoresco, propias del romanticismo. Innumerales obras de arte, tanto en la pintura como en la arquitectura y la literatura, contienen representaciones de la ruina como metáfora y alegoría, en torno al pasado de la humanidad y la condición moral de la existencia humana.

El imaginario de las ruinas puede ser claramente leído como un palimpsesto de múltiples representaciones y acontecimientos históricos. Es el presente imaginado de un pasado que hoy sólo puede captarse en su descomposición.

Pero, ¿Cuál es la relación de éste imaginario de las ruinas con las obsesiones acerca de la preservación urbana, las reconstrucciones o todo lo que parece expresar la negación del carácter destructivo del tiempo?

La ruina arquitectónica despierta la nostalgia porque combina de modo indisoluble los deseos temporales y espaciales por el pasado. En el cuerpo de la ruina, el pasado está presente en sus residuos y, sin embargo, ya no resulta accesible, por eso la ruina es un impulso poderoso de la nostalgia.

La intensificación del interés por diseccionar y reunificar el tiempo, de manipularlo con la finalidad de producir tanto la posibilidad de su registro/representación como de la oportunidad de construir temporalidades alternativas son un reflejo de un trauma histórico concreto.

A fin de cuentas, los bombardeos no producen ruinas. Producen escombros. El paso del tiempo es lo que los transforma.⁵

5 **VVAA.** *Heterocronías*. Op. Cit. p. 37.

Detritus y ruinas contemporáneas

Vivimos en la época de la preservación, la restauración y el remake; hecho que aproxima ciertas prácticas artísticas contemporáneas a la hibridación con otros métodos de investigación.

Si hablamos de ruinas, los contextos de la arqueología o la historia son fundamentales, porque se esfuerzan por recrear, con imaginación, el pasado, como si fuera un momento vivido en el presente, y nos permiten conocer el pasado a través de los restos físicos que han permanecido.

Los detritus son el resultado de la descomposición de una masa sólida. Es decir, pequeños fragmentos de materiales orgánicos sin vida o de rocas antiguas. En términos generales, son **desperdicios, vestigios**. En biología, los detritus son residuos que provienen de la descomposición de fuentes orgánicas (vegetales y animales); Es materia muerta. Sin embargo, en geología, es la consecuencia de la erosión, el transporte, la acumulación y sedimentación de material rocoso suelto en zonas de topografía deprimida.

Ésta segunda acepción está más próxima a la propuesta que planteo en el corpus teórico de mi investigación.

Considero las fotografías antiguas como una tipología de detritus social, ya que son los restos físicos de una experiencia vital y por lo tanto de una historia pasada y una memoria intrínseca. Igual ocurre con los espacios deshabitados o en ruina, donde se establecen, como telón de fondo, todos aquellos acontecimientos pasados.

Llegados a este punto me pregunto: **¿qué lugar corresponde a estos objetos y espacios: el pasado, el presente o el futuro?**

El arte se erige así como el lugar de la heterocronía, del tiempo-otro. En este sentido, Michael Foucault propone un enfoque moderno respecto al tiempo como una grieta o un pliegue dentro de una serie más amplia de estratos arqueológicos o geológicos.

La definición de detritus me sirve como metáfora para analizar los mecanismos de construcción, deconstrucción y reconstrucción de la narratividad y la simbología de las imágenes y los objetos. Ya que, por medio de ellos, se activan los recuerdos vinculados a momentos situados en un tiempo pasado. Tienen una función de analepsis⁶ dentro de la narración.

Así, se pretende inscribir al espectador en un contexto donde la fragmentación y la superposición de tiempos en un mismo espacio (presente), conduzca a una reinterpretación y la construcción de nuevas lecturas a partir de estos objetos y espacios de memoria, ahora reducidos a detritus sociales.

Susan Hiller⁷ dice a propósito de su propia obra artística que su trabajo permite un continuo rescate de lo olvidado, reprimido o destruido, que en su recuperación traza un recorrido circular sin fin, de eterno retorno al principio.

Por eso, considero que éstos elementos, por medio de la selección, el reciclaje y la recombinación, se convierten físicamente en objetos artísticos y proponen una nueva forma de ruinas contemporáneas.

6 Es una figura retórica, también llamada Flash Back. Se define como un pasaje retrospectivo que rompe la secuencia cronológica repentinamente, produciéndose un quiebro en el relato.

7 HILLER, S. *Working Through Objects*. Manchester: Manchester University Press, 1996.

El fragmento y el mosaico

Dos conceptos a resaltar dentro de todo el proceso han sido el de fragmento y el de mosaico, en el cual he investigado en el lenguaje propio del *trencadís*⁸.

Un ejemplo de reconstrucción a partir de fragmentos reciclados podría ser el **Asarotos oikos** o La habitación sin barrer. Es el nombre que reciben aquellos mosaicos clásicos donde se representan restos de comida que han caído o sido arrojados al suelo con motivo de conmemorar a los muertos. A veces, este tipo de mosaicos también daban a entender el tipo de abundancia en que vivían los dueños de la casa donde se encontraba.



Detalle de asarotos oikos s.V

8 “Troceado o picadillo”. Tipo de aplicación ornamental del mosaico a partir de fragmentos cerámicos unidos con argamasa.

Los Asarotos, además de ser mosaicos, están compuesto con las imágenes de los restos de un banquete o celebración. Son la composición por fragmentos de fragmentos. Los restos han sido como arrojados en un gesto.

El objetivo era re-presentar, como en un rito, una de las posibilidades de lo que fue para no olvidarnos, en el acto de conmemoración, de la abundancia del presente. Se trataba de tomar conciencia del paso del tiempo a través de la memoria.

La idea del trencadís tiene que ver con la estética del proyecto al iniciar una fragmentación física de la fotografía original como acto de deconstrucción y posterior reconstrucción bajo éstas formas de composición decorativa. Estableciéndose así, nuevas relaciones con el espectador puesto que su lectura primigenia se dificulta e incluso imposibilita.

Es un proceso laborioso que está sujeto a ciertos estándares para la reconstrucción del tiempo. La insistencia en la descomposición como primer paso para la reconstitución de una continuidad en el tiempo.

Por otra parte, se pretende hacer un registro de los fragmentos de los azulejos rotos que permanecen en el interior de casas abandonadas, relacionando el material con el propio del trencadís original.

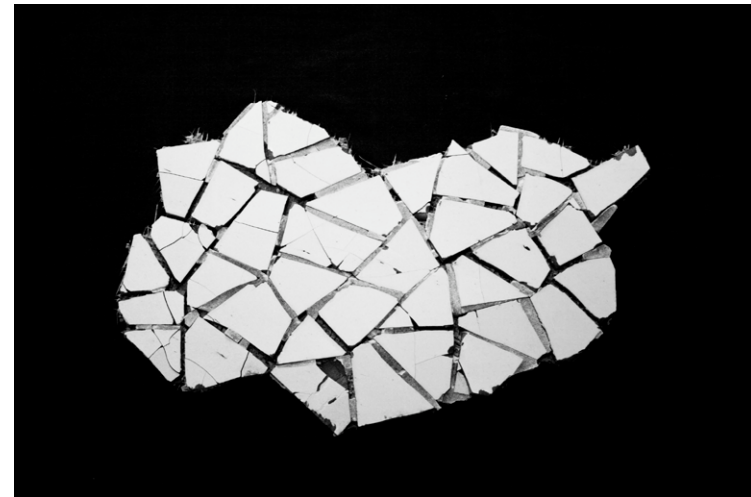
El fotógrafo, encima de la mesa de estudio, ha elaborado ese bricolaje histórico para retrocedernos a la cultura mesopotámica. El resultado es una arqueología tan deseable como imposible, la ficción poética que encierra el anhelo utópico de retener un tiempo muerto.⁹

⁹ FONTCUBERTA, J. *La cámara de Pandora*. Barcelona: GG, 2012. p. 165.

Un hecho muy curioso y digno de mencionar, es el incidente que tuvo lugar en la ciudad de Valencia en 2013 y que desembocó en la exposición *Ruinas del futuro* en marzo de 2014.

Este evento, cuyo título tiene relación con el tema expuesto anteriormente, es una exposición y subasta benéfica que analiza la situación cultural valenciana tomando como símbolo el edificio de Santiago Calatrava, **el Palau de les Arts** (precisamente), y la circunstancia de la restauración de su cubierta apenas 8 años después de su construcción.

El trencadís que sirvió como magnífico ornamento del edificio se ha quedado, literalmente, por los suelos, como ruinas del futuro llegadas antes de tiempo. Con la subasta benéfica, el desastre se convierte en un proyecto de participación ciudadana que quiere convertir los escombros sin ningún uso en ruinas: objetos cargados de valor económico y simbólico, que servirán en el futuro para entender la malograda “cultura valenciana”.



Las obras auténticas son, para Adorno, fragmentarias; su logro está en no alcanzar su término, y su fracaso es la medida de su éxito.

El paradigma del archivo / Antiarchivo

Hay un gran temor a la destrucción de un objeto original, a su pérdida irreparable; de ahí que el archivo tienda a aferrarse a una completitud totalizadora, a un rechazo de lo finito. El deseo del archivo se pugna por detener esa destrucción, para negar la finitud. Pero todas las cosas participan del proceso dispersivo de la entropía.

Robert Smithson ilustra esta idea con la historia de Humpty Dumpty, que una vez algo se ha roto no se pueden volver a recomponer todas las piezas tal y como era en su origen.

Teóricos como Joan Fontcuberta y Juan Martín Prada coinciden en que dentro de la fotografía contemporánea hay una tendencia que consiste en una labor de gestión de la realidad a través del reciclaje de imágenes ya existentes. Todas éstas nuevas dialécticas son consecuencia de la saturación de información visual con la que nos encontramos actualmente y que crece exponencialmente día tras día.

El mérito que atribuimos a una imagen ya no reside en el proceso de hacerla sino en el acto de reconocerla; de ese reconocimiento derivará un nuevo uso. Lo importante en las fotografías no está en la excelencia del procedimiento con que las obtenemos ni en la habilidad del ojo que las imaginó, sino en la función que les forzamos a desempeñar, en su inserción en un determinado discurso. La creación ya no consiste en la aplicación de una mirada primigenia, sino en una mirada superpuesta que es correlato del palimpsesto.¹⁰

10 **Ibídem.** p. 174.

A éste fenómeno dedico gran parte de la investigación. Utilizo el archivo para extraer fotografías y antigüedades para utilizarlos como objetos de investigación y gestión de nuevas realidades.

Sin embargo, en este proceso, el concepto de archivo es simultáneamente adoptado y rechazado hasta el punto que se podría hablar de una práctica “antiarchivística” destinada a producir campos de relación dinámicos e inéditos, donde las fuentes iconográficas a las que alude el archivo, más allá de su cualidad documental, buscan desestabilizar el significado original para recontextualizarlo de nuevo.

Más que el archivo, lo que me interesa es darme cuenta de cómo utilizar su sentido para editar el tiempo, para editar “lo que queda”.

Destruir las fotografías es un acto antagónico a la preservación de la memoria. Pero si se pretende construir un nuevo conjunto a partir de los fragmentos restantes, supone asumir el carácter puro de la propia fotografía como tiempo perdido (muerto) .

Definidos no tanto por el contenido de su información como por sus “agujeros”, los archivos son cualquier cosa menos colecciones neutrales de documentos. Así, el concepto del archivo propuesto, más que un lugar olvidado y polvoriento, tiene que ver con la transversalidad de comunicación, con una información constantemente en estado de reciclaje.

El archivo sería un repositorio para el futuro, un punto de partida, no un punto y final.

PROCESO Y DESARROLLO DE INVESTIGACIÓN. **Progreso y formalización.**

Al inicio del curso, y después de establecerme en el estudio y acostumbrarme a la rutina de las clases, mi cometido fue iniciar el proceso de planificación del proyecto personal.

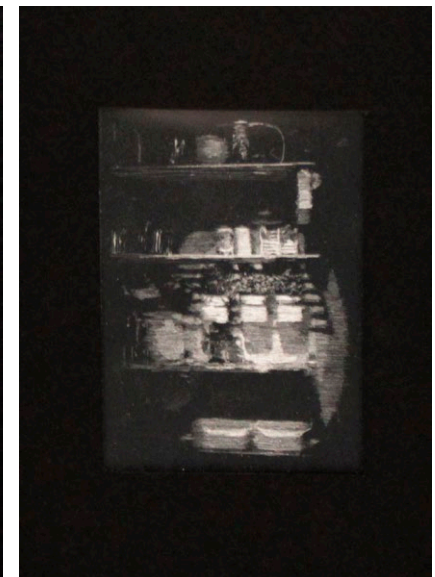
Como el intervalo de tiempo transcurrido entre la finalización del proyecto anterior en la Beca de Residencia y el comienzo de éste curso había sido de pocas semanas, me pareció conveniente continuar articulando la propuesta anterior con nuevos componentes que me permitiesen ampliar la búsqueda de recursos, además de reorientarla para cubrir algunas carencias y desarrollar un trabajo más sólido.

En cuanto a la forma, continuaría realizando instalaciones con multiplicidad de pequeños formatos, conjugando técnicas fotográficas con gráficas y poniendo especial atención en los objetos y la mesa de procesos como composición explicativa de los procesos creativos.

El discurso seguiría basándose en la idea de la relación entre fotografía antigua, de archivo o rescatadas y la memoria; aunque se trataría de abrir nuevos horizontes para el enriquecimiento y la actualización de éstos términos.

Entre el mes de Octubre y Noviembre realicé dos piezas que consistían, la primera, en una serie de 10 fotografías, reveladas de forma analógica e intervenidas en el momento de la exposición, haciendo reservas de un fragmento de la imagen completa.

En segundo lugar, una serie de 11 dibujos realizados con punta seca sobre diferentes capas de acetato, de donde surgió una propuesta de investigación combinando la técnica fotográfica y el grabado. La técnica del “**cliché verre**”.



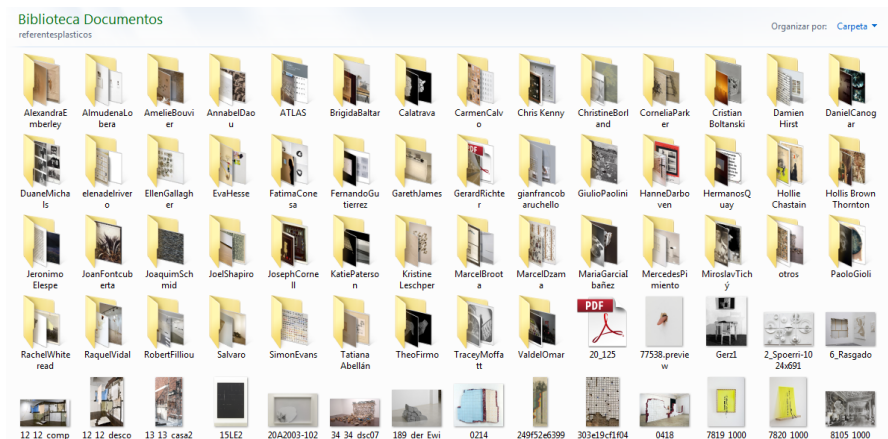


Tras la sesión crítica, en Diciembre, consideré oportuno dar un nuevo enfoque a mi proyecto para resolver las carencias en cuanto a la coherencia interna de las imágenes y las relaciones que se establecen entre ellas.

Pero precisamente esta línea de trabajo me ha estado planteando diversos problemas para desligarme de la representación literal de la fotografía para generar otros nuevos ámbitos de sentido y posibilidad.

Enero supuso un período de confusión y de sensación de no avanzar en cuanto a la producción, pero dediqué la mayor parte del tiempo a la investigación teórica y a la creación de una carpeta de referentes tanto a nivel plástico como de otros ámbitos.

Analizando las posibilidades de cada medio, intenté aplicar recursos y conceptos narrativos sin resultado satisfactorio ya que no veía la solución en una secuenciación lineal de imágenes o en trabajar por temáticas.



Busqué esa conexión de conceptos y técnicas que me condujeran a otras estrategias de construcción del discurso en diversos ámbitos como la literatura (Baterbly, el escribiente, Locus Solus, Ulises, Rayuela), el cine (Memento, Los hermanos Quay, Tarkowsky y sus polaroids, cine experimental), en los modos de hacer de otros artistas (El beso de Judas, Kantor y la memoria como proceso de creación), etc.

Por medio de Blanca Montalvo y M^a Ángeles, profundicé en otros aspectos del proceso creativo como son los propios espacios de creación de los artistas que considero un elemento fundamental para comprender todo el constructo de pensamientos que originan sus obras, como en el caso de **Hanne Darboven** o **Val del Omar**.

Analicé las **poéticas del archivo**, y su estrecha relación con la memoria, como sistemas de almacenamiento de información, llegando a la conclusión de que no me interesa el archivo como propuesta artística pero sí como fuente de recursos (Atlas de Gerard Richter) o como sistema de clasificación y ordenación (Atlas Mnemosyne de Aby Warburg) o como negación.

Aún así, seguía sin tener definida la dirección del proyecto y los puntos de vista que me proporcionaban los profesores, eran de escasa convergencia.

Por lo tanto, tomé la decisión de retornar al objeto de la fotografía encontrada que portaba intrínsecamente los conceptos de memoria y luz pero sin caer de nuevo en la representación literal de su forma.

Así que, la idea de narratividad como una reconstrucción del sentido de la imagen, pasó a una narratividad como reconstrucción de la propia forma de la imagen. El gesto de fragmentar la fotografía tiene unas connotaciones transversales de pérdida irrecuperable de ese objeto de memoria. Ese objeto como anteriormente era, ha dejado de existir. Y ahora se abren las posibilidades de reorganización o reconstrucción para dar (ahora sí) nuevas interpretaciones de significado según la composición que vaya tomando.

Se establece así un juego de propósitos donde se imposibilita la lectura completa y total de los acontecimientos debido a la combinación de multitud de instantes fragmentados del pasado que se yuxtaponen en el mismo plano y adquieren un aspecto de mosaico o trencadís.

Hasta llegar a esta conclusión, estuve realizando diversas pruebas formales. De entre ellas, destaco la que aquí muestro. La imagen es un ventanal de un hotel abandonado, realizado con la técnica gráfica de la plancha perdida: una superposición de impresiones sobre tela.



En éste punto convergen dos líneas de trabajo que parten de la relación que se establece entre los conceptos MEMORIA y FOTOGRAFÍA, siendo el objetivo el establecer vínculos de significación y nuevas formas de relación entre imágenes y objetos reciclados de diversos contextos.

Las dos líneas que se establecen parten de la fotografía como objeto de estudio pero se diferencian en que en primera instancia lo que pretendo es una **deconstrucción y reconstrucción del sentido** de la imagen (dotarla de narrativa, relaciones de significación entre ellas) y por otro lado, una **deconstrucción y reconstrucción física** de la imagen (fragmentos, mosaico y trencadís)

Al fin y al cabo, todo se resume en un juego de construcción, interpretación y reordenación de la realidad. **Una fotografía puede motivar la construcción de todo un mundo.**

Pero en esta destrucción de la continuidad y causalidad mismas del devenir, es donde sólo reposa la mínima posibilidad de un destino, y una libertad. Sólo esta catástrofe y este malestar cobijan, si queremos, una posibilidad de futuro. Una posibilidad que no sabemos todavía interpretar o leer, pues la imagen no es más que futuro en potencia en medio de la ensoñación y la pérdida.¹

El objetivo era, pues, en el segundo semestre, continuar profundizando en éstas dos propuestas y buscar un sentido de coherencia entre los diferentes medios y lenguajes que aquí aparecen, focalizándolos hacia la elaboración de tres o cuatro piezas que se considerasen completas y cerradas.

1 **MANUELO MOURIÑO, J. y RUIZ DE SAMANIEGO, A.** "Formas dibujadas de la ausencia", en *Fidelidad a una obsesión. La obra fotográfica de Andrei Tarkosvski*. Maia ediciones, 2009. pp.16



Después de la presentación del primer semestre, continué manipulando las fotografías antiguas. La estrategia consistía en recortar la imagen visible y únicamente salvar el marco tan característico de éstas fotos. Por otro lado, en las fotografías de retrato, eliminar toda la imagen a excepción del torso, cubierto por la ropa.

En el mes de Abril, volví a la investigación teórica de la mano de Ana María Guash². Tanto su artículo *Los lugares de la memoria*, como su libro *ARTE Y ARCHIVO, 1920-2010*³, me han servido para marcar las diferencias entre los diferentes tipos de prácticas archivísticas que se han dado dentro del ámbito artístico.

Después de estudiar el amplio catálogo de artistas que trabajan con la idea de archivo y memoria, creí oportuno cambiar la trayectoria de mi proyecto e incluir los espacios abandonados como principal objeto de investigación. Así se creaba un nexo de unión entre el discurso de las fotografías abandonadas, sin memoria, y los espacios en ruinas, también desprovistos de su vida anterior. Lo que queda de ambas cosas son sus restos, sus vestigios.

En este momento, aparece la noción de **tiempo** vinculada ineludiblemente, tanto a los conceptos de memoria y ruinas, como a la práctica del archivo. Los objetos con los que se estaba trabajando, pertenecían a un tiempo pasado, pero se estaban observando y analizando desde el presente.

2 **GUASH, A.M.** “Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar”. *Materia. Revista del Departamento de Historia del Arte*. Universidad de Barcelona, vol. 5, 2007, p. 157-183.

3 **GUASCH, A.M.** *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.



Por lo tanto, se pone en valor el lapso temporal en el que han sufrido una transformación de su valor simbólico y de sus funciones. Es decir, el tiempo que transcurre desde su construcción hasta su destrucción, posteriormente hasta su estado actual y por último, la proyección que pueden tener hacia el futuro.

El discurso se centra entonces en una idea metafórica del concepto de detritus para explicar la conexión que se establece entre los escombros (fragmentos de construcción) y las fotografías rotas.

Dentro de los espacios abandonados, los elementos que me parecieron más interesantes fueron los azulejos, que presentaban fisuras muy parecidas a los fragmentos de fotografías y a la vez daba una connotación directa hacia la idea de mosaico, normalmente realizado aprovechando pequeños fragmentos de estos azulejos rotos.



Traté de llevar a cabo un registro de las paredes mediante estampaciones directas de la pared. A la vez, retomé los dibujos con punta seca de principio de curso, siendo ahora los motivos acordes a los espacios abandonados y destrozados.

Las proyecciones de diapositivas también parten de la premisa del muro roto, aunque se invierte el proceso, ya que en esta ocasión, en lugar de registrarlas, las grietas se crean, siendo el material que lo conforma únicamente papel rasgado y luz que transpasa por el orificio.

Se observa a lo largo de todo el desarrollo formal, una diversidad de recursos y medios utilizados. Esta interdisciplinariedad es debida a que han ido forjándose conjuntamente la teoría y la práctica, y se ha dado mucha importancia a establecer un periodo de experimentación con el objetivo de acertar a crear una coherencia en la lógica interna de todo el proyecto.

Con esto quiero decir, que considero positivo la indagación de nuevas formas que puedan complementar el discurso y aportar nuevos matices semánticos a la obra, en lugar de repetir el mismo procedimiento una y otra vez para conseguir una producción más homogénea.

La metodología de ensayo y error ha dado lugar a gran cantidad de pruebas, de las cuales se ha hecho una selección conforme a sus cualidades de diálogo con otras piezas para componer la estructura final.

Existen algunas piezas que se han extraído de la presentación. Aunque hayan formado parte del proceso de construcción de este proyecto, considero que pueden desarrollarse mucho mejor en otra línea de investigación. Es el caso de las fotos de las matronas y los grabados a plancha perdida que antes he destacado.



El último mes lo he dedicado a elaborar un discurso narrativo con todas las piezas ya producidas, siendo la exposición el punto final de todo el proyecto.

La composición de las piezas dentro del espacio expositivo ha sido la situación de mayor complejidad debido a la necesidad de una continua reubicación de las piezas

La propuesta finalmente ha consistido en crear dos ambientes diferenciados pero conectados dialécticamente.

ESPACIO 1

Se pretende adentrar al espectador en un recorrido por un espacio doméstico, con elementos propios de las casas antiguas, pero añadiendo un valor de extrañeza a todas las piezas: la destrucción de los objetos y por ende, de la memoria. Portan un carácter de descomposición simbólica, de detritus en las que se encuentran.

Con la utilización de las fotografías antiguas se presenta una instalación compuesta de varias zonas:

1. El mosaico como palimpsesto de tiempos.
2. Un políptico que contiene fotografías intervenidas y un marco que causa el efecto contrario (se refleja tu figura pero sin detalles)
3. En el suelo, una montaña de fragmentos de fotografías a modo de escombros.

En toda la pared izquierda, se expone un políptico de fotografías en las que se muestra una casa con escombros. Me pareció esencial incluirlo en la estancia, ya que se puede observar que, a pesar de la notable destrucción del espacio, las fotografías originales de los habitantes permanecen inmutables.

Además, distribuidos en la sala, se alojan un reloj de pared, un visillo antiguo y una mecedora. Son objetos que le dan a la estancia su carácter de habitabilidad y confort y crean la ambientación adecuada que dota a la obra de coherencia interna. La cortina establece una relación directa con la memoria y la luz. El reloj y la mecedora tienen que ver con el paso del tiempo y con el ritmo vital, que se ralentiza e invita a la rememoración.

Por último, nos encontramos con una mesa de procesos donde se recogen todas las ideas que han ido surgiendo a lo largo del año y que han sido la base para la consolidación de las piezas que se muestran en el proyecto. Me interesa destacar el álbum de fotografías, que da título al proyecto y donde se puede hacer un recorrido por espacios actualmente abandonados como si fueran instantes dignos de recordar.

ESPACIO 2

Se pretende recrear un espacio aparentemente deteriorado o deshabitado. Una ruina contemporánea en la que cobran especial importancia esos fragmentos de pared roto, las grietas y fisuras.

Como telón de fondo, una estampación de una pared original está volteada y expuesta como si de una cortina se tratase, correspondiéndose con la habitación anterior. Es relevante la relación de significación que se establece con el suelo manchado.

El proyector dispara grietas de luz sobre la pared, creando unas imágenes que llevan a pensar en los agujeros de las paredes. También marca un ritmo con el sonido propio de su mecanismo.

Como documentación, se muestran dos fotografías de los espacios que han servido como objeto de estudio.

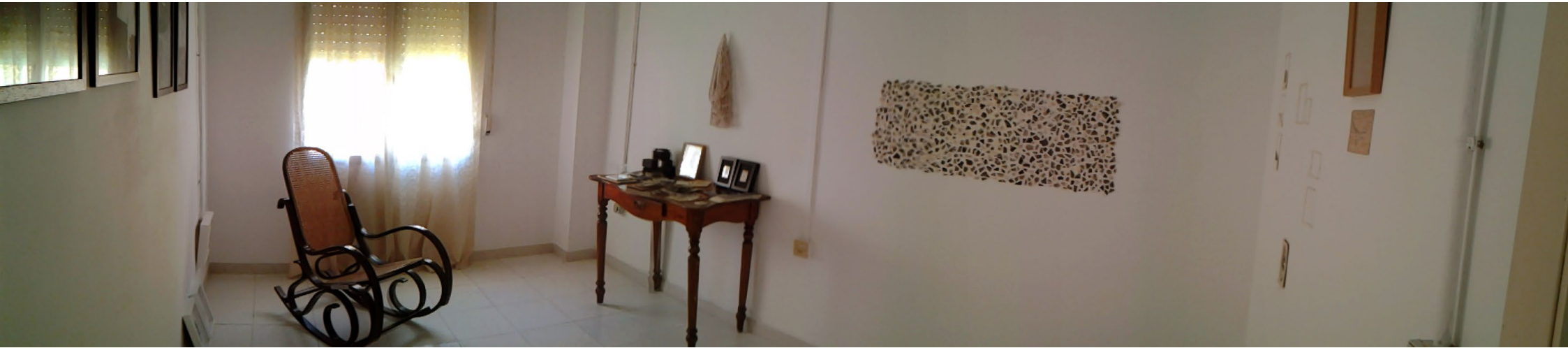
En el pasillo entre las dos habitaciones se exponen los dibujos a punta seca y alguna muestra de los registros de la pared más pequeños, sirviendo de hilo conductor entre ambas estancias.

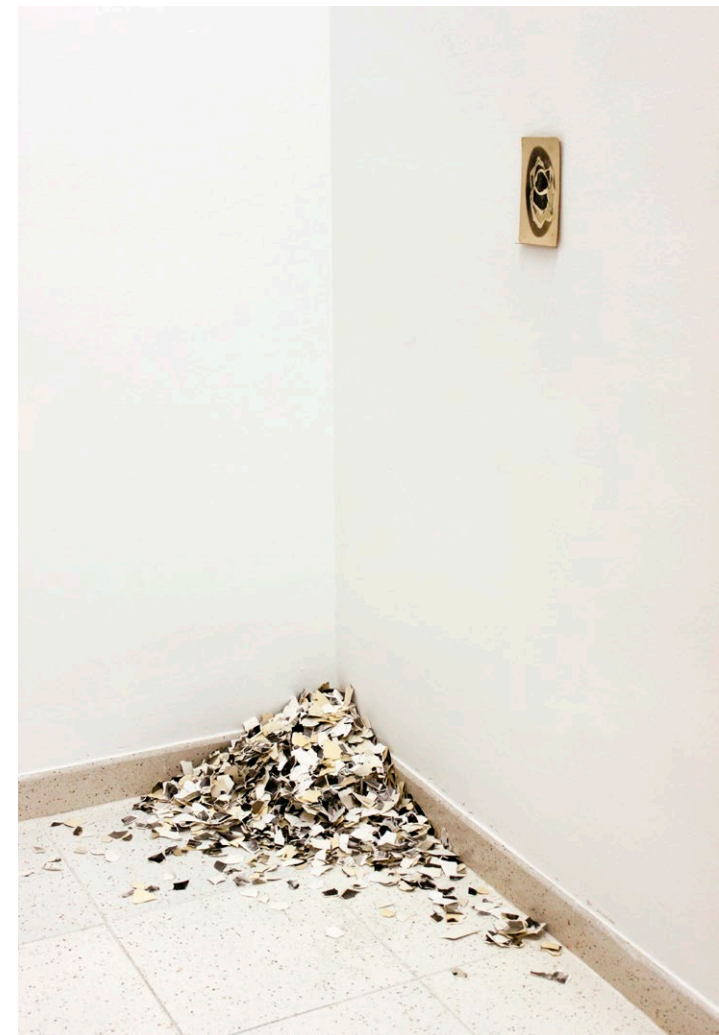
Considero que todo el conjunto tiene una carga de significación discursiva propia y que es el recorrido in situ lo que permite que te adentres completamente en esta narración que se propone. Es una constante contradicción de términos, que van desde la memoria, a la desmemoria, construcción, deconstrucción y reconstrucción. La frontera entre presente, pasado y futuro no siempre se distingue.

No se trata de implantar un teatro de objetos, sino de resolver un problema, de proporcionar la respuesta más sutil a un enredo de datos, de movilizar un espacio⁴.

⁴ **BAUDRILLARD, J.** *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI, 2010. p. 24.

PROCESO Y DESARROLLO DE INVESTIGACIÓN. **Fichas técnicas.**



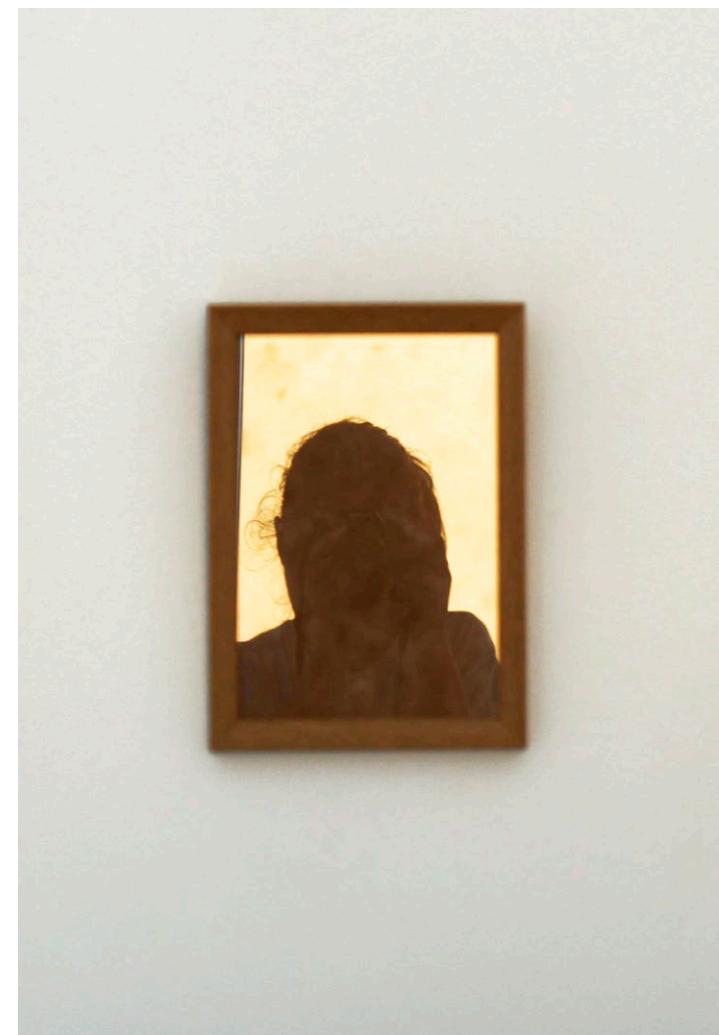
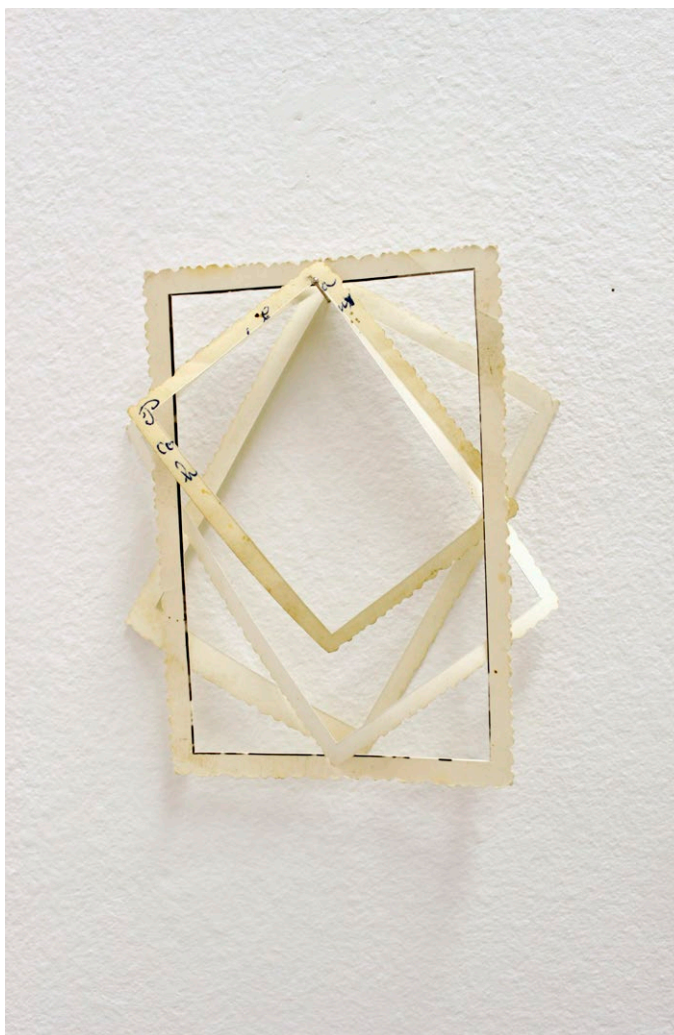
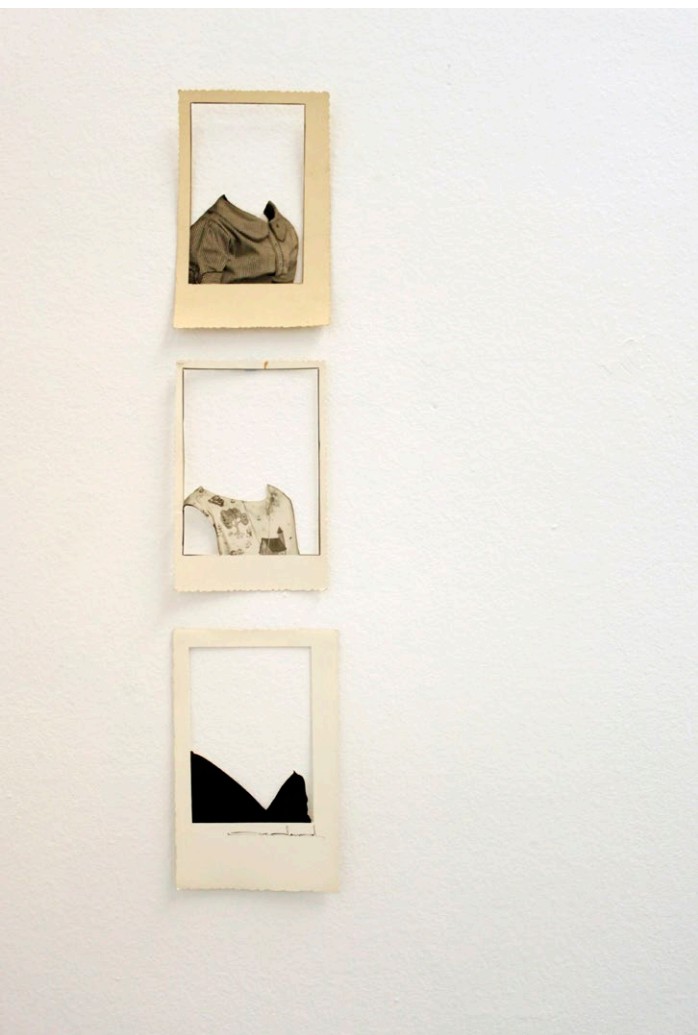


Trencadís revisited

Instalación: Fotografía analógica intervenida

Medidas variables

2015



Empty Frames

Instalación: Fotografía analógica intervenida y varios objetos

Medidas variables

2015



Trencadís revisited y Empty Frames

Instalación: Fotografía analógica intervenida y varios objetos

Medidas variables

2015



Oblivion

Políptico: fotografía digital

280 x 100 cm. (34 x 44cm. cada una)

2015



Past remains

Instalación: Mesa de procesos

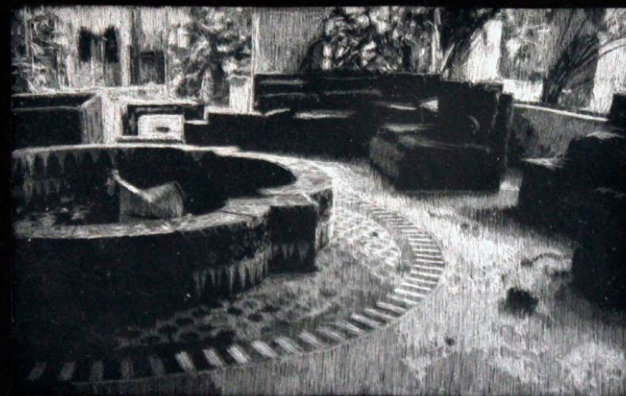
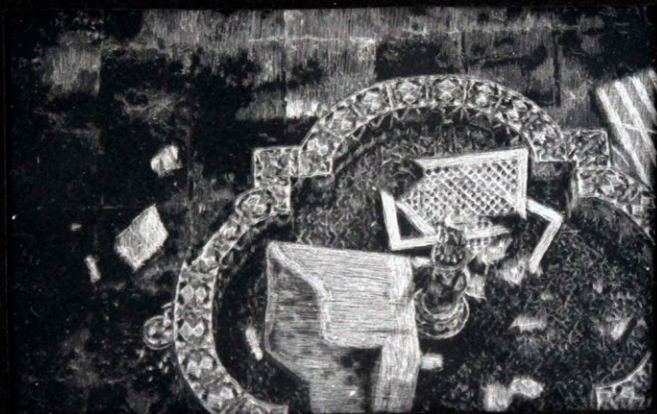
Medidas variables

2015



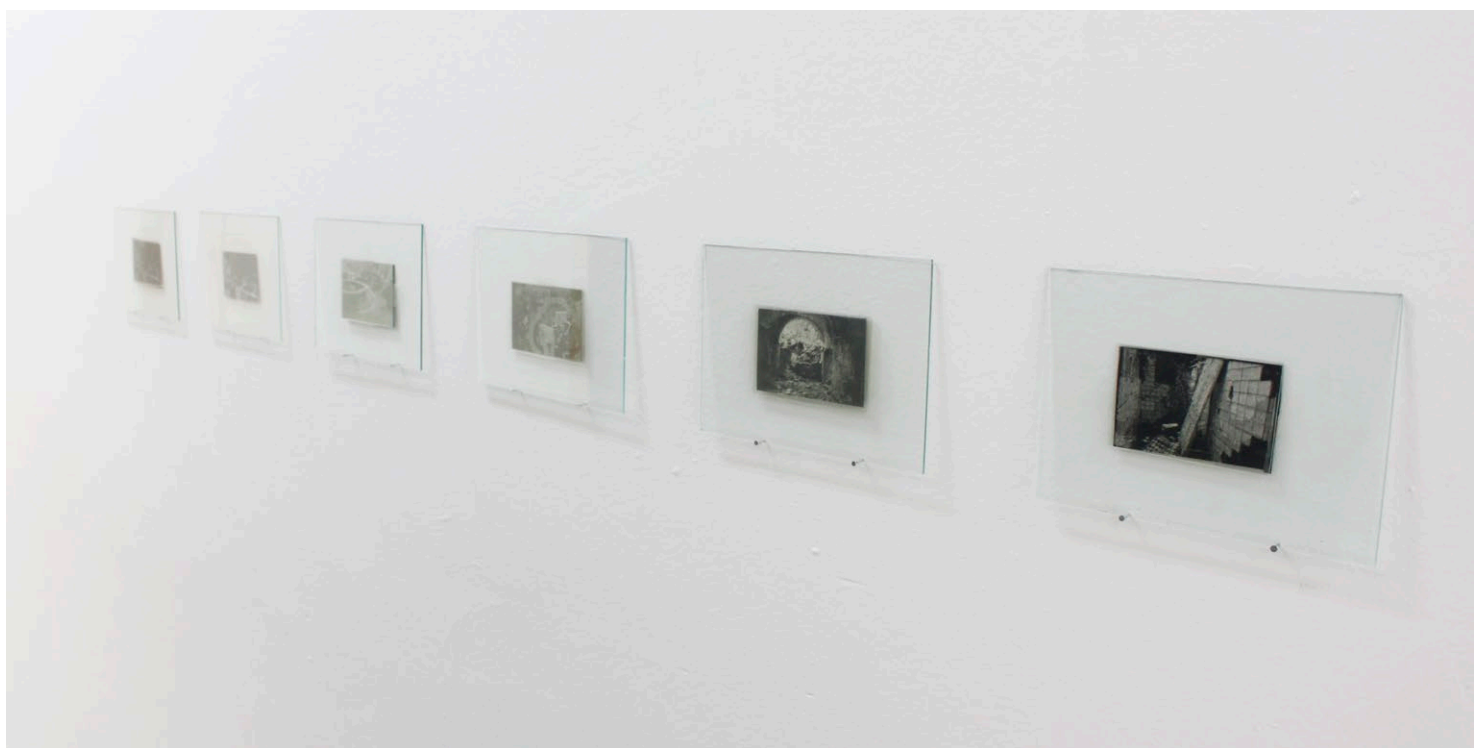
Come Back

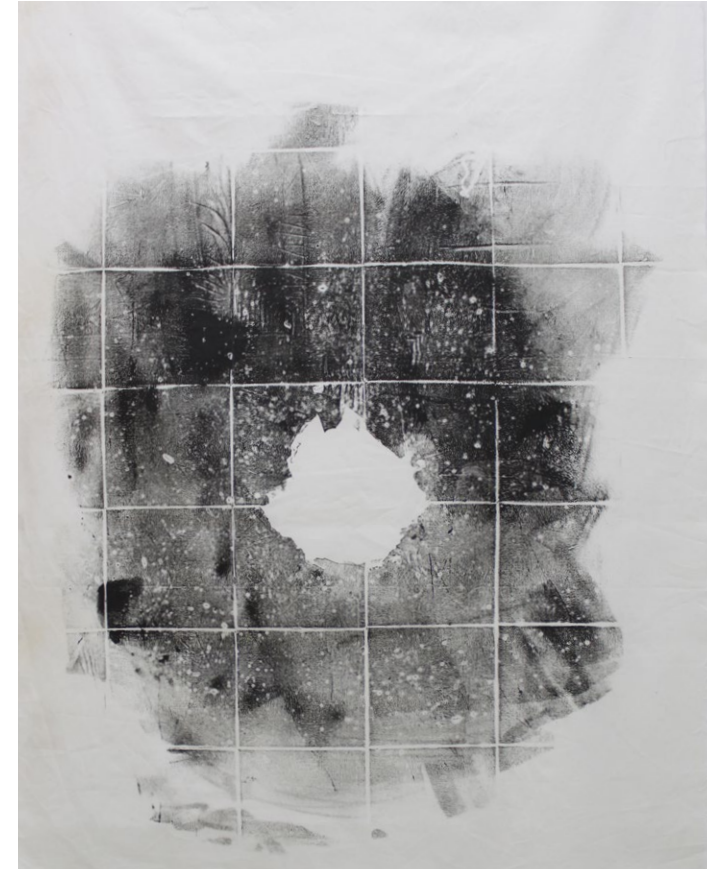
Instalación: objetos antiguos
medidas variables
2015



Scratches

Serie: dibujo a punta seca
sobre varias capas de acetato
20 x 150 cm.
(18 x 13 cm. cada uno)
2015





To avoid breakage
Serie: Estampación sobre tela
Medidas variables
2015

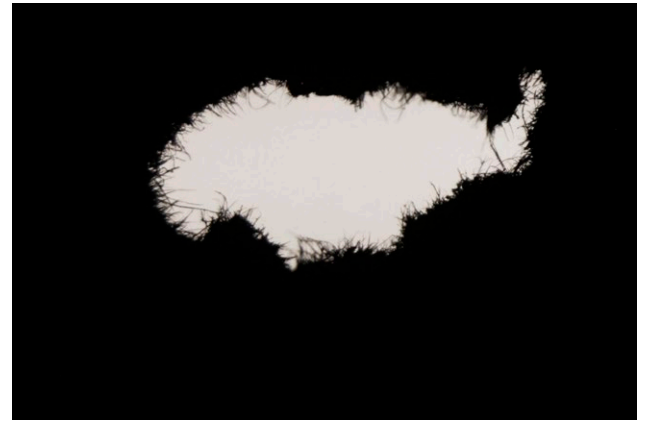
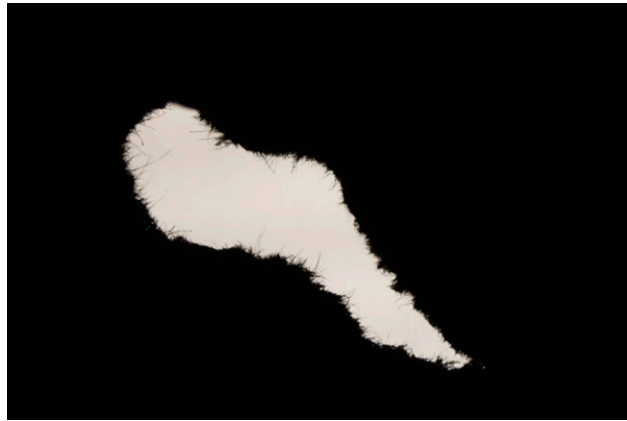
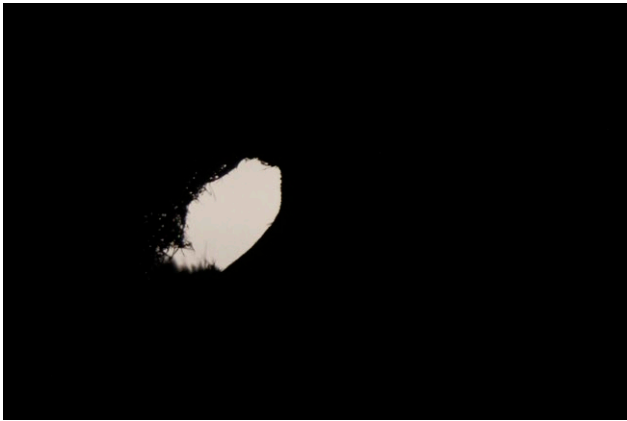
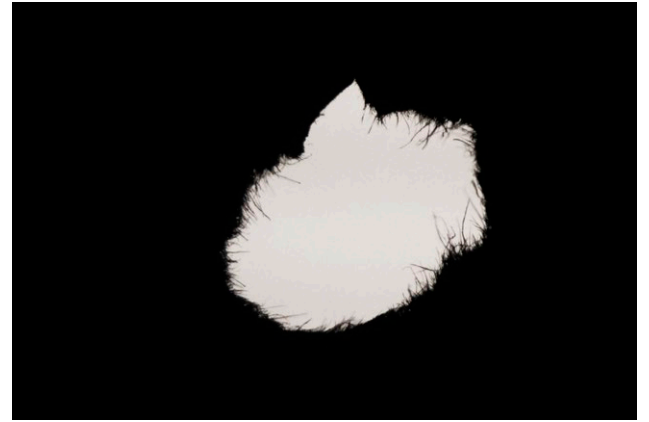
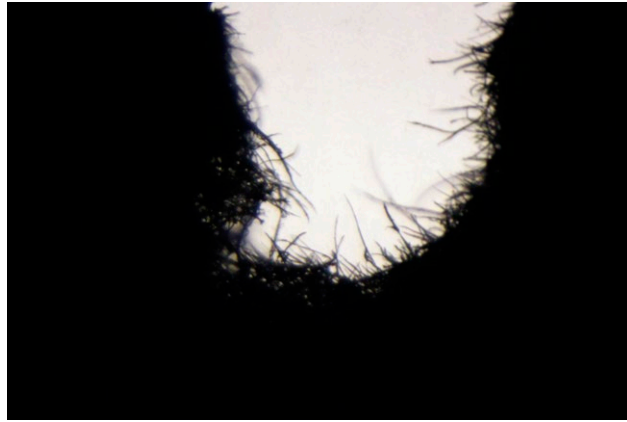


Urbex
Díptico: fotografía digital
100 x 42 cm.
2015



Tiled Screen

Instalación: estampación sobre tela
300 x 300 x 200 cm.
2015



A hole in the wall
Proyección de diapositivas
Medidas variables
2015

PROCESO Y DESARROLLO DE INVESTIGACIÓN. **Propuesta expositiva.**

Como proyecto expositivo o propuesta de difusión de la obra alternativa a una sala de exposiciones convencional, creo de gran aportación a la coherencia interna del proyecto que el espacio expositivo fuera una de las casas abandonadas que han sido objeto de investigación.

Esto permitiría una experiencia directa con un recorrido por esos espacios a los que me refiero y la atmósfera sería más original que la que trato de recrear en el estudio.

Sería necesario adecuar las piezas para articular la narración con los elementos propios de la casa que allí pudieran encontrarse; precisamente para que en la intervención, no se pierda carácter ni diálogo entre ellos, sino que el espacio sirva como potenciador de sentido y lenguaje.



Ana Moya, Record of Existence. 2012.

Incluida en éste contexto, adquiriría mayor protagonismo la pieza del mosaico, pues en la exposición de la facultad se ha quedado como una muestra, pero la intención es: cubrir todo un muro completo con los fragmentos de fotografía para que adquiriera una dimensión envolvente.

Tal vez, si no se pudiera organizar una exposición pública en el espacio por motivos de seguridad o burocráticos, la difusión de la intervención quedaría supeditada a la documentación del proyecto, ya sea con medio fotográfico o audiovisual.

Me imagino la exposición como un recorrido por el espacio:

Al traspasar la puerta principal, en el recibidor se encuentran los dibujos a punta seca introduciendo al espectador en la narración.

En los pasillos, las fotografías de la propia casa y sus escombros conducen la mirada hacia la sala de estar donde se observan los recortes de fotografía antigua y los rotos esparcidos por el suelo.

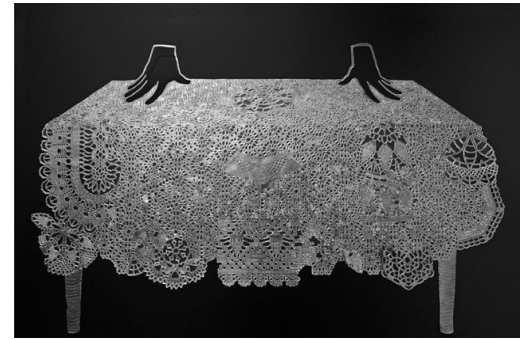
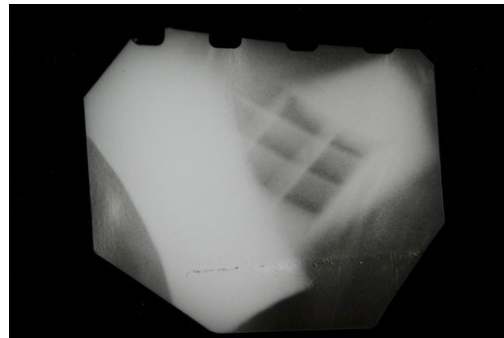
A continuación, en la habitación principal y coincidiendo con el muro frontal, un sinfín de teselas lo cubre completamente, quedando como cabecera de la cama todos esos fragmentos recompuestos en el mosaico. En otra habitación oscura, la grieta únicamente acompañada por el sonido del proyector.

Los azulejos del cuarto de baño o de la cocina permanecen con el velo de tinta pudiéndose reconocer la matriz y la estampa dentro del mismo habitáculo. Y por último, el salón culmina el recorrido con la tela estampada en un ventanal y los objetos antiguos haciendo eco de este ritmo, tiempo y atmósfera tan extraña. El retorno al presente se hace obligado retrocediendo sobre los pasos ya andados, para finalizar el recorrido en el mismo punto donde se comenzó.

REFERENCIAS ARTÍSTICAS

Los nombres que voy a exponer a continuación son los referentes más próximos a mi trayectoria en éste segundo período del Máster, pero, debido a que también pueden servir de ayuda para la comprensión de la estructura teórica que planteo, me gustaría mencionar brevemente algunos del primer semestre, que ahora se quedan en segundo plano.

Miroslav tichý (fotografía analógica con cámaras construidas), **Elena del Rivero** (instalaciones, archivo), **Marcel Dzama** (dioramas), **Gianfranco Barunchello** (Cajas, mapas mentales), **Paolo Gioli** (estenopeicas), **Gerhard Richter** (Atlas fotográfico), **Amelie Bouvier** (Instalaciones y obra gráfica), **Theo Firmo** (instalación con dibujos)...



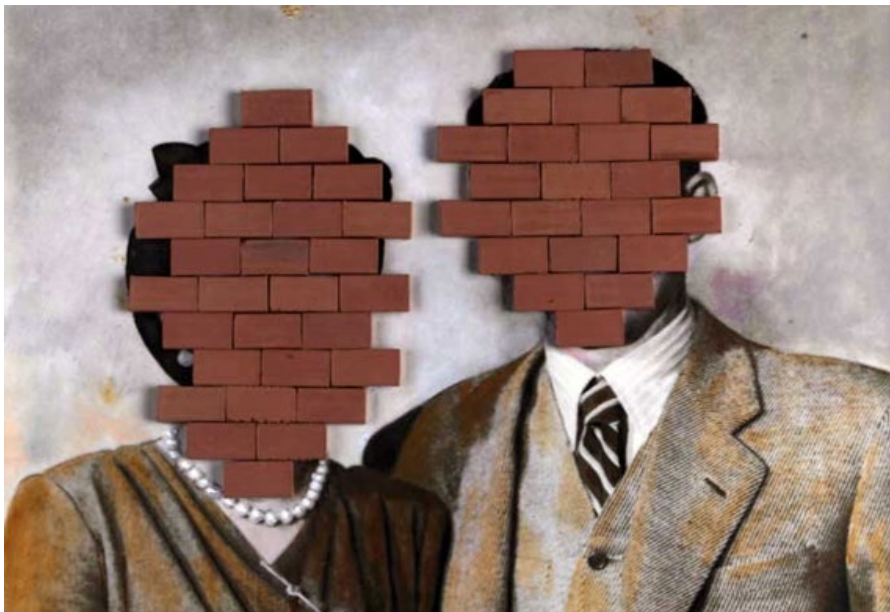


CHRISTIAN BOLTANSKI (1944)

Su vida toma la forma de ficción a través de episodios biográficos inventados, objetos encontrados, fotografías retocadas con las que forma archivos, para dar origen a una mitología individual y plantear interrogantes existenciales y filosóficos.

Al apropiarse de situaciones pertenecientes a la vida de otras personas y situarlas en un contexto artístico, Boltanski explora la fuerza que tiene la fotografía para trascender la identidad individual y actuar como testigo de rituales colectivos y de memorias culturales compartidas.

Esta construcción de memoria a partir de lo ajeno tiene que ver con su propia biografía y se ve reflejado en los materiales que usa. Todos los elementos que construyen su obra es un trabajo con la imposibilidad, con la intención de conservar lo que es único e irrepetible.



CARMEN CALVO (1950)

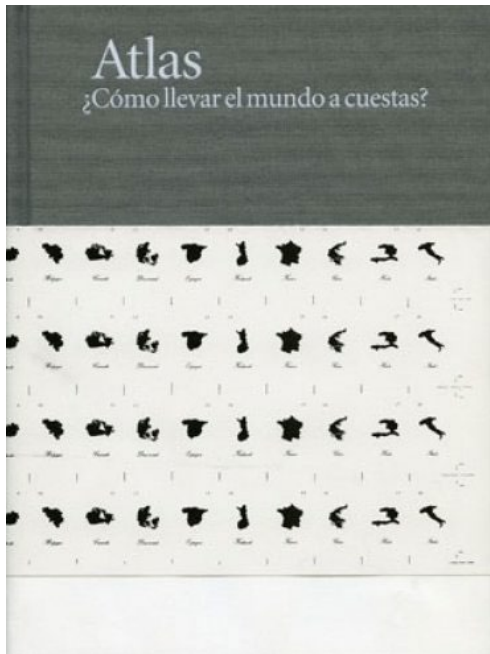
En toda la obra de Carmen Calvo los objetos adquieren este carácter votivo, ritual. En cierto sentido, sus creaciones parecen ser una última tentativa para salvaguardar los fragmentos del olvido y de la desaparición. Tienen un carácter recopilatorio, casi de colección, donde las piezas parecen transformarse en reliquias de una civilización antigua. Los objetos “se presentan” al espectador como si hubiesen sido aislados de su mundo cotidiano y recogidos en una vitrina de museo donde las relaciones entre formas adquieren un valor insospechado.

El impulso de recolectar y conservar objetos nimios y fragmentos aparentemente sin importancia es un afán propio de su práctica artística, además de la manipulación de pequeñas piezas y de la obsesión por la serie y la repetición.



HANNE DARBOVEN (1941)

Más que la producción de alto nivel conceptual de esta artista me interesa su complejo y fascinante universo desplegado en su lugar de creación. Su casa como acumulación de objetos de diversa índole con carácter de colección y que más que un estudio al uso parece un Gabinete de Curiosidades. El desbordante discurso que proyecta su estudio parece contradecir la sobriedad cartesiana de su propuesta plástica. En el fondo ambas lógicas estaban estrechamente vinculadas, pues partían de la misma pulsión: el desesperado intento de reducir la complejidad del mundo a diagramas, estructuras reticulares y dispositivos narrativos o escenográficos que hagan aprehensible a la mirada aquello que la desborda.



ATLAS, ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?

He creído oportuno señalar la exposición comisariada por DIDI-HUBERMAN en el Centro de Arte Reina Sofía por su configuración como colección de colecciones en referencia al Atlas Mnemosyne de Aby Warbourg. Se trata de recuperar esa pulsión archivística y poner en relación imágenes y discursos intelectuales de una perspectiva transversal y dialógica.

Creo que el efecto artístico más interesante que se produce con esta muestra son las aperturas de “campos de posibilidades”.

Me ha sido posible conocer todos los detalles de la exposición por medio del catálogo impreso que contiene todo el corpus teórico y la argumentación de esta producción de donde extraigo este fragmento que me resulta muy revelador con respecto a mi producción.



JOAN FONTCUBERTA (1955)

A través de dos de sus libros, *El beso de Judas* y *La Cámara de Pandora*, Fontcuberta me ha ido acompañando en todo este proceso tanto teórica como formalmente.

Sin duda me atrae su análisis crítico cuestionando la veracidad del discurso fotográfico, que comúnmente se impone como una verdad absoluta al espectador.

Coherente a su discurso, sus trabajos versan sobre el “poner en duda” apuntando a la dialéctica realidad vs ficción de las imágenes.

Para el artista, a diferencia de lo que mucha gente piensa, la fotografía no es una ventana abierta y transparente en el mundo, sino que, cada vez que pulsamos el disparador de una cámara, creamos una mirada influida por una cultura tecnocientífica del siglo XIX que está obsesionada con la verdad, la memoria, el archivo, la fragmentación.

Me interesa especialmente una exposición de la que ha sido comisario en la fundación FotoColectania.* Obra-colección. El artista como coleccionista: Ève Cadieux, Emilio Chapela Pérez, Hans Eijkelboom, Erik Kessels, Martin Parr, Jean-Gabriel Périot, Joachim Schmid, Richard Simpkin, Eric Tabuchi y Penelope Umbrico, esta exposición propone un análisis de la fotografía contemporánea y el tránsito del coleccionismo de creación a la creación como coleccionismo.

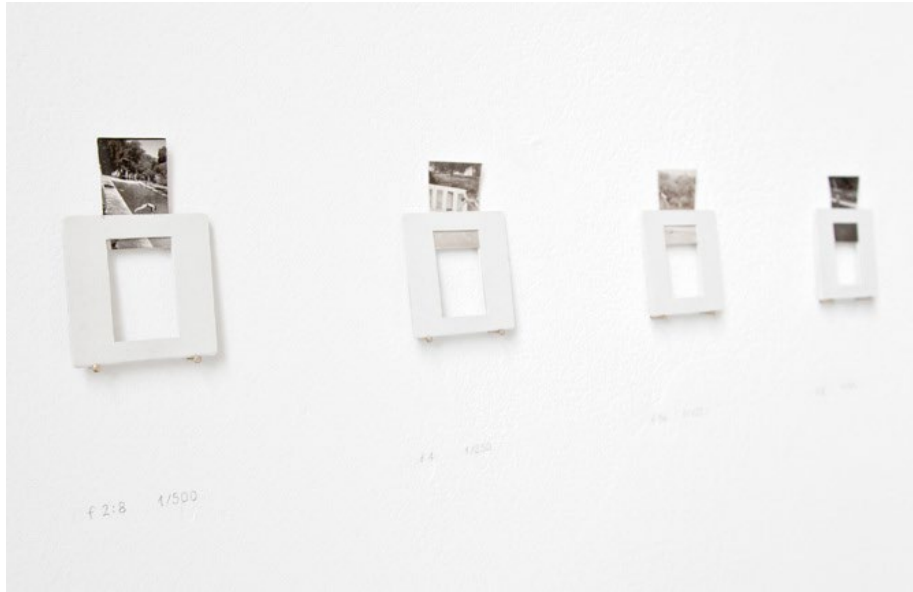


JOAQUIM SCHMID (1955)

La cuestión del reciclaje de imágenes como estrategia de creación es, en mi opinión, lo más atractivo de todo su constructo artístico. Niega el valor de la producción (hacer fotos) para desplazar el valor artístico a la elección, al acto de señalar, reconocer y escoger, la apropiación.

Si atendemos a su proceso configurador, recorreremos dos fases bien cargadas semánticamente: deconstrucción y reconstrucción, fragmentación y síntesis, conceptos muy presentes en mi propuesta.

Dentro de su amplia producción, me interesan especialmente la obra “statics” (que se muestra en la imagen), donde también introduce la memoria como detonante para la destrucción de las imágenes “originales”, una disolución de las formas identificables.

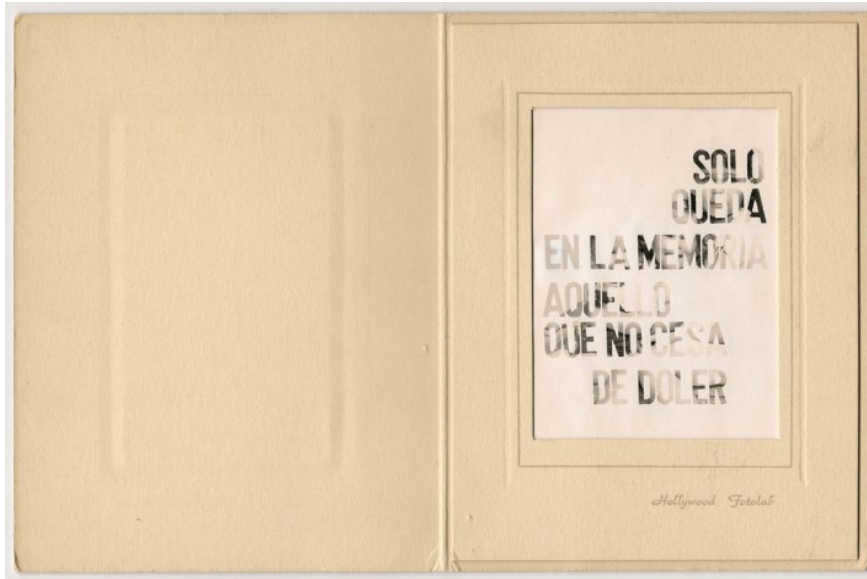


ALMUDENA LOBERA (1984)

Su obra parte de una especie de descontextualización subjetiva de las imágenes, que son sacadas de su espacio habitual y yuxtapuestas, montadas, en un ámbito diferente, anulando de este modo su función y mostrando lo que en ellas hay de eterno, de inmutable, pero también, lo que hay de imposible. Así, profundiza en el estudio de la imagen, de su naturaleza no siempre visible o accesible; indaga en sus estados, en los modos de ver y en la experiencia del acto perceptivo en el contexto artístico. En mi opinión, es de señalar la diversidad de medios con los que formaliza sus ideas adquiriendo una interesante interdisciplinariedad en un mismo discurso o muestra : instalaciones, videoinstalaciones, dibujos, fotografías, objetos o hibridaciones de estos medios. El espacio y la acción son importantes para la artista, que considera la experiencia obra-espectador como parte esencial de sus piezas.

Es una artista que tengo muy presente por su capacidad de generar discursos con piezas aparentemente dispares en cuanto a forma.





TATIANA ABELLÁN (1981)

El tiempo vivido, casi olvidado, es una de las constantes dentro del trabajo de esta artista que explora, en fotografías del pasado, significados del presente. Se sirve para ello de imágenes encontradas, compradas o donadas que son revisadas y puestas en nuevos contextos para invitarnos a reflexionar sobre la fragilidad de la memoria y sobre el paso del tiempo. Imágenes que pertenecían a otras personas que han sido olvidadas y desechadas, que son recuperadas, recontextualizadas y resignificadas.

Me siento especialmente identificada con ésta pieza, donde las fotografías son manipuladas mediante un borrado selectivo, ocultando unos fragmentos y dejando visibles otros, invitándonos a enfrentarnos desde el tiempo presente a documentos del pasado, en definitiva al recuerdo.



CATHERINE BERTOLA (1976)

Lo que determina el trabajo de Catherine es un deseo de mirar más allá de la superficie de los objetos y edificios, para descubrir las historias olvidadas e invisibles de lugares y personas a través de los posos, de los escombros del pasado, de lo que se conserva como huella de lo que fue tras el paso del tiempo.

A menudo tiene que ver con los materiales mundanos y objetos de la vida cotidiana, y la preocupación por las formas en que el paso del tiempo se materializan en los objetos que nos rodean, incidiendo sobre la memoria de las cosas y de las personas como una manera de replantear y reconsiderar el pasado.



HOLLIS BROWN THORNTON (1976)

Explora los conceptos del cambio y el recuerdo representando objetos e iconos de la cultura pop de los años 80 y 90, acontecimientos mundiales o fotografías familiares. Thornton se detiene en las experiencias de su generación, que ha sido testigo de primera mano de los albores de la digitalización, dejando atrás los medios de comunicación rápidamente obsoletos.

Su obra posee un carácter melancólico y nostálgico ya que nos hace regresar a un pasado que se nos hace familiar pero extraño a la vez, haciendo hincapié en que, aunque el avance tecnológico es una parte de nuestras vidas, aún albergamos una afición por los objetos del pasado que sin duda nos llevan a la memoria.



HANS-PETER FELDMANN (1941)

Búscas constantes vínculos entre las distintas imágenes que colecciona produciendo significado a través de la yuxtaposición o eliminación de elementos.

Así, selecciona y organiza imágenes apropiadas que aluden a comportamientos de la vida cotidiana y construye discursos fragmentarios, neutros y aparentemente sin sentido, pero que se enlazan y fluyen a través del tiempo.

Narra un juego de historias sin fin y funciona como un álbum biográfico en el sentido de que engloba la memoria, las experiencias de una realidad y sus procesos mentales.

Realidad y tiempo son dos preocupaciones constantes en la estrategia archivística de Feldmann.

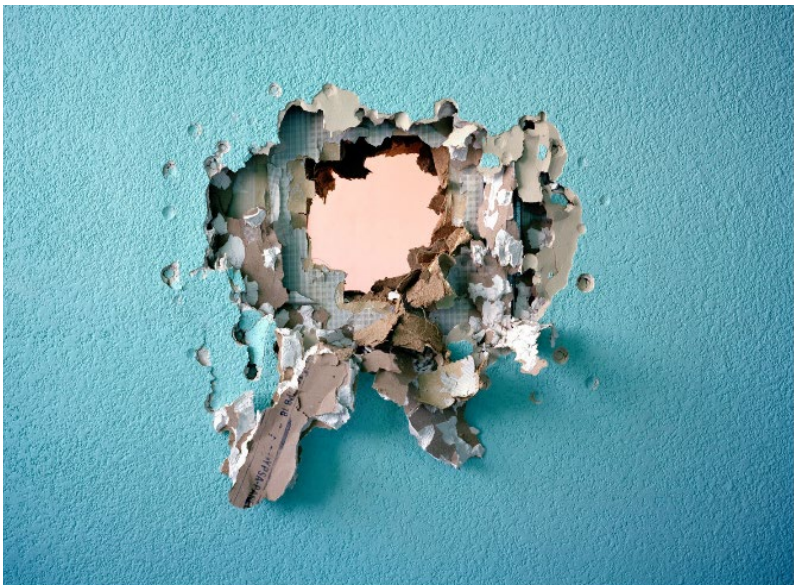


LARA ALMARCEGUI (1972)

Ha concentrado su carrera en señalar e investigar los lugares abandonados que encontramos en las ciudades y sus alrededores.

Establece una relación directa entre los componentes de la arquitectura y su resultado. En sus instalaciones, no presenta los materiales de forma ordenada, como estarían justo antes de comenzar la construcción, sino como un material de residuo, tal y como aparecerían después de su demolición, como si los tiempos posibles de una edificación estuviesen superpuestos en esa contigüidad.

Además de referirse a toda una tradición de representación de la ruina, sus montañas de materiales de construcción adquieren una fuerza escultórica y una lectura corporal y crítica del espacio para el espectador.



ALEJANDRA LAVIADA (1980)

Laviada investiga sobre los procesos de construcción-destrucción. A partir del trabajo en edificios abandonados, interviene sobre los rastros dejados por sus últimos ocupantes. Construye, a partir de los objetos ordinarios que encuentra allí, instalaciones-esculturas efímeras que fotografía en el mismo lugar, empleado a modo de estudio improvisado.

Nos conduce a modificar nuestra percepción sobre la realidad con el fin de que objetos desprovistos de entidad conceptual o formal sirvan para relacionar objeto (memoria del lugar), escultura (la transformación de esos elementos por la mera disposición de los mismos) e imagen (que finalmente es el poso visual que nos queda a través del medio fotográfico).



LEYLA CÁRDENAS (1976)

Trata de investigar las capas que constituyen y construyen cosas y lugares. Usa objetos encontrados o espacios que van acumulando capas de información. La apariencia superficial de las cosas se convierte en un camino profundo para explorar y descubrir en cada paso la intersección de las diferentes experiencias del tiempo. Por lo tanto, su enfoque ha sido trabajar desde un proceso de escrutinio entre los remanentes de espacios aparentemente vacíos. Teniendo en cuenta los fragmentos recuperados como documentos / testigos que permanecen ante la pérdida. El gesto es escultórico, pero sin hacer objetos esculpidos, usando la “destrucción” como una manera de construir; lo que permite ver lo que constituye un lugar en particular y todas las confluencias y las dimensiones desde su interior.



JULIA LLERENA (1985)

Julia reflexiona sobre lo confuso e hipnótico del tiempo, y nuestra incapacidad de vivir el momento presente ya que vivimos atrapados entre el pasado y el futuro.

Se apropia de pequeños elementos que van apareciendo en su camino, a priori insignificantes a la vista de cualquiera. Estos fragmentos son colocados sobre una mesa con un aparente orden aleatorio, iluminados por un foco, sencillo, sutil y cuya apariencia final bien se semeja a un sistema solar, a una galaxia. Estos elementos que fueron despojados de toda dignidad son rescatados por la artista, quien les otorga una nueva oportunidad de adquirir una identidad, consiguiendo hacer de lo inservible una fuente de belleza.



ALEXANDROS PAPATHANASIOU (1977)

Su práctica implica a menudo una gran cantidad de trabajo interdisciplinario, que van desde la instalación y la escultura de video y fotografía. Su trabajo se desarrolla en torno a los conceptos de cambio, la intención y la duda. Es una obra que analiza los elementos básicos de nuestra realidad construida y trata de hacer visible los procesos inherentes a la técnica.

Objetos encontrados, inventados e intervenidos se reúnen en el proceso de elaboración, configurando un discurso excéntrico y un encuadramiento conceptual entre “ lo que es” y “ lo que podría ser “ que hace tangible el espacio entre el objeto y el objeto artístico. Una narración de acontecimientos sin narración donde los elementos se desconfiguran y se reconfiguran hacia una arquitectura de lo que permanece oculto.



PABLO RASGADO (1984)

Rasgado pretende redescubrir elementos olvidados, extraviados, robados y destruidos, explorando las posibilidades pictóricas de las ruinas. Así, recupera muros, tanto museísticos como urbanos, y ensambla sus fragmentos para formar superficies abstractas que, simultáneamente, revelan su materialidad. Este muro, del que sólo quedan rastros, se convierte en un palimpsesto pictórico. La imagen entonces es un ensamblaje de partes.

La reconfiguración semántica desempeña un papel importante en su práctica artística, ya que, con nuevos significados creados, los materiales también se mueven de un lugar físico y temporal a otro.

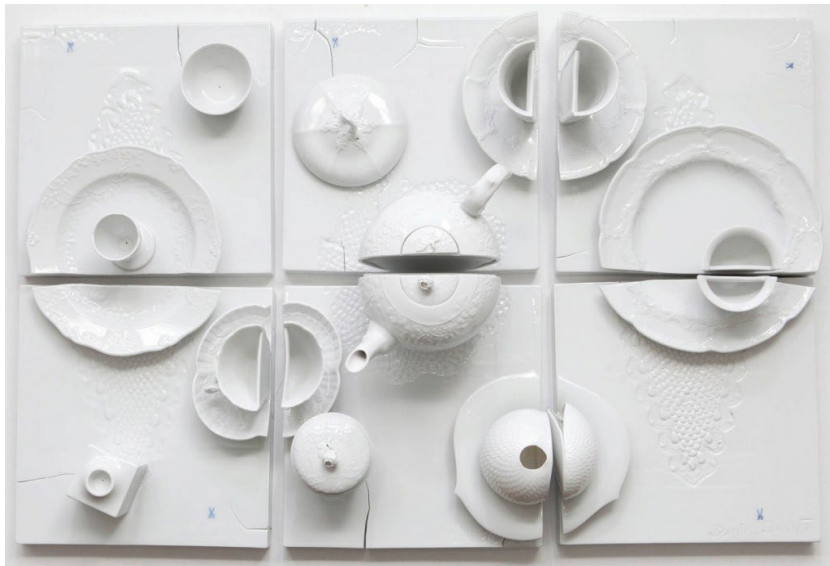
<http://pablorasgado.com/imgs/01.gif>



ISAQUE PINHEIROS (1972)

Revisa la cultura tradicional Portuguesa del azulejo e incurre en la instalación hablando de vaciados y procesos, pero también de memoria deshubicada. Sus obras suelen estar compuestas por materiales u objetos cotidianos a los que le otorga cierta carga simbólica.

Reseño, en especial, sus trabajos titulados *Contact*, en los que Isaque, lanza esferas de mármol hacia paredes de azulejos blancos y la obra es el resultado de la fragmentación de las losas. Parece poner en relieve el carácter de destrucción o demolición.



DANIEL SPOERRI (1930)

Utiliza la vida diaria como un lugar de excavación arqueológica y, en consecuencia, sus obras oscilan entre anuncios rasgados, objetos envueltos y acumulaciones de objetos usados pertenecientes al detritus urbano (fragmentos de automóvil, basura, platos...).

Las piezas que más me interesan consisten en elegir una composición aleatoria, cotidiana y natural del ser humano, como es el acto de comer y darle un giro representativo en un formato pictórico.

En los últimos años sus obras inciden más en el carácter mágico del objeto encontrado: hormas de sombreros, picadoras de carne o instrumentos ortopédicos, constituyen el universo de objetos subvertidos que pueblan su imaginación.

CONCLUSIONES Y REFLEXIÓN FINAL

Tras la investigación realizada podemos concluir que:

- Existen multitud de formas para aproximarse al tema de la memoria como campo de investigación artística; una de ellas es abordarla a partir de su propia destrucción.
- El valor real que poseen los objetos que provienen de otro tiempo es el de remembranza. Si carecen de capacidad para fundar nostalgia, se convierten en detritus sociales.
- El paso del tiempo es un requisito indispensable para que un objeto obsoleto o un espacio inhabitable, se vuelva a instaurar en el presente bajo el atractivo de “la ruina”.
- La práctica artística del archivo no me interesa por su valor de acumulación y registro, sino por ser una fuente de recursos para poder llevar a cabo un reciclaje de elementos sobre los que poder intervenir y ponerlos nuevamente en circulación, abriendo sus posibilidades de reinterpretación.
- Los procesos de construcción, deconstrucción, y reconstrucción han servido como estrategia generadora de nuevas narrativas. La fragmentación de fotografías y el registro de las grietas han resultado un imaginario base para este propósito; pues, provocan en el espectador un acto de reconstrucción mental a partir de la presentación de sus restos.
- La interdisciplinariedad se ha convertido en un factor determinante para la estructuración, conjugación y desenlace del proyecto.

Para cerrar este texto, me parece relevante señalar la evolución que ha alcanzado el proyecto a lo largo del transcurso del Máster.

Las expectativas con las que comencé se han ido cumpliendo a lo largo del año, ya que, mi propósito se ha centrado en la investigación y gestión de recursos para realizar un proyecto personal bien estructurado con el que tener una base sólida para la consecuente producción de obra.

Es decir, el enfoque se ha dirigido en mayor medida hacia un proceso de búsqueda, estudio, cuestionamiento, definición y construcción de un proyecto artístico personal, en lugar de dedicar todo el tiempo a la producción de una idea premeditada anteriormente. Lo que conlleva que se contemple al mismo nivel la relación entre la proyección de la idea, el desarrollo conceptual o discursivo y la producción técnica de la propuesta artística.

En mi opinión, es más productivo, en esta etapa formativa en la que nos encontramos, que las aportaciones recibidas desde todas las perspectivas sirvan para voltear y enriquecer nuestro trabajo; Esto es lo que nos ofrece este Máster en particular y me siento satisfecha de haberlo aprovechado en ese aspecto.

De hecho, a las ideas desarrolladas, a la experiencia adquirida y a la ingente información asimilada durante su elaboración, añadido los planteamientos alternativos que se han quedado en el tintero, y que conforman un valioso material para dar continuidad a este proyecto.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- BARTHES, R.** *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2009.
- BAUDRILLARD, J.** *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI, 2010.
- BENJAMIN, W.** *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos, 2004.
La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. México DF: Ítaca, 2003.
- BERGER, J.** *Sobre el dibujo*. GG; 2014.
- *DELEUZE, G.** *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2002.
- FONTCUBERTA, J.** *El beso de Judas*. Fotografía y verdad. Barcelona: GG, 2002.
La cámara de Pandora. Barcelona: GG, 2012.
- GOODMAN, N.** *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Antonio Machado, 2013.
- GUASCH, A.M.** *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.
- MELVILLE, H.** *Bartleby, el escribiente*. Madrid: Siruela, 2009.
- ROUSSEL, R.** *Locus Solus*. Valencia: Numa editorial, 2001.
- SÁNCHEZ, Y., SPILLER, R.** *Poéticas del fracaso*. Tübingen: GNV. 2009.
- SENNETT, R.** *El artesano*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- SILVESTRE, F.L.** *Micrologías o historia breve de artes mínimas*. Madrid: Abada editores, 2012.
- TANIZAKI, J.** *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela, 2014.
- VVAA.** *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: CENDEAC, 2008.

TESIS DOCTORALES

- RUIZ PACHECO, M^a M.** *Interrelaciones puntuales entre la fotografía y los sistemas generales de grabado y estampación. Aspectos técnicos y creativos*. Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna, 1998.
- SALADINI, E.** *El objeto encontrado y la memoria individual: Christian Boltanski, Carmen Calvo y Jorge Barbi*. Universidad de Santiago de Compostela, 2011.

CATÁLOGOS

BARUCHELLO, G. *Flussi, pieghe, pensieri in bocca*. Milán: Skira, 2007.

DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*. Madrid: TF Editores/Museo Reina Sofía, 2010.

KANTOR, T. “La memoria como proceso de creación” en *Tadeusz Kantor, La escena de la memoria*; 19-25. Madrid: Fundación Telefónica, 1997.

MOURIÑO, J.M. y RUIZ DE SAMANIEGO, A. “Formas dibujadas de la ausencia” en *Fidelidad a una obsesión. La obra fotográfica de Andrei Tarkosvski*; 13-31. Madrid: Maia ediciones, 2009.

SEMIN, D. *Christian Boltanski*. London: Phaidon, 1997.

VV.AA. *El tiempo y las cosas. La casa-estudio de Hanne Darboven*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014.

WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

ZAYA, O. *Lara Almarcegui*. Madrid: Turner, 2013.

ARTÍCULOS

BORJA-VILLEL, M. “¿Son libres los museos?”. *El Cultural*. Revista de actualidad cultural del periodico EL MUNDO.

GUASH, A.M. “Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar”. *Materia*. Revista del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona, vol. 5, 2007, pp. 157-183.

GURIDI GARCÍA, R. y TARTAS RUIZ, C. “Cartografías de la memoria: Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne”. *EGA Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*. nº 21, 2013.

PANTOJA CHAVES, A. “La sociedad de la imagen. La fotografía como recurso para la memoria histórica”. *Mesa: Historia vs Memoria del I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea de la AHC*. Universidad de extremadura.

PAREJO, N. “La memoria fotográfica. Memento”. *ÁMBITOS*. nº 19, 2010. p. 117-132. Visto en DIALNET <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3442093>. (Consultado el 19 de febrero de 2015).

ANEXO I: Aportaciones del profesorado

En ésta parte de la memoria, trataré de reflexionar sobre las aportaciones que he destilado de cada profesor en relación con el trabajo personal.

Iniciamos el curso con el bloque teórico de Interdisciplinariedad y metodología en Arte, Ciencia y Sociedad en el que su primer ponente, JUAN MARTÍN PRADA, nos inscribió en un contexto histórico, social y cultural, conduciéndonos a un análisis comparativo entre las cuestiones que generaba el arte en la modernidad, y los planteamientos que se están originando actualmente en el arte contemporáneo debido a la nueva relación que se establece con “el mundo” por medio de las tecnologías.

También nos transmitió el planteamiento de la obra de arte como una interrogación, nunca como una respuesta.

Podría servirnos la metáfora de la obra arte como un NUDO donde se originan relaciones de tensión entre sus partes. Tiene una consistencia, una forma determinada y la acción que conlleva es la de desenredar. Si éste deshacer no se sabe ejecutar correctamente, se cierra aún más en sí mismo.

Partiendo de ésta idea, la obra de arte siempre nos invita a la interpretación y conduce a considerar la historia del arte como una historia de las preguntas que se hacen los artistas.

Y yo, ¿qué preguntas me hago como “artista”? ¿qué preguntas estoy generando con mi trabajo?

Prada coincidió con Luis Puelles en que el arte contemporáneo tiene la labor de crear nuevas maneras de habitar el mundo y que el artista tiene que ser un intérprete y vigilante de su tiempo.

Pero actualmente los planteamientos se hacen más complejos y se reflexiona sobre el lenguaje en sí mismo.

En el contexto de la conectividad digital, la multitud generadora de infinitas imágenes y la universalidad del gusto, se establece un nuevo paradigma en el que la ocupación del arte ha oscilado hacia una gestión de la realidad en lugar de productora de realidad.

El artista como etnógrafo, tiene la tarea de selección, recopilación y mezcla. La observación de cómo viven los demás le permite crear una mirada a partir de la mirada de otros.

Éste carácter se reconoce especialmente en la llamada postfotografía donde se establece una mirada múltiple, donde no hay fotógrafo sino un automatismo de la imagen. Nos encontramos ante el Grado Cero de la fotografía: El “momento decisivo” es ahora el “momento escogido”.

Artistas como CORINE BIONNET, PENELOPE UMBRICO, ALLAN MCCOLLEM trabajan bajo éstas premisas de acumulación, repetición y saturación de imágenes.

Nuestra época es abstracta, totalmente contextual, compleja por la conexión de diferentes mundos al circular los signos propios de cada uno de ellos dentro de la globalización. De alguna manera, el arte necesita representar el mundo para dar una forma a la experiencia porque nos da ese placer de tener controlada nuestra propia experiencia vital.

Sin embargo, el valor de las imágenes hoy radica en su capacidad para interconectar sujetos, no es un elemento de memoria sino de registro. Hay una dimensión compartida de la imagen.

LUIS PUELLES, en cambio no cree en las imágenes como discurso artístico ya que hace una diferenciación entre imágenes que se fabrican para su consumo (reductibilidad a lo estético) y las bellas artes, que establecen un vínculo incómodo con su actualidad y son resistentes a la fotogenia.

Volvemos a incidir en la idea de que la actualidad gestiona el mundo instantáneamente, de modo simultáneo. Sin embargo, el cometido de las bellas artes es la elaboración del presente frente a la administración de la realidad y cargar con el paso del tiempo, es decir, establecerse en los márgenes de la hiperrealidad. Las poéticas contemporáneas del “diario de artista” o “memorias de artista” tienen que ver con esto. El artista es el que mira fuera y se sirve del pasado para recordarnos la realidad.

No hay política sin memoria. No hay saber sin herencia.

El arte es saber hacer realidad, pues trae a la existencia lo que anteriormente no existe. Habría que preguntarse entonces:

¿Qué queda de lo real?

¿Por qué esa voluntad de continuidad por ser artista?

¿No es más eficaz forjarse primero un punto de vista propio antes de profesionalizarse en el arte?

¿Cómo tomar la actualidad? ¿Dónde ponerse?

Considero que Agamben posee la clave para situar un punto de vista sobre éste asunto. Dice: “es el verdadero contemporáneo el que no coincide perfectamente con las pretensiones de su tiempo, y en ese sentido, se le puede definir como extemporáneo, inactual”

No es éste su momento pero gracias a éste anacronismo como estrategia creativa, le permite posicionarse en un desencaje, escapando de la ceguera de la actualidad.

Hay que permanecer en lo figural, crear la ilusión de significado pero mantenerse en lo POR SIGNIFICAR.

Precisamente, la clase teórica de CARLOS MIRANDA sobre narrativa comenzaba con la siguiente cuestión:

¿Contar algo o sugerir relato?

Nos propone la obra de arte como elemento que te retiene en la expectación no entregándose nunca del todo. La manera constituye el contenido, y eso implica organizarla según un código procesual de la cual hay que saber darse sus potencias de significación para que se genere esta sugestión. La gramática narrativa no es previa al lenguaje, sino que se instituye en él.

Carlos nos ofrece una carta de conceptos y recursos para facilitarnos la construcción de ilusión de sentido:

1. *Conceptos narratológicos* como son el de acontecimiento, el desplazamiento del lugar del acontecimiento (extrañamiento), el suspense (supresión de información), evocación de posibilidades (memoria, convención, completitud).

2. *Recursos retóricos*: interdisciplinarietà, asimilación como signos de indicios de otros medios (color, iluminación, registro visual, encuadre, desenfoque, punto de vista, signos convencionales), simultaneidad, yuxtaposición, secuenciación, remisión de sentido.

No es muy extraño en el transcurso de la planificación de mi proyecto que surja la frase: **No sé qué contar.**

Con lo cual, tener a la vista estos recursos ha contribuido a esclarecer que no es cuestión de contar, sino de **sugerir** por medio del lenguaje plástico. Los propios materiales ya sugieren un determinado contexto en el que la idea tendrá cabida o no, según como se traten y se relacionen todos los elementos.

Todos estos preceptos y conceptos son recurrentes en las obras de artistas como: Marcel Broodthaers, Paul Nougé, Tracey Moffatt, Duane Michals, Cy Twombly, Wang Quingaong, Hermanos Chapman, Hugo Alonso y un largo etc.

A partir de ésta clase y las diversas conversaciones con Carlos, un asunto que me preocupa, tal vez demasiado, es el no ser totalmente consciente de las características o lógicas internas de mi trabajo.

En este sentido, debo de darle las gracias a BLANCA MACHUCA por el análisis tan preciso y certero que ha hecho a partir de las palabras que le transmitía y la observación de las obras in situ, porque me ha trasladado desde dentro hacia fuera, haciendo un ejercicio de cambio del punto de vista y he logrado concretar la dirección a seguir.

También Blanca me recomendó que investigara los lenguajes de la literatura como *Locus Solus* de Raymond Roussel o *Ulises* de James Joyce debido a que la narratividad que establecen en cierto modo es parecida al discurso de flujo discontinuo, pudiendo servirme de ayuda para desatar combinaciones y relaciones entre ideas y entre objetos que me permitieran elaborar imágenes con mayor nivel de sugerencia.

JUAN CARLOS ROBLES nos sumergió en su universo creativo haciéndonos un itinerario por todos los aspectos que habían ido configurando su trayectoria artística desde su origen hasta la madurez. Es curioso cómo desde la intuición se va conformando un discurso totalmente personalizado y cómo se van ligando conceptos que en primera instancia no parecían tener una cohesión muy profunda pero que al final son los intereses y las inquietudes del creador lo que se reitera en su base, consolidando así su fuerza y su potencia estructural.

Por otro lado, Juan Carlos lleva siguiendo mi proceso artístico desde 4º y me ha hecho aportaciones que tienen más que ver con la producción en sí. En diversas ocasiones hemos revisado la coherencia y las posibilidades futuras que tienen las piezas que presento a evaluación.

Tanto M^a DEL MAR CABEZAS como SALVADOR HARO nos proporcionaron un amplio recorrido por el dibujo y la gráfica de campo expandido y los artistas más representativos de cada ámbito respectivamente.

En cuanto al dibujo de campo expandido me interesaron especialmente la obras de Fernando Gutiérrez, Takehito Koganezawa, James Labourne, Noa Lidor, Andrea Mastrovito, Matt Mulligan, etc.

Aún con esta batería de referentes artísticos, la guinda del pastel fue la pregunta que nos lanzó María del Mar acompañada de un texto de Juan Luis Moraza “El deseo del artista” que al leerlo (después de un tiempo), me ha hecho reflexionar sobre la naturaleza del arte como profesión:

¿Por qué y para qué sois productores de arte?

Salvador, por su parte, profundizó más en la obra de algunos artistas que me proporcionaron una nueva perspectiva sobre los medios y recursos que ofrece el lenguaje específico de la gráfica.

La característica más extraordinaria de éstas técnicas es que en principio pueden parecer muy anticuadas y obsoletas, pero combinadas con los nuevos lenguajes y discursos artísticos contemporáneos, se convierten en un medio de hibridación de recursos surgiendo infinidad de posibilidades plásticas.

Precisamente, de los tres bloques diferenciados en cuanto a modos de abordar el proyecto, mi preferencia se define por la gráfica de campo expandido donde los proyectos adquieren una mayor dimensión reflexiva. Nombres como Rirkit Tiravanija, Wenda Gu, Phyllis Mc Gibbon o Bartélémy Toguo configuran un nuevo paradigma de la gráfica contemporánea.

De JOAQUÍN IVARS, me resultó especialmente interesante el gran mapa teórico que abarcaba las relaciones entre arte, ciencia, pensamiento y sociedad.

Tras una interesante carga de contenidos científicos y sociológicos, mi profundidad de campo y obturación mental se vieron forzosamente obligadas a funcionar de forma más nítida y rápida, no comprendiendo del todo pero si intuyendo la dirección hacia dónde se dirigen los cambios sociales, culturales y cómo afectan a los mecanismos de creación artística.

Bajo ésta premisa, Ivars nos propone ciertos componentes clave para la construcción de la obra como en la construcción del discurso, lo que me parece muy a tener en cuenta.

Construcción de la obra

1. **Caos.** Producir lo diferente, lo no previsto, una globalidad de elementos que ya no son interesantes por sí mismos.
2. **Estabilidad desequilibrada.** Simplificación + confusión.
3. **Emergencia.** Sorpresa, afán de experimentación.
4. **Libertad.** Lo procesual frente a lo definitivo.
5. **Dispositivos.** No fascinación pero si utilización como herramienta.

Construcción de discurso

1. **Perturbación.** (3 efectos: destrucción del sistema, adaptación o evolución del sistema)
2. **Autoorganización.** Incorporación de otros ámbitos.
3. **Juego.** Artilugio de aflojamiento en sistemas rígidos. Construir un mundo.
4. **Endoconsistencia.** Coherencia interna inteligente, en permanente análisis.
5. **Multiplicidad.** Pliegues.

En cuanto a la naturaleza y la construcción del proyecto artístico, tal vez sean los contenidos que M^a ÁNGELES DÍAZ formuló en su clase teórica, los que hayan contribuido en mayor medida a moldear aquellos conceptos que portaba ya en trabajos previos pero adecuándolos a una nueva dimensión semántica.

Después de introducirnos en un análisis personal sobre los conceptos de naturaleza y construcción, me siento muy identificada con este intento por establecer el origen del proyecto artístico en un ámbito introspectivo que conduce a la búsqueda, la reflexión y a la generación de un pequeño ámbito de conocimiento.

“Yo vuelvo sobre mí mismo y encuentro un mundo” Goethe

Pongo especial atención por este proceso sistemático de la producción artística que nos sugiere a través de dos estrategias:

1. Remitirse hacia una mirada interior y profundizar en el espacio físico-mental. Se constituye como un viaje hacia dentro porque sólo podemos hablar desde lo que tenemos más cercano y lo que nos es más extraño.

Por medio del texto de Xavier de Mistrés *Viaje alrededor de mi habitación* y la exposición *Cabañas para pensar*. M^a Ángeles nos invita a adentrarnos en unos espacios personales donde se crean unas condiciones óptimas para el acceso a las ideas y pone en acento la importancia de la organización del espacio de pensamiento en el acto de creación. Resulta innegable que el lugar donde se escribe una obra influye profundamente en el ritmo, la estructura y el contenido de la misma.

F. Flor: Apreciación de un cierto anacronismo que nos permite a través de una revisión nostálgica, cuestionar la autenticidad de diversas estrategias contemporáneas.

2. Aludir al pensamiento artístico como generador de lenguaje. **El arte como intento de ordenar el mundo.** Se proyecta la idea del mundo hacia su totalidad, una nueva construcción de mundo. A partir de fragmentos, restos, huellas, estructuras, mapas, se concibe un corpus que alberga un universo recopilado en pedazos dispersos en espacios y tiempos diversos.

Me interesa especialmente ésta forma intuitiva de reconstrucción de la memoria y a la vez del presente, sintiéndome muy afín a esta práctica de recopilación y ordenación de muestras del caos a modo de antología.

La conexión discursiva que establezco con la exquisita exposición *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* comisariada por Georges Didi-Huberman, conlleva a que se convierta en una de las referencias destacadas de mi proyecto personal. En ella se recopilan obras íntimas de artistas de diversa índole haciendo una reinterpretación de la emblemática colección de imágenes que Aby Warburg poseía, el Atlas Mnemosyne. No es una exposición tanto de obras de arte como sobre el pensamiento artístico.

En sintonía con estos procesos de acumulación y colección de objetos e imágenes, BLANCA MONTALVO menciona la exposición de la artista Hanne Darboven en el Centro de Arte Reina Sofía, donde se recrean los espacios íntimos donde se configuran sus obras. Catálogos y textos que también aportan diversos matices en cuanto a los fenómenos del caos creativo y el cosmos individual.

JAVIER GARCERÁ nos habla del tiempo y la creación artística, de la experiencia de la fusión de la totalidad con el instante, de los ritmos sociales y los espacios de la conciencia. “El arte tiene que tener un tiempo vertical”. Posteriormente, nos introduce una serie de autores que están en consonancia con esta idea de detener el

tiempo por medio de sus maneras de hacer y que realizan propuestas que no se adecúan al sistema del arte contemporáneo además de plantear fisuras en la transmisión de los conocimientos artísticos. Michele Forsfith, Hilal Samil, Carson Fox, Piper Sephard, Cald Lane, Françoise Dupre, ed Pien, Nava Nubelski o Carlos Amorales.

Por último de JESÚS MARÍN me interesa la idea de la fotografía como unidad en la que convergen espacio y tiempo; y de JOSE IRANZO sólo señalar una frase que podría resolver algún factor de mi trabajo en un futuro: “La fotografía en su origen es luz, luego pasa a ser materia y ahora nos tenemos que preocupar por devolverlas otra vez a la luz”.

En la asignatura Interdisciplinariedad y metodología en Arte, Ciencia y Sociedad II, ROSA RODRIGUEZ nos inserta por completo en el ámbito de la investigación para una Tesis de Doctorado y también en la profesión de docente universitario. En mi caso, no voy a cursar aún el programa de Doctorado, pero entra dentro de las expectativas de futuro. Con lo cual, los planteamientos y las estructuras que nos aporta Rosa, me interesan para ir proyectando cuál sería el tema idóneo para mi investigación o también para realizar textos de investigación teórico-práctico como lo es este Proyecto de Fin de Máster.

Además de las asignaturas, hemos recibido la visita de diferentes profesionales relacionados con el mundo artístico. Hemos tenido la oportunidad de entablar una conversación con ellos en los estudios personales y nos han aportado su punto de vista y sus consejos dirigidos hacia nuestros proyectos.

He de puntualizar, que si hay algo en lo que han coincidido todos y cada uno de los visitantes es en un sentimiento negativo hacia la práctica artística como profesión y en concreto a nivel nacional.

Todos nos aconsejan que probemos suerte en otros países, porque el estado del arte contemporáneo español es muy deficiente. Aún así, nos animan a seguir trabajando e intentar hacernos hueco en el panorama artístico, advirtiéndonos, eso sí, de las dificultades y los desengaños que la profesión conlleva.

Tanto CARLOS AIRES como CHEMA COBO me propusieron no centrarme tanto en el material fotográfico, jugar más con el azar, añadiendo otros elementos que cambiaran la sintaxis para no saber cómo iba a resultar la pieza y que el proceso no fuera tan cerrado o llegase a aburrirme.

Las tres clases teóricas de FERNANDO CASTRO resultaron ser un torbellino de información, casi hasta el punto de llegar a una saturación completa. Menos mal que los apuntes me ayudan a rescatar alguna información crucial para el entendimiento de las corrientes artísticas contemporáneas y hacia dónde se están dirigiendo las miradas y las prácticas artísticas.

ALICIA NAVARRO y ELENA VOZMEDIANO me aconsejaron que profundizara en un par de elementos y conceptos, y que eliminara todo lo que me estaba sobrando para no distraerme. También estaban de acuerdo conmigo en que el formato del mosaico/trencadís debía de ser de dimensiones casi murales (como un muro de las lamentaciones, pero de memorias).

JOSÉ LEBRERO me indicó que tenía buenos referentes y que buscara en ellos las pistas para poder introducir una visión más personal o más política al discurso. Que pensara si las imágenes del pasado, también nos sobrepasan a nosotros en el tiempo.

JAVIER MARÍN y J.F RUEDA se aproximaron al proyecto desde una lectura analítica nada más con la visualización de las piezas y en mi

opinión, desenmarañaron los entresijos del lenguaje que les ofrecía para llegar al telón de fondo y a las cuestiones teóricas.

MARCOS GARCÍA cuestionaba si la estética de archivo y la sistematización tan estricta que llevo a cabo en el proyecto era una cualidad personal o era impostada. Le llamó la atención negativamente el orden y ver las piezas tan “acabadas”, según su perspectiva, todo era demasiado museístico. He reflexionado mucho al respecto y considero que precisamente, la obra artística debe partir de una obsesión o de una característica personal y creo que la mía es precisamente ser sistemática y ordenada con respecto a la estética y la presentación visual, pero con un trasfondo que cuestiona la propia perfección llevándola a la destrucción.

Y por último, FRANCESC TORRES ha sido del que más aportaciones he recibido. Me ha hecho abrir el campo de visión con respecto a la iniciación de un proyecto artístico, defendiendo que cualquier idea puede ser digna para ser objeto de investigación, siempre que esa idea te obsesione o te interese llevarla a cabo. Y posteriormente, la producción va surgiendo conforme te adentras en el tema. Hay que pensar en alternativas a los paradigmas establecidos.

Me sorprende mucho su capacidad de visualizar las piezas solamente a partir de una idea y de establecer vínculos de significación entre materiales y elementos que en su origen, nada tenían que ver. Una frase: “si ese material te sirve para crear una metáfora y decir otra cosa diferente de lo que ya significa, es válido”.

De entre sus trabajos, destaco *Plus Ultra* en el que realiza una instalación a partir de la investigación de los archivos y los objetos encontrados en la antigua embajada de España en Alemania. Para mí ha sido un referente artístico y un guía muy importante durante el proceso.

LAURA RODRÍGUEZ DÍAZ

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

22.JUNIO.2015