

TRABAJO FIN DE GRADO

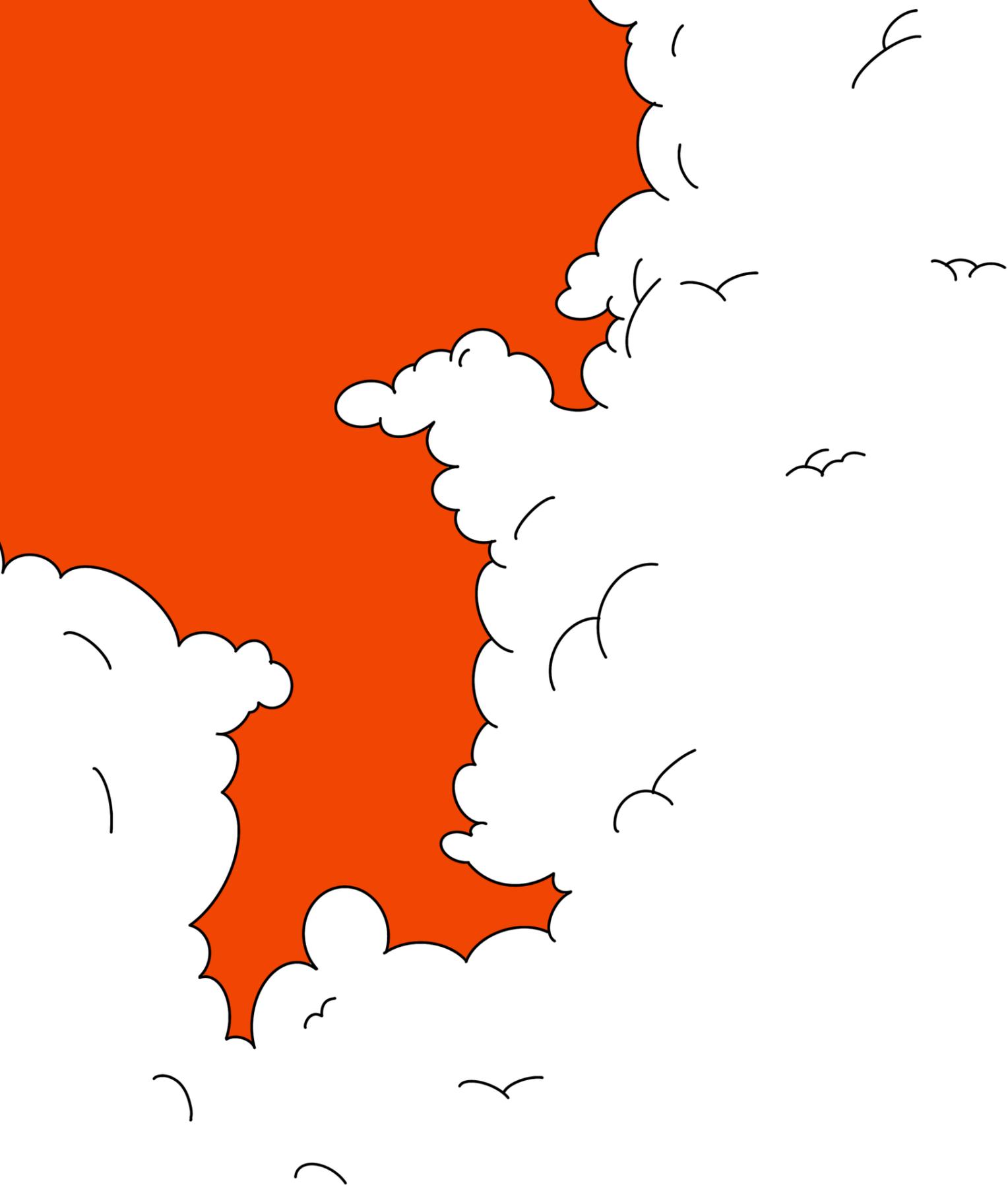
**THIS MUST BE THE
PLACE I WANTED
TO LEAVE
YEARS**



IRENE SERRANO VARGAS.

GRADO EN BELLAS ARTES.
FACULTAD DE BELLAS ARTES. UNIVERSIDAD DE MÁLAGA.
CURSO ACADÉMICO 2021/2022.
TUTOR: JUAN CARLOS PÉREZ GARCÍA.





TRABAJO FIN DE GRADO

This Must Be the Place I Waited Years to Leave

Irene Serrano Vargas

Grado en Bellas Artes. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Málaga

Curso Académico 2021/2022

Tutor: Juan Carlos Pérez García.

A María. Por estar desde el principio y darme siempre de desayunar.

***El recuerdo nos hace vulnerables,
Capaces de sufrir.***

Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo* (1984)

ÍNDICE

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE	10
IDEA	12
INVESTIGACIÓN TEÓRICA	13
DESARROLLO PLÁSTICO	23
CONCLUSIONES	37
CRONOGRAMA	38
PRESUPUESTO	39
BIBLIOGRAFÍA	40
FILMOGRAFÍA Y OTROS DOCUMENTOS AUDIOVISUALES	43
WEBGRAFÍA	44
GRABACIONES MUSICALES	47
DOSSIER GRÁFICO	50

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

En esta memoria se razona la propuesta presentada por la alumna Irene Serrano Vargas como Trabajo de Fin de Grado, incluyendo la investigación teórico-plástica llevada a cabo para concretarlo. El proyecto *This Must Be the Place I Waited Years to Leave* consiste en una investigación pictórica instalativa sobre la capacidad narrativa de la imagen a través del uso de distintas disciplinas y lenguajes, reformulando sus recursos plásticos como elementos narrativos. Con ello se busca generar un lenguaje basado en el cambio sucesivo de registro visual. El proyecto se articula mediante un recorrido pictórico que funciona en forma de microrrelatos cuyo hilo conductor es una mirada obsesiva hacia sucesos ya acontecidos en los que, sin embargo, se introduce un elemento inquietante: un acontecimiento traumático que provoca que la base de construcción del relato se sitúe en una fantasía atemporal generada por el recuerdo corrupto. El resultado es una narración espacial conformada por 24 piezas de diferentes formatos y disciplinas (pinturas, dibujos, collages, fotografías intervenidas con técnicas mixtas) y soportes (lienzo, papel, tela, juguetes infantiles y diversos objetos encontrados, mural en el propio espacio expositivo, etc.). El objetivo es crear un espacio liminal donde el espectador pueda divisar las consecuencias en el tiempo que este intento de reconstrucción de la memoria genera en el individuo, además de una pregunta recurrente: en qué momento las cosas resultaron de esta manera.

Palabras clave: artes visuales, collage, dibujo, instalación, memoria, narración espacial, pintura, trauma.

ABSTRACT AND KEYWORDS

In this document is reasoned the proposal presented by the student Irene Serrano Vargas as a Final Degree Project, including the theoretical-plastic research carried out to achieve it. The *This Must Be the Place I Waited Years to Leave* project consists of a pictorial installation research on the narrative capacity of the image making use of different disciplines and languages, reformulating its plastic resources as narrative elements. This seeks to generate a language based on the successive change of visual register. The project is articulated through a pictorial journey that works in the form of micro-stories whose common thread is an obsessive look at events that have already occurred in which, however, a disturbing element is introduced: a traumatic event that causes the base of construction of the story to be situated in a timeless fantasy generated by the corrupted memory. The result is a spatial narration made up of 24 pieces of different formats and disciplines (paintings, drawings, collages, photographs intervened with mixed techniques) and supports (canvas, paper, cloth, children's toys and various found objects, a mural in the own exhibition space, etc.). The goal is to create a liminal space where the viewer can observe the consequences over time that this attempt to reconstruct memory generates in the individual, as well as a recurring question: when did things turn out this way.

Keywords: visual arts, collage, drawing, installation, memory, spatial narration, painting, trauma.

IDEA

Esta obra nace de una incomodidad existencial, que nunca ha podido disiparse y que siempre acababa apareciendo en otros trabajos anteriores en forma de constante remisión del pasado. Con una tendencia a idealizarlo a consecuencia de una necesidad personal de nostalgia, ese sentimiento sobre «los buenos viejos tiempos». Pero, a la misma vez, existía un resentimiento. Un constante deseo de volver sobre los propios pasos, porque tampoco existía el recuerdo sobre el momento en que algo «había ido mal». Este «culpable» al que era incapaz de diseccionar ni identificar con claridad es lo que acabé denominando *el trauma*. El extrañamiento y ambigüedad en la memoria personal, sumado a una necesidad de producción desenfrenada en la que canalizar dicha obsesión, derivó en este proyecto. En él se pretendía construir una narración en el espacio haciendo uso de un lenguaje basado en medios de citación y apropiación, en un intento de rellenar dicho vacío en la memoria, así como en el empleo de diversos formatos, técnicas y soportes..

INVESTIGACIÓN TEÓRICA

Para entender la contextualización de este proyecto, es necesario localizar el inicio de esta línea de investigación en *Aquello que fue* (Fig.1), trabajo entregado en la asignatura Proyectos II del tercer curso del Grado en Bellas Artes. Esta fue la primera toma de contacto con construir un proyecto con el recuerdo como discurso principal.

La obra de la fotógrafa japonesa RINKO KAWAUCHI (Fig. 2) consistía en una celebración de la vida a través de lo más pequeño y doméstico. Al enfocar la visión en elementos tan mundanos, además de sostener una enorme poética en la subjetividad con la que escogía qué fotografiar, también hacía alusión a la memoria colectiva. CARL JUNG ya había hablado del subconsciente colectivo existente debido a una serie de arquetipos comunes para toda la humanidad.¹ En el caso de la obra de RINKO KAWAUCHI, esta evocación del subconsciente se desarrollaba mediante la reflexión y observación que las propias imágenes sugerían al devolvernos lo mundano visto de una manera ajena y nueva.² Los pequeños terrores de la vida diaria que fotografía son experiencias que todos hemos vivido cuando éramos niños, y que suponen nuestros primeros cuestionamientos sobre el significado de la existencia. Estos sentimientos aún permanecen latentes en todos nosotros, y nos trasladan a épocas anteriores.³ Por ello, las fases tempranas de desarrollo de este proyecto consistieron en realizar cómics que narrasen escenas y situaciones de las que emanase este tipo de poética, también inspiradas en parte en la obra de JIRO TANIGUCHI (Fig. 3).



Fig. 1
Páginas de *Aquello que fue*
(2020)



Fig. 2
Rinko Kawauchi, *Utatane* (2010).



Fig. 3
Jiro Taniguchi, *El Caminante*
(1991)

El proyecto pronto evolucionó de manera accidental hacia el collage, durante una experimentación para eliminar cierto bloqueo artístico (aunque el lenguaje del cómic aún se mantuvo como recurso que revisitar cuando fuese necesario). Es aquí donde se sitúa el inicio del uso de los recursos plásticos en una serie de micronarraciones de carácter «anecdótico»,

1. Jung, Carl G. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 2014, p. 135.

2. Company, David. «Rinko Kawauchi. Soltar el obturador de la cámara sin dejar la taza de té / Releasing the Camera Shutter and Drinking Tea», en *OjodePez* n°16 (2009). Disponible online en: <https://davidcompany.com/rinko-kawauchi/> [8 de noviembre de 2021]

3. Vid. Parr, Martin. «Big in Japan», en *British Journal of Photography* 10-11 (2004), pp. 21-24.

más o menos reconocibles para el espectador.

Este lenguaje poético sobre lo cotidiano permitía reducir el número de elementos en cada imagen, lo cual a su vez provocaba que las narraciones dejaran de ser tan específicas para aludir a algo más intangible y «universal». Dar importancia a la representación de lo «mínimo» y sugerente, para evocar el sentimiento de nostalgia en el espectador, supuso comenzar a trabajar con el concepto de elipsis temporal, ya que se mostraba la escena *in medias res*, dejando interrogantes sobre el pasado de los personajes, su contexto o su espacio.⁴ Además, se omitían referencias excepto las estrictamente necesarias para así controlar el ritmo de la imagen a voluntad, lo cual provocaba que el espectador se viese obligado a rellenar los vacíos en la narración. En su libro *El orden de los acontecimientos*, MIGUEL MOREY nos habla sobre cómo no todo lo que pasa cuenta, ni merece ser contado, ya que el acontecimiento puede ser entendido como elemento de un proceso, y también como la excepción que rompe la secuencia. Dichos huecos solo pueden ser rellenados con aquello que el espectador ya conoce, y es por esta razón que este medio narrativo era eficaz para el autor a la hora de aspirar a la universalidad, ya que todo acontecimiento «presupone así una constitución de sentido previa, desde donde se decide qué es y qué no es un acontecimiento».⁵

Esto surgía en la composición discursiva de las (micro)narraciones. A la hora de traducir todo ese recorrido conceptual en la composición formal, de manera que en esta también estuviera implícita la importancia de lo *no* representado, uno de los objetivos más importantes consistió en averiguar con qué levedad tratar cada elemento narrativo. ITALO CALVINO señala la importancia de la *levedad en el relato* a la hora de dar un nuevo enfoque y significado a las cosas. Ante la pesadez del mundo humano, es la presencia o ausencia de levedad lo que nos permite admirar el peso de las cosas y, por lo tanto, la extrañeza consecuente que surge de esa alteración.⁶ En el lenguaje dado entre el collage y otros medios empleados en esas fases previas como, por ejemplo, el grafito, se establecían nuevas conexiones narrativas gracias al acto de aligerar o agravar el significado de cada uno de ellos. Este énfasis en la secuencialidad correcta de los elementos y en su levedad bajo la intención de canalizar nuevos símbolos y significados, además de dirigir el recorrido visual del espectador en el orden deseado, se convirtió en la conclusión principal de estos trabajos previos al proyecto final. Este fue uno de los factores que más atención requirió a la hora de componer la imagen de una determinada manera u otra conforme la investigación prosiguió, y con ello un uso más amplio de las posibilidades del collage (Fig. 4).

Al continuar con la investigación y las posibilidades de esta línea de trabajo establecida, la obra fue evolucionando en lo que resultó el proyecto llevado a cabo en la asignatura Producción y Difusión de Proyectos Artísticos, titulado *Saudade* (Fig. 5).



Fig. 4
Saudade 08. En estas escenas utilizaba el collage para crear distintos planos temporales en la escena (2020)



Fig. 5
Vista del proyecto *Saudade* (2020)

En lo que respecta al discurso, el punto central y más relevante todavía seguía siendo la memoria y la nostalgia. Sin embargo, hubo un momento de distanciamiento con trabajos previos para evitar recaer en lo mismo una y otra vez. De igual modo, seguía pretendiendo mantener la poética del lenguaje y su levedad, del anhelo, pero esta vez no limitado solamente a las escenas correspondientes a la infancia. Se antojaba algo más intangible en el transcurso del crecimiento, una fuente de añoranza que no podía situar con exactitud. Era una sensación presente en momentos mundanos del día a día, un sentimiento de no pertenecer al estar en constante tránsito. El nombre para dicha sensación lo encontré en el concepto de liminalidad acuñado por ARNOLD VAN GENNEP en su libro *Los ritos de paso*, y se entiende como aquel espacio o experiencia de transición de un momento a otro. En las antiguas sociedades, esta liminalidad se manifestaba mediante ritos de paso en los que el cuerpo «transitaba» desde un plano terrenal a uno espiritual.⁷ Un concepto que presenta cierto vínculo con los llamados «no lugares»⁸, sitios que no habitamos porque en ellos estamos siempre de paso.

En esta fase de investigación nos percatamos de que el formato libro o publicación gráfica no funcionaba para el proyecto, ya que condicionaba demasiado a la hora de componer, por lo que se abandonó en favor del espacio tridimensional. Por aquel entonces el papel aún era el soporte principal, por lo que en esas fases del proyecto no se llegaron a desarrollar en su totalidad las posibilidades de la espacialidad como un elemento narrativo más en la obra, pero sí se instauraron las bases para ampliarlo en un futuro. El *no lugar* no solo está ligado a lugares físicos, también puede tratarse de un estado mental de transición que cada persona

4. Véase Gómez Tarín, Francisco Javier. *Lo ausente como discurso: Elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico* [Tesis doctoral] Universitat de València. 2003, pp. 5 – 8.

5. Morey, Miguel. *El orden de los acontecimientos*. Barcelona: Península, 1988, pp. 37.

6. Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1998, pp. 31 – 32.

7. Gennep, Arnold van. *Los ritos de paso. Estudio sistemático de las ceremonias*. Madrid: Taurus, 1986.

8. Vid. Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2005.

puede experimentar en un determinado lugar, momento o acción. En un momento donde la producción artística surgía desde un origen incierto, me producía fascinación plantear el concepto del espacio expositivo como un reflejo de este sentimiento, de manera que se convirtiera en un limbo. Un recipiente para el recuerdo y su observación desde un espacio sostenido en el tiempo, ya que este no es el pasado ni es el presente.

La composición espacial también trajo consigo tener en cuenta el orden con el que se planteaban las obras en el espacio, es decir, la importancia de la secuencialidad del relato. Los vacíos que pudieran producirse serían completados por el espectador con el discurso que para él tuviera sentido.⁹ Por lo tanto, cada posibilidad de secuencia dotaba al relato de un tono diferente, pudiendo resultar en exceso inconexo o caer en la obviedad. Las posibilidades narrativas se multiplicaron. Esta manera de componer la narración en el espacio permitía aprovechar aún más la elipsis temporal y el fuera de campo anteriormente mencionados, que se añadía a la yuxtaposición de elementos a la hora de distribuirlos en el espacio. El factor collage añadido como una de las características principales del proyecto, donde los elementos pictóricos agregaban un enorme factor narrativo a cada pieza, trajo consigo que una de las mayores preocupaciones fuese ahora la constante búsqueda de nuevas fórmulas para no caer en la repetición. Esto tuvo como consecuencia que a veces pensara más en no repetir elementos o recursos pictóricos que en reflexionar cuáles funcionaban mejor en cada pieza. Aparte de eso, el cambio constante de técnicas, lenguajes y códigos provocaba una pérdida aparente de conexión entre las distintas piezas. Aunque aún me interesaba la individualidad de cada una de ellas, la idea es que existiera un cierto hilo conductor. Para intentar mantener un cierto control narrativo, las piezas seguían planteándose con cierta individualidad, pero tratándolas como series. Se pretendía que funcionaran individualmente a la vez que sugerían una narrativa global en la que se tenía en cuenta su función dentro del conjunto.

La cualidad de secuencia también evidenció la relevancia de otro factor clave: el tiempo discursivo. Emplear el collage como medio en estas narraciones, al tratarse de elementos pictóricos diferentes, permitía jugar con el tiempo, creando distintos planos temporales con cada capa del collage que permitía descomponer la narración. Uno de los referentes más relevantes aquí fue ANDREI TARKOVSKI y su entendimiento del tiempo, la poesía que existía en él. En concreto, lo interesante de Tarkovski es que trata el tiempo dentro del contexto del recuerdo y como este actúa de una manera específica dentro de este, como está implicada su duración en el tiempo de manera implícita.

El tiempo y el recuerdo están abiertos el uno para el otro. Son como dos caras de una sola moneda. Esta absolutamente claro que fuera del tiempo tampoco puede haber recuerdo y el recuerdo, a su vez, es un concepto terriblemente complejo. [...] El recuerdo es un concepto interior. [...] Cae fuera del tiempo y pierde así su capacidad de quedar vinculado al mundo visible.¹⁰

Como se ha mencionado, durante esta parte del desarrollo del proyecto la liminalidad quedó en un plano más secundario para centrarnos en la búsqueda de algo más intangible: la *saudade*. La definición de esta es, literalmente, la nostalgia por algo que no volverá, que incluso no hemos llegado a vivir. Es un sentimiento que no se fundamenta más que en su propia experimentación, no tiene origen fáctico. Aunque resultaba interesante la autorreflexión existencial implícita en un discurso basado en este concepto, pronto apareció la necesidad de profundizar, y en el propio acto de crear las piezas aparecían referencias concretas de manera inconsciente; una revisitación y relectura de símbolos identificados con el pasado tan recurrente que se antojaba hasta obsesiva. No podía dejar de mirar atrás y preguntarme en qué momento se plantó el fruto de este enigma existencial. Además, dichas relecturas no podían ser ya anecdóticas como sí resultaban en otras piezas realizadas previamente, como las de Proyectos Artísticos II. Ahora había un escrutinio, y una curiosidad por pervertir el recuerdo cuando este era representado.

Otro rasgo relevante en la obra de Tarkovski era la mirada tan íntima hacia su cotidianidad a partir de polaroids, que subrayaban el aspecto soñoliento que ya de por sí tiene intrínsecamente la fotografía analógica. Pero, sobre todo, era la sensación de ausencia. Sus instantáneas parecían tomadas por un testigo inmaterial, alguien que se encuentra en el momento presente pero no forma parte de ello. Había un factor disociativo, pero no del todo impersonal, y la elección de dónde dirigir la mirada parecía arbitraria. Esta figura voyeur que ve pasar los acontecimientos delante de sí, presente pero a la vez ausente, resultaba muy acertada como narrador para conectar las historias entre sí.

Decidí entonces visitar la infancia de nuevo, esta vez referenciada desde un punto de vista más maduro, como la de un adolescente que mira hacia atrás. Se trataba de abordar los recuerdos del niño interior, hasta la infancia profunda, por lo que existiría una cronología interna dentro de las narraciones que realizaba. La diferencia con la estética infantil y adolescente a veces creaba un abismo en el proyecto, y a pesar de que se intuía la conexión, estaba demasiado disperso. Realizando un ejercicio de contemplación del trabajo, vimos que se reiteraba la aparición

9. Vid. Montalvo Gallego, Blanca. *La narración espacial: una propuesta para el estudio de los lenguajes narrativos en el arte multimedia*. [Tesis doctoral]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2004, pp. 211.

10. Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp, 2008, p. 78.

de un elemento que rompía la calma de la escena con un rol algo perverso, ya que siempre observaba la escena. Era como una personificación del trauma. La propia naturaleza de los acontecimientos del trauma impide que el individuo asimile el evento originario y lo narre luego de manera coherente; en palabras de CATHY CARUTH, contar el trauma es «la narración de una experiencia demorada». ¹¹

Al establecer esta unión a través de personajes recurrentes en las piezas, pudimos desprendernos de recursos formales necesarios previamente para mantener un sentido de unión en la obra, como, por ejemplo, mantener el mismo soporte. En *This Must Be the Place I Waited Years to Leave* se abandonan esas limitaciones previas, también porque esta vez se desarrollaba un discurso más unificado. Esto también jugaba a favor del factor espacial a la narración, y dar el salto a la instalación —ya que el desaprovechamiento del espacio expositivo fue muy señalado como crítica a proyectos anteriores— ha permitido que la obra pudiese investigar de manera más natural la práctica del espacio como recipiente atemporal del recuerdo, como se ha dicho anteriormente.

Ahora el hilo conductor seguía siendo el recuerdo, pero esta vez la mencionada incomodidad existencial se situaba en un trauma presente desde edades tempranas. La manera de representar dicho trauma surgió de manera inconsciente durante el proceso plástico del desarrollo de la obra.

Una forma de plantear dicho desarrollo fue a través de la actitud de la que nos habla HANS-GEORG GADAMER: plantear la obra de arte a través del juego. Al abordar la infancia y emplear materiales a menudo relacionados con esta, la propia creación consistía en una vuelta al pasado y en un momento de autocomprensión con el niño interior a través de su imaginación y juegos infantiles.

En cuanto que en el mundo nos encontramos con la obra de arte y en cada obra de arte nos encontramos con un mundo, este no es sólo un universo extraño al que nos hubiera proyectado momentáneamente un encantamiento. Por el contrario, en él aprendemos a conocernos a nosotros mismos, y esto quiere decir que superamos la continuidad de nuestro ser estar ahí la discontinuidad y el puntualismo de la vivencia. ¹²

Para quien suscribe, el juego consiste en reiterarse en lo que el propio inconsciente proporciona a la hora de trabajar. Darse cuenta de cómo la producción siempre torna a un punto común pasado, una y otra vez, que se repite constantemente. «Hay repetición y fragmentación, porque

el trauma se repite compulsivamente a través de su narración e imita la forma incomprensible en que se experimentó originalmente». ¹³ Volver, pues, a la iconografía infantil, pero ser incapaz de evitar la perversión que el trauma induce en dichos recuerdos. De manera natural, en este trabajo siempre aparece el individuo acompañado de muñecos, personajes de caricatura o por adultos los cuales, en su teoría, deberían presentar el rol de cuidadores, de acompañantes. Sin embargo, siempre se presenta como el elemento «extraño» de la imagen. «Es el juego mismo el que atrae a quienes participan en él y nos sumerge en su realidad» ¹⁴. Las piezas hilaban porque en ellas se repetía el patrón de pervertir el rol idealizado del «protector». Esto se manifiesta entre ellas al existir un juego de referencias y un fuera de campo. Sin embargo, aquello que evidenciaba al elemento perverso era su efecto a lo largo del recuerdo, el cual no se trata de un tiempo determinado de la memoria, sino que se extiende a lo largo de ella.

El concepto de niño interior, en esta obra, también se extiende hasta el adolescente. Este recorrido es capaz de manifestarse gracias a la característica instalativa de la obra. El espacio supone un recorrido por la vida de un niño en el cual se puede entrever que algo se encuentra *fuera de lugar*. El propio lenguaje evoluciona en este recorrido, añadiendo nueva iconografía y elementos pictóricos propios de esta etapa, simultáneamente a la narración. En la adolescencia ya se puede divisar una identidad, un personaje, el cual se encuentra a medio camino entre el niño y el adulto. Podemos ver características de ambos manifestadas en dicho personaje, además de una expresión de crisis existencial mucho más verbal y explícita. Nuestro personaje comienza a convertirse en el objeto de su trauma; su actitud y estética empieza a formarse alrededor de la experiencia pasada. Como afirma Tarkovski:

¿Qué significa «pasado» cuando para toda persona lo pasado encierra la realidad imperecedera de lo presente, de todo momento que pasa? En cierto sentido, lo pasado es mucho más real, o por lo menos más estable y duradero que lo presente. Lo presente se nos escapa y desaparece, como el agua entre las manos. Su peso material no lo adquiere sino en el recuerdo. ¹⁵

Pero ¿cómo debe plantearse esta revisita al pasado, esta vez desde el punto de vista del trauma? ¿Cuál es la línea por la que este se manifiesta en una edad tan temprana como la infancia? Para comprender esto obviamente consultamos estudios y tesis en las que se exploraba cómo este trauma en épocas tempranas afectaba en el desarrollo de los niños y, en la inmensa mayoría de los casos, provocaba consecuencias incluso en la edad adulta. ¹⁶ Las teorías sobre el trauma infantil de Freud indican cómo la neurosis está determinada por la afinidad del niño con sus

11. «[...] as the narrative of a belated experience». Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2016, p. 7. Traducción propia.

12. Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme, 2003, p. 138.

13. Juan Carlos. «The Representation of Traumatic Memory in Spanish Comics: Remembering the Civil War and Francoism in Panels», en *European Comic Art* n° 11. 2 (2018), p. 66. Traducción propia.

14. Véase Lorca, Óscar. «Arte, juego y fiesta en Gadamer», en *A Parte Rei* n° 41 (2005), pp. 1-11, <http://serbal.pntic.mec.es/es-cmunoz11/lorca41.pdf> [8 de marzo 2022]

15. Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 79.

16. Véase Meléndez Vivó, Ana. *El concepto de trauma. Del campo psicoanalítico a la semántica histórica*. [Tesis doctoral] Valencia: Universidad de Valencia, 2019.

progenitores, y en concreto con el padre. Ello provoca que, a menudo, cuando este ya es adulto, retorne a aquellos lazos y sueños de la infancia jamás abandonados en los que estuvo atado a su padre y madre.¹⁷ Es por esto por lo que, a la hora de retomar la infancia como discurso principal de la obra, sentía que esta vez, si se introducía el trauma, debía realizarse necesariamente con una perspectiva más distorsionada y en la que fuese evidente el paso del tiempo, en lugar de ensalzar una nostalgia idealizada como había ocurrido en otros proyectos anteriores.

De la misma manera, el hecho de que el relato se extendiese en el tiempo también implicaba la manera en la que este trauma iba dejando su huella en el niño. Como afirma Jung en *Conflictos del alma infantil*, los hijos acaban siendo una mimesis de sus padres, y en un recipiente de ese trauma hereditario, al cual denomina como «avería familiar».¹⁸ Por lo tanto, conforme nuestro personaje avanzaba se hizo lógico que el personaje que surgió como representación de este niño interior acabe presentando similitudes con sus progenitores y asimilando su apariencia, ya que se intuye que va a seguir su misma trayectoria. Este niño, al crecer, puede que se encuentre en conflicto con una sociedad en la que no es capaz de encontrar su lugar, infligiendo una enorme incomodidad existencial que cause su obsesión con visitar constantemente el fruto de dicho conflicto y la cual le abra los ojos respecto a su carácter infantil y mal adaptado.¹⁹

Por lo tanto, se abría una nueva cuestión: ¿de qué manera se puede manifestar esta representación física del trauma generacional? En trabajos anteriores en los que ya había manejado este tipo de ruptura temporal entre el pasado y en el presente, la manera en la que lo había abordado fue entablando un dialogo directo entre el «yo adulto» y el «niño interior», algo parecido a como JUANJO SÁEZ²⁰ entabla la narratividad en sus libros (Fig. 6 y 7). No obstante, ese planteamiento se sentía demasiado evidente si era aplicado al contexto de este proyecto, por lo que proseguimos observando las distintas maneras en las que el trauma era tratado en los medios audiovisuales. En concreto, en aquellos medios donde estas figuras paternas no eran tratadas con el rol habitual de figuras protectoras, sino como fuentes del tormento del niño.



Fig. 6
Página de *Yo. Otro libro egocéntrico de Juanjo Sáez* (2010)



Fig. 7
Página de *To Sleep on a Bed of Thorns, (2020) cómic a grafito para la asignatura de Ilustración y Cómic* donde se exploraba el dialogo interno.

En *The Art of the Ridiculous Sublime*, SLAVOJ ŽIŽEK debate precisamente sobre esta representación de las figuras paternas. En ellas observaba comúnmente cómo eran presentadas como figuras grotescas y manipulativas, ocultas bajo una apariencia cuidadosamente construida. Esto permanecía ajeno al niño, incapaz de reconocer en el momento su situación como víctima y el impacto que dichos lazos parentales van a tener en su desarrollo posterior. Además, señala cómo en varias ocasiones donde sí vemos figuras paternas protectoras, han sido fruto de una fantasía generada como respuesta de protección ante el trauma.²¹ Debido a que en el proyecto se deseaba realizar una relectura de la infancia desde el punto de vista de alguien que ya la ha superado, la alteración del recuerdo era un factor relevante cuando en este entraba también el factor traumático. Por lo tanto, esta relación entre el trauma y la fantasía suponía un elemento relevante a la hora de formular estos códigos. Freud, de hecho, escribió ampliamente sobre la importancia de la fantasía a la hora de procesar el trauma e indica cómo dichas fantasías surgen de la reproducción de escenas. Algunas pueden ser adquiridas directamente, fieles al suceso, y otras surgen fruto de las fantasías inventadas a partir del hecho traumático. Estas provienen de aquello que ha sido escuchado en el momento, pero no ha sido entendido hasta después. Son estructuras de protección, un embellecimiento del hecho que a su misma vez sirven como autocompasión.²² La descomposición y recombinação de los materiales de la memoria provoca que la cronología original del recuerdo se pierda. Los recuerdos parecen bifurcarse, una parte siendo reemplazada por la fantasía y la otra parte, aún accesible, conlleva los impulsos de histeria, neurosis obsesiva y paranoia.²³

El deseo de evidenciar esta alteración es la razón por la que se introdujeron una serie de personajes en el proyecto que representan la obsesión del sujeto. Estos personajes son fácilmente reconocibles como las *figuras protectoras* del sujeto, pero a la vez se sugiere al espectador

17. Jung, Carl G. *Conflictos del alma infantil*. Barcelona: Paidós, 1991, p. 88 – 89.

18. Jung, Carl G. (1991). *Conflictos del alma infantil*. Barcelona: Paidós, p. 92

19. Jung, Carl G. (1991). *Conflictos del alma infantil*. Barcelona: Paidós, p. 91

20. Véanse Sáez, Juanjo. *Buenos tiempos para la muerte*. Barcelona: Morsa, 2008, y, del mismo autor, *Yo. Otro libro egocéntrico de Juanjo Sáez*. Barcelona: Mondadori, 2010.

21. Žižek, Slavoj. *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*. University of Washington Press, 2000.

22. Fletcher, John. *Freud and the Scene of Trauma*. Nueva York: Fordham University Press, 2013, p. 89.

23. Ibidem, pp. 90-92.

cómo la fantasía ha alterado la percepción del sujeto de sus figuras paternas, infantilizándolas y asimilándolas a una perspectiva mucho más inocente, similar a la del momento en la que se estaba «escuchando». Sin embargo, a lo largo de la obra también podemos observar en forma de testimonio la histeria del sujeto tras el momento posterior de «entendimiento».

En este momento fue cuando surgió la relevante cuestión de cuál era el tono indicado para tratar este tema. Un tono que ya se veía comprometido en cierta manera por la naturaleza plástica de la obra. Por muy crudo que pareciese tornarse el discurso, el factor de fantasía y de referenciación de la infancia, representado mediante elementos anecdóticos relacionados con estos contextos y la reiteración de personajes clichés, ya introducía un elemento clave para modular el tono: la ironía. Este recurso fue algo que observé de una manera obvia, y muy cercana a mi propia experiencia, en la obra de FELIPE ALMENDROS. En su novela gráfica *R.I.P.* (2011),²⁴ el autor nos habla de su luto y su manera de lidiar con el luto de su padre. Lo hace en forma de una narración que tiene lugar en un espacio imaginario, constantemente generando personajes igualmente imaginarios que emplea como metáforas de momentos clave a la hora de lidiar con su propio trauma. La ironía se presentaba como un elemento de distanciamiento entre el autor y un discurso que puede acabar antojándose demasiado personal o que resulte en arteterapia. Sin embargo, a pesar de que la ironía distanciaba al artista de su propia experiencia personal en el discurso, el extrañamiento que esta introducía universalizaba al mismo tiempo dicha experiencia y permitía elaborar una memoria más intersubjetiva.

En estos últimos momentos de la investigación me encontraba sumida en esta línea discursiva, lo que acabó resultando el último escalón que superar. Realmente, toda esta línea de pensamiento no llevaba el mismo camino que la producción artística. Así pues, decidí dar un paso atrás y observar lo que ya tenía entre manos, pues sentía que funcionaba, pero no podía definirlo con exactitud. Desde un principio había asumido que el núcleo de mi inquietud, del que surgía toda esta remisión, era incierto. Buscaba una explicitud que no era necesaria, porque además no la iba a encontrar. La perversión del recuerdo venía a raíz del resentimiento por no encontrar la razón por la que el recuerdo no era tal recuerdo, sino fantasía. No necesitaba forzar el elemento narrativo desde lo teórico, puesto que la naturaleza plástica del proyecto ya me lo estaba dando. Gracias a la referenciación, citación y apropiación constante en la obra, el relato había trascendido gracias al objeto. Los objetos son perversos. Aluden a lo que Freud nos cuenta sobre «lo siniestro». Lo angustioso es algo reprimido que retorna y que, a su vez, surge de lo familiar que se vuelve extraño tras su represión.²⁵ Puestos en el contexto correcto,

conseguían manifestar lo oculto y adquirirían la naturaleza necesaria para ser entendida. El relato se cerraba al dejarlo flotar en el aire y dejar que la propia forma se convierta en el contenido. Una elipsis que comienza a medio relato llena de agujeros por los que el espectador debe asomarse y completar.

DESARROLLO PLÁSTICO

En la etapa de desarrollo de la investigación plástica, y partiendo de proyectos anteriores, el objetivo principal residía en llevar al extremo todo lo posible el cambio de registro formal. Como se ha expuesto con anterioridad, todas las obras realizadas bajo esta investigación seguían una línea discursiva común, es decir, cada una de las piezas formaba parte de un conjunto mayor. Sin embargo, esta cualidad de registro cambiante también provocaba que, a la hora de desarrollarlas, cada una necesitaba trabajarse de manera individual. Esto se traducía en que la investigación plástica no resultase lineal, debido a que mientras en una pieza se empleaba un medio, en la siguiente se utilizaba otro completamente diferente. En consecuencia, el número de recursos y referentes plásticos era amplio y, en ocasiones, sin ninguna relación entre unos y otros. En este apartado se desarrollarán los diferentes referentes y aquellos recursos que fueron recogidos a la hora de desarrollar la investigación plástica de la propuesta.

Uno de los recursos más recurrentes en el desarrollo de la obra, influenciado por el hecho de que se trataba de mi medio principal de expresión en proyectos anteriores, fue el dibujo. Al encontrarme confortable en él, puse empeño en alcanzar una amplitud de gestos y tonalidades discursivas, también en que no fuese fácil de percibir que era uno de los recursos que se repetían de manera más reiterada en el proyecto.

Algunos referentes de proyectos anteriores que aún me han acompañado en este son AIDAN KOCH²⁶ (Fig. 8) y JOANNA CONCEJO²⁷ (Fig. 9). Ambas son artistas que se centran primordialmente en el dibujo de grafito y, en el caso de Concejo, el lápiz de color. Son artistas con una enorme poética visual, jugando con el vacío de la página y el espacio negativo en búsqueda de crear un nuevo diálogo entre los elementos o combinando en ocasiones la imagen con el texto de manera que abra la puerta a interpretaciones inesperadas (Fig. 10).

24. Almendros, Felipe. *R.I.P.* Barcelona: Mondadori, 2011.

25. Freud, Sigmund. «Lo siniestro», en Freud, Sigmund, y Hoffmann, E.T.A., *Lo siniestro. El hombre de la arena*. Barcelona: José J. De la Olañeta Editor, 1979 [1919]. pp. 28.

26. Vid. Koch, Aidan. *Aidan Koch.com*. En <<http://aidankoch.com/>> [10 de noviembre de 2010]

27. Vid. Concejo, Joanna. *Joanna Concejo.blogspot.com*. En <<http://joannaconcejo.blogspot.com/>> [10 de noviembre de 2021]



Fig. 8
Aidan Koch, *Heavenly Seas* (2015)



Fig. 9
Joanna Concejo, *The Lost Soul* (2017)



Fig. 10
Sin título, prueba hecha con lápiz de color y grafito (2021)

Motivada por un medio que me ha producido buenos resultados, esta vez he intentado replantear las estrategias que tradicionalmente se emplean. Por ejemplo, probé a no seccionar la página como le vi hacer a los artistas de cómic CONNOR WILLUMSEN²⁸ (Fig. 11, 12 y 13) y MARTA ALTIERI²⁹ (Fig. 15), autora que tiene la particularidad de trabajar en formato de webcómic, lo cual le permite añadir nuevos códigos y técnicas, como el uso del GIF y otros elementos de animación.

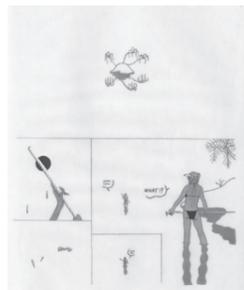


Fig. 11
Página de Connor Willumsen, *Antigone* (2017)



Fig. 12
Peer pressure, (prueba de cómic sobre tela (2022)



Fig. 13
Sin título, Prueba de cómic con una cita del libro *HYYH The Notes 2* (2022)



Fig. 15
Captura de Marta Altieri, *Joselito*

También la pareja artística LOS BRAVÚ³⁰ (Fig. 16) presentaban un enorme dinamismo visual y la ruptura de formatos tradicionales al yuxtaponer distintos recursos gráficos en sus cómics: dibujo, pintura al acrílico, fotografías propias o apropiadas. Pero, por alguna razón, formular las piezas de esta manera hacía que inconscientemente me condicionase y no pudiese explorar un potencial formal mayor (Fig. 17 y 18). En su lugar, observé obras plásticas de Los Bravú

28. Vid. Willumsen, Connor. *Anti-gone*. Ontario: Koyama Press, 2017.

29. Vid. Altieri, Marta. *Joselito*, en 137.rehab. En <<https://maltieri.com/137/html/joselito/1.html>> [18 de diciembre de 2021]

30. Vid. Los Bravú. *Mujer*. Logroño: Fulgencio Pimentel, 2016.

(últimamente muy entregados a la pintura) donde el espacio ha tenido mayor protagonismo, de las cuales me llamó la atención sus piezas realizadas sobre azulejos. El hecho de traer a la obra un material con un contexto tan asimilado me pareció muy interesante, por la que decidí explorarlo.

La página del papel había sido el soporte principal utilizado anteriormente en mis trabajos. Al retomar este proyecto y ampliarlo en recursos plásticos y soportes comenzaron a explorarse nuevos formatos y configuraciones. Esta transición fue un reto en un primer momento, ya que no me encontraba muy habituada a salir del papel, pero sirvió de gran ayuda observar a artistas como PHIL COTE³¹ (Fig. 19) e ISA GENZKEN³² (Fig. 20), por su uso del gran formato y la distribución en este. En sus piezas podemos observar cómo aparecen elementos que a primera vista se antojan independientes, ya sea en forma de pintura en el caso de Cote o el collage con fotografías de Genzken. Sin embargo, los artistas juegan con los distintos planos de color y la secuencialidad en la ordenación que los propios elementos ofrecían. De esta manera, en cada pieza se generan distintos planos temporales que acaban unificándola, y lo que en un lugar parecía una representación desenfrenada, al final acaba teniendo una significancia y una comprensión narrativa como si de un comic se tratase. Esta manera de plantear la composición me ayudó a trasladarme a formatos mayores.



Fig. 16
Página de Los Bravú, *Mujer* (2016)



Fig. 17
Birthday party, prueba con spray, tinta china, collage y grafito en papel de gran formato (2021)



Fig. 18
Sin título, prueba con lapiz de color y rotulador (2021)



Fig. 19
Vista de la exposición de Phil Cote *Fresh Breath, Adhesives, and Carbonation* (2014)



Fig. 20
Vista de la exposición de Isa Genzken, *Mona Lisa* (2011)

31. Vid. Cote, Phil. *Fresh Breath, Adhesive and Carbonation*. Presentado en Bodega Gallery, Nueva York. 2014. En <<https://bodega-us.org/fresh-breath-adhesives-and-carbonation.html>> [14 de noviembre de 2021]

32. Vid. "Isa Genzken | Arnet" en *artnet.com* <<http://www.artnet.com/artists/isa-genzken/>> [14 de noviembre de 2021]

Dentro de las composiciones con collage, también procuraba ir alternando a la hora de escoger el medio de intervenirlos. A pesar de que el dibujo era el más recurrente, seguido de la pintura, trataba de tomar un acercamiento diferente cada vez, también cambiando el medio o soporte sobre el que decidía realizar la experimentación. Esta fue la razón por lo que también comencé a realizar pruebas sobre tela, además de las ya realizadas en papel de gran formato o tabla de madera. Ya había intervenido en tela en ocasiones anteriores, pero estas habían sido de una manera mucho más delicada y controlada, semejante a los trabajos expositivos de AIDAN KOCH (Fig. 21) en tela. La tela me resultaba un material plástico de lo más narrativo de manera natural. En esta ocasión, a partir de la obra de artistas como ERIN JANE NELSON³³ (Fig. 22) o PAULO NIMER PJOTA³⁴ (Fig. 23), intenté establecer nuevas fórmulas observando su manera de trabajar la composición y el ensamblaje. Trabajando en tela sentí una mayor libertad, ya que la seguridad que me transmitía la versatilidad del material me permitía dejar de contenerme a la hora de introducir elementos de collage, pasando a convertirse en uno de los medios más investigados a lo largo del desarrollo del proyecto. Además, estos dos referentes dieron pie a otros elementos igualmente claves en el proyecto. En el caso de Pjota, además de otro artista que trataba sus obras con una secuencialidad muy similar a la que yo distinguía en Phil Cote, fue quien me puso en el camino del uso de la simbología y la referenciación plástica. En sus obras a menudo podemos observar representaciones de objetos reconocibles, similar a un guiño a la clásica naturaleza muerta, a los que daba la vuelta al encontrarse flotando en mitad del espacio negativo, o tratarse de objetos más relacionados con su cultura.

En el caso de ERIN JANE NELSON, su aportación vino por su uso de distintos patrones y texturas, además de su adición de la fotografía cosida a la tela. La fotografía era ya un elemento existente en el proyecto, debido a que había sido empleado con anterioridad. El uso de fotografías vino dado principalmente por la influencia de ANDREI TARKOVSKI (Fig. 24), no solo en el aspecto teórico, sino también en el plástico. Me resultaba de una enorme fascinación la carga nostálgica que sus imágenes presentaban de por sí. Además, dada la naturaleza de instantáneas, sentía que ya hablaban del recuerdo por sí solas. También DUANE MICHALS³⁵ (Fig. 25) y sus series fotográficas intimistas, de las que sobre todo me pareció relevante el recurso de acompañarlas a menudo con texto manuscrito, a modo de pies de imagen (o de texto ilustrado). La ampliación de narratividad en la obra fotográfica de Michals es obvia, pues sus fotografías no significarían lo mismo con texto que sin él. De vez en cuando me había traído al papel estas imágenes, a modo de collage, pero esta vez decidí añadirlas a la tela y jugar con el ensamblaje de distintos tipos de tela, al igual que

realizaba Nelson. A menudo estas fotografías eran situadas junto al dibujo o acompañadas de alguna cita, añadiendo un grado más de representación a la escena y, a su vez, acentuando la sensación de obsesión ante la memoria representada. (Fig 26, 27 y 28)



Fig. 21
Aidan Koch, *Sara Two* (2015)



Fig. 22
Erin Jane Nelson, *Azrail SheLeaky* (2017)



Fig. 23
Paulo Nimer Pjota, *Every Empire Beraks Like A Vase* (2020)



Fig. 24
Una de las polaroids de Andrei Tarkovski en *Instant Light* (2002)



Fig. 25
Una de las instantáneas de la secuencia de Duane Michals, *Grandpa Goes To Heaven* (1989)



Fig. 26
Sin título, prueba integrando el collage y fotografía en tela (2021)



Fig. 27
Sin título, prueba integrando dibujo, texto y fotografía en tela (2021)



Fig. 28
Sin título, prueba con cianotipia en tela (2022)

Muy pronto sentí que este recurso de adición de la fotografía en el collage se antojaba

33. Vid. "Erin Jane Nelson – Document", en *documentspace.com*. En <<https://documentspace.com/artist/erin-jane-nelson/>> [10 de noviembre de 2021]

34. Vid. "Maureen Paley - Paulo Nimer Pjota", en *maureenpaley.com*. En <https://www.maureenpaley.com/exhibitions/paulo-nimer-pjota-2022> [30 de abril de 2022]

35. Vid. Michals, Duane. *Foto Follies: How Photography Lost its Virginity on the Way to the Bank*. Göttingen: Steidl, 2006.

demasiado corriente, pero a su vez me gustaba la presencia de la iconografía que solo la fotografía me daba, por lo que busqué un nuevo replanteamiento de como añadirla a las piezas. Ese nuevo enfoque llegó a través de la obra de ROBERT RAUSCHENBERG³⁶ (Fig. 29) y su dominio de la transferencia sobre tela. El factor que más me llamaba de esta técnica era la plasticidad que adoptaba la imagen una vez transferida. Al ser realizada con disolvente, la imagen no quedaba con los mismos colores que antes, sino con un tono algo más apagado, más difuso. (Fig. 30) Esto le daba una nueva significancia a las imágenes, lo cual sentía que complementaba muy acertadamente con ese recuerdo que lentamente se va distorsionando y perdiendo. Quisiera añadir asimismo el uso del transfer para el dibujo de las novelas gráficas de memoria histórica de ANA PENYAS (Fig. 31), que la propia artista nos explicó con detalle durante su conferencia en la Facultad de Bellas Artes en mayo de 2022.³⁷



Fig. 29
Robert Rauschenberg, *Brew (Hoarfrost)* (1975)



Fig. 30
Thinking about them, prueba realizada con transfer (2022)

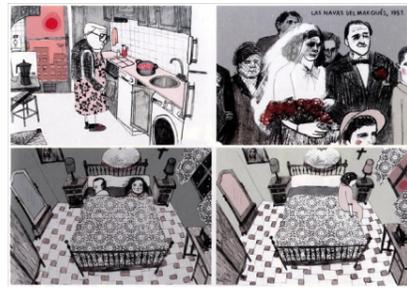


Fig. 31
Página de Ana Penyas, *Estamos todas bien* (2017)

En algunas piezas, a la hora de representar determinadas escenas, deseaba mantener un tono más cercano a lo inocente, algo más fiel a lo que solemos idealizar en la infancia y no tan pervertido. En este tipo de enfoque solía fijarme en ilustradores como LEE KYUTAE³⁸ (Fig. 32) y KARLOTTA FREIER³⁹ (Fig. 33), cuyo trabajo me inspiraba esta sensación en concreto. Su gesto y empleo de colores hace que a ambas les envuelva un ambiente de ensoñación y delicadeza característica de la etapa infantil. Este tipo de gesto se sentía como un pequeño respiro, un momento donde recrearse en la ternura que el recuerdo de la buena infancia nos transmite, alejada por un momento del elemento perverso que siempre parece asomar (Fig. 34). La obra de IZURU AMINAKA⁴⁰ también entraba en esta descripción, aunque en el caso de esta artista su

medio para llevarlo a cabo es la la pintura. (Fig. 35)



Fig. 32
Lee Kyutae, *Gangwon-do Valley* (2021)



Fig. 33
Karlotta Freier, *Greta and Tilda* (2022)



Fig. 34
Sin título, prueba hecha con lápiz de color y grafito sobre tela (2021)



Fig. 35
Izuru Aminaka, *Wild Flower* (2007)

Sin embargo, en este proyecto el elemento «perverso» es más recurrente que la idealización. En este sentido, la obra de ODA ISELIN⁴¹ (Fig. 36) servía como referente a la hora de buscar un puente entre estos dos planteamientos. Iselin se acerca a las artistas mencionadas anteriormente en lo referente a la atmósfera envolvente de sus piezas. Sin embargo, mientras que en las anteriores esta difusión de la imagen las cargaba de delicadeza y del buen tipo de nostalgia, su trazo neblinoso las llenaba de una atmósfera de inquietud y ambigüedad. En ellas existe un misterio y una pregunta lanzada al aire que genera una profundidad en el relato que me llamaba poderosamente la atención. (Fig 37 y 38)

Esto me puso en la dirección de observar a artistas con un acercamiento a la memoria desde un punto de vista más inquietante, que buscan generar esa incomodidad e introducir la incertidumbre dentro de un pensamiento generado que ya dábamos «por completo». Al principio traté de conseguir esta sensación mediante el trazo, observando a WILLIAM KENTRIDGE⁴² y su uso del carboncillo o SHIRA ORION⁴³ (Fig. 39 y 40) con su técnica de arrastre del pincel seco, pero no lograba llegar al resultado deseado. La obra de MERCEDES HELNWEIN⁴⁴ (Fig. 41) resultó un referente a la hora de replantear estas escenas. El espectador era capaz de ver esta cualidad de perversión a través del recurso empleado por la artista de alterar algo tan significativo como es la identidad de los protagonistas de estos momentos. En esta acción también había un acto de despersonalización y, en cierta manera, deshumanización que, a la hora de transportarlo a mi proyecto, se acabó convirtiendo en un elemento reiterante. (Fig. 42 y 43)

36. Vid. Rauschenberg, Robert. *Robert Rauschenberg Foundation*. En <<https://www.rauschenbergfoundation.org/>> [18 de diciembre de 2021]

37. Véanse Penyas, Ana. *Estamos todas bien*. Barcelona: Salamandra Graphic, 2017; y, de la misma autora, *Todo bajo el sol*. Barcelona: Salamandra Graphic, 2021. Vid. su web en *Ana Penyas.es*. En <<https://anapenyas.es/>> [30 de mayo de 2022].

38. Vid. Lee, Kyuta. *Kokooma.com*. En <<https://kokooma.tumblr.com/>> [2 de diciembre 2021]

39. Vid. Freier, Karlotta. *The silent indifference of our empty universe*. En <<https://www.karlottafreier.com/silent-indifference>> [2 de diciembre de 2021]

40. Vid. Aminaka, Izuru. *Izuru Aminaka Illustrations*. En <<https://izuruaminaka.tumblr.com/>> [18 de diciembre de 2021]

41. Vid. Iselin, Oda. *Oda Iselin Sønderland*. En <<https://odaiselin.com/>> [23 de marzo 2021]

42. Vid. Krauss, Rosalind E., y Kentridge, William. *William Kentridge*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2017.

43. Véase Orion, Shira. *Shira Orion.com*. En <<http://www.shiraorion.com/>> [10 de noviembre de 2021]

44. Vid. Helnwein, Mercedes. *Mercedes Helnwein.com*. En <<http://www.mercedeshelnwein.com/>> [11 de noviembre de 2021]



Fig. 36
Oda Iselin, *Veien* (2019)



Fig. 37
Bathroom Imaginery, prueba hecha con rotulador a color (2022)



Fig. 38
Sin título, prueba hecha con lápiz y cera de color (2022)



Fig. 39
William Kentridge, *Acacia* (2018)



Fig. 40
Shira Orion, *Print* (2020)



Fig. 41
Mercedes Helnwein, *Stepmum* (2015)



Fig. 42
Sin título, prueba hecha con tinta china y pincel seco arrastrado (2021)



Fig. 43
Tivoli World :(, prueba hecha con ceras de color (2022)

Así, a lo largo del recorrido por las distintas escenas que se suceden dentro de la obra, solo son reconocibles las identidades de los niños que toman protagonismo en muy escasas ocasiones. En el caso de los adultos, ninguno de ellos presenta identidad alguna, apareciendo con sus facciones borradas o directamente intercambiados por un álter ego. Este recurso me servía como distanciamiento y como herramienta para darle una mayor universalidad a la obra. En el proyecto hay elementos identificativos, en forma de objetos o patrones que pueden verse repetidos, pero ninguno de ellos posee una excesiva individualidad que pueda invalidar esta memoria a la que se referencia. A su misma vez, también se convirtió en un señalamiento franco de la cualidad de “fantasía” que existía en esta relectura de la infancia. El hecho de no tener reconocimiento de ninguno de los rostros de los adultos ya le daba al espectador una pequeña indicación de que algo está ocurriendo con su presencia dentro de los recuerdos. Los desviste de identidad para presentarlos como «los extraños» en la imagen. Están fuera de lugar. Esa cierta ambigüedad a veces parecía incluso amenazante y sacaba a la luz lo que ya empezaba a sospecharse: que el narrador no es fiable, ya que la construcción de su fantasía nace de su incapacidad para recordar correctamente, y su relato está siendo influenciado por la omisión del papel real que esas personas habían llevado a cabo en los acontecimientos.

Por ello también aparecieron objetos de la memoria que hacían referencia a elementos,

medios y lenguajes identificables con cada etapa de la que se hablaba. Además, resultaba un elemento esencial a la hora de que la cualidad de la obra en cuanto suceso que se extiende en el tiempo fuese reconocible para el espectador. Para un periodo temprano-intermedio en la infancia introducía principalmente elementos de los medios de masas, como series animadas de televisión, famosas franquicias de juguetes o materiales y objetos directamente sacados de estas épocas. En esta búsqueda de referencias a través de la apropiación de iconografías populares y materiales reconocibles me topé con la obra de FRIENDSWITHYOU⁴⁵ (Fig. 44). Empleando técnicas de apropiación, sus obras retratan mundos mágicos y misteriosos en los que aparecen imágenes que recuerdan a personajes familiares que suscitan la familiaridad hasta límites máximos. También HIKARI SHIMODA⁴⁶ (Fig. 45), cuyo trabajo con el collage y la acumulación tuvo una enorme influencia en la investigación, introduciendo en el lienzo elementos pop que contenían una enorme carga nostálgica, como son por ejemplo las pegatinas o las cuentas de las pulseras que solemos asociar con la infancia, de una manera tan explosiva y llena de color que llegaba a resultar intimidante.



Fig. 44
Friendswithyou, *Beautiful War* (2022)



Fig. 45
Hikari Shimoda, *Human Extinction Requiem* (2013)



Fig. 46
Sin título. Prueba realizada con saturación de collage (2013)

Para indicar ese paso a algo más identificable con la temprana adolescencia, utilizaba elementos provenientes principalmente de internet o la cultura de dormitorio lo cual, a nivel narrativo, supuso un gran apoyo. El punto de partida de esta revisitación era uno situado en un contexto que permitiese echar la vista atrás y analizar de nuevo situaciones, una posición donde ya existiese una “voz” que pudiese hablar y diseccionar el trauma que estaba tomando lugar. Esto era por mi deseo de ser explícita en lo referente a lo que el narrador experimentaba, para que sus pensamientos intrusivos fuesen arrojados al espectador sin miramiento, introduciendo una incertidumbre entre el momento que se observa y el sentimiento palpable. Esta contraposición entre texto e imagen es muy identificativa de la cultura de dormitorio; en concreto, de la red social *Tumblr*, que fue un espacio virtual bastante común para compartir este tipo de experiencias. TRACEY EMIN⁴⁷ (Fig. 47) también ha utilizado este mismo tipo de recursos, a menudo acompañando sus obras con crudos statements sobre sus propias vivencias. De hecho, este recurso es muy definitorio de su obra, por lo que, a la hora de adoptarlo, debía andar con

45. Véase Friendswithyou. Friendswithyou – *Magic, Luck and Friendship!* En <https://friendswithyou.com/> [30 de abril de 2022]

46. Vid. Shimoda, Hikari. *Hikari Shimoda: Gallery*. En <https://hikarishimoda.tumblr.com/> [26 de abril de 2022]

47. Véase “Tracey Emin – Artist – Saatchi Gallery” en [saatchigallery.com](https://www.saatchigallery.com/artist/tracey_emin) https://www.saatchigallery.com/artist/tracey_emin [9 de diciembre de 2021]

cuidado para asimilarlo a la vez que fuese entendible la diferenciación entre obras. Además, de Tracey Emin ya surgía una conexión con otros recursos ya encontrados en la investigación, como su manera de introducirlo en la tela y la creación de «tapices» a partir de ello. (Fig 48 y 49)



Fig. 47
Tracey Emin, *I Think It Must Have Been Fear* (2000)

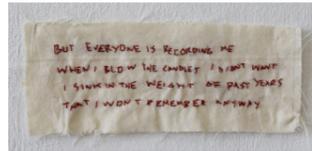


Fig. 48
Sin título, prueba hecha con hilo cosido en tela (2022)



Fig. 49
Sin título, prueba hecha con spray y rotulador sobre tela (2022)

Otro ejemplo del uso de esta voz también se presentaba en MAGDA ARCHER⁴⁸ (Fig. 50), con el añadido en su uso de la iconografía de una estética muy reconocible de los libros infantiles ilustrados de los años 50. Las obras de Archer presentaban un planteamiento muy similar al seguido en este proyecto: ese deseo de meterse en la piel de nuestra juventud e hibernar allí por un tiempo mientras admitimos abiertamente que lo que sucede a nuestro alrededor se siente demasiado horrible para enfrentarlo. Sus eslóganes acentuaban aún más esta sensación, escritos en fuentes retrógradas y «golpeados» en medio de cada pieza. Crean una extraña dicotomía entre el pasado romántico y la nostalgia caricaturesca, algo que se puede aplicar a otros artistas que referencio. En la práctica formal, esta experimentación ante todas las posibilidades que el texto podía ofrecer acabó derivando en probar a alterarlo de manera plástica hasta el punto de perder su legibilidad y pasar a ser un motivo decorativo, similar a la manera en la que es trabajado por CY TWOMBLY⁴⁹ (Fig. 51, 52 y 53).



Fig. 50
Magda Archer, *Well Listen! Who Cares* (2016)

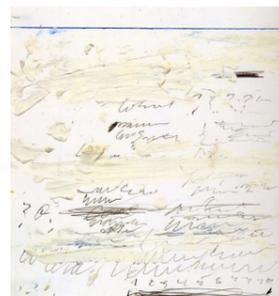


Fig. 51
Cy Twombly, *Poems To The Sea XIX* (1959)



Fig. 52
Sin título, prueba hecha combinando texto combinando iconografía infantil sobre tabla de madera (2022)



Fig. 53
Sin título, prueba explorando la posibilidad decorativa del texto hecha con acrílico y lápiz de color sobre lienzo (2022)

48. Véase “Magda Archer - Karten Schubert London” en [karstenschubert.com](https://www.karstenschubert.com/artists/136-magda-archer/) [7 de mayo de 2022]

49. Vid. Twombly, Cy; Serota, Nicholas; Cullinan, Nicholas; Dean, Tacita y Shiff, Richard. *Cy Twombly: Cycles and Seasons*. Nueva York: D.A.P./Distributed Art Publishers, 2008.

Queriendo seguir buscando las posibilidades que me podía aportar la inclusión del texto explícito en la obra, también me topé con la obra de YANICK VAL GESTO⁵⁰ (Fig. 54). Este artista no realizaba sus apropiaciones siguiendo simplemente un “copiar y pegar”, sino que los integraba en sus composiciones de una forma más conceptual, convirtiéndolos en elementos protagonistas por sí solo. A veces, incluso, construía a partir de las propias interfaces de los sitios web, trayéndoselos a la pieza y sacándolos fuera de su contexto inicial. En momentos dados, incluso utilizando la pared como una extensión de ella, lo cual también decidí añadir a la propuesta para aprovechar los espacios negativos de la sala y acentuando el deseo de abarcar el espacio expositivo que se me había proporcionado, al igual que RAYMOND PETTIBON⁵¹ (Fig. 55), quien también trabajaba con el espacio como una extensión más de la obra. Intervenia en él (son bien conocidos sus murales efímeros en la sala de cada exposición) como si de otro soporte más se tratase, de manera que no lo planteaba como un simple escaparate expositor para sus obras, sino como un medio formal más. (Fig. 56)



Fig. 54
Vista de la exposición de Yanick Val Gesto, *Booming* (2016)



Fig. 55
Vista de la exposición de Raymond Pettibon *To Wit* (2013)



Fig. 56
Boceto de *Teenage Fear*; mural realizado para la exposición de la propuesta

El buen empleo del espacio positivo fue algo a lo que deseé prestar especial atención cuando ya se iba acercando el final de la investigación, ya que mi influencia del cómic hacía que me plantease la sala como una «hoja de papel» donde ordenar la acción, donde escribir el relato. KIKI SMITH también explora este concepto de relato que se extiende en el tiempo y utiliza el espacio como recipiente. En su exposición *Her Home* (2008) (Fig. 57) desarrolla la historia de la vida de una mujer desde su nacimiento hasta su muerte, ya que el sentido de la existencia de dicha mujer es a través del entorno doméstico. El espectador puede pasar por las distintas etapas de la vida del sujeto a la vez que pasa por las estancias de la exposición, la cual es conformada con la disposición de una casa.⁵² En mi caso, ese intento de cronología vino a través de establecer personajes en distintas etapas de maduración, siendo muy conscientes de qué atributo le añadía a cada uno de ellos para que esta diferencia de edades fuese perceptible pero no explícita. A medida que el personaje era más mayor, más atributos similares a la manera

50. Véase Val Gesto, Yannick. yannickvalgesto.com. En <<https://www.yannickvalgesto.com/>> [3 de abril de 2022]

51. Pettibon, Raymond. *To Wit*. Presentado en David Zwirner Gallery, Nueva York. 2013. En <<https://www.davidzwirner.com/exhibitions/2013/wit>> [7 mayo de 2022]

52. Smith, Kiki, y Hentschel, Martin. Kiki Smith: *Her home*. Museum Haus Esters, Krefeld. Kunsthalle Nürnberg [catálogo]. Bielefeld: Kerber Art, 2008.

en la que los adultos son representados en la obra, además de que su percepción de lo que está experimentando también va cambiando, «agravándose».

A su vez, esto también servía como medida de distanciamiento, ya que desarrollaba el peso del relato en una ficción, como ya he señalado la investigación teórica con *The Art of the Ridiculous Sublime*, de Žižek.

Hasta ahora, casi todos los artistas u obras específicas en las que me había fijado para avanzar en la investigación plástica se trataban de piezas en dos dimensiones hechas para ser expuestas en el contexto de la pared expositiva. Sin embargo, desarrollando para este proyecto un sistema de citación y de apropiación de imágenes, a veces se quedaba corto en el deseo de llevarlo al límite. Explorando el deseo de mantener la iconografía infantil como un constante en la obra, vimos que el peluche resultaba un elemento muy identificativo. Para ello, acudimos a artistas que investigasen estos materiales. Entre ellos, estaban MIKE KELLEY⁵³ (Fig. 58) y EVGENY ANTUFIEV⁵⁴ (Fig. 59), los cuales presentaban un interés conjunto en concreto: la “disección” del objeto. En el caso de Kelley, este llevaba a cabo casi un proceso de acumulación, donde creaba piezas aparentemente similares a un peluche, pero estas se ven como descompuestas, añadiendo rasgos orgánicos que les daba una imagen familiar a la vez que grotesca. Corrupta. (Fig. 60)



Fig. 57
Vista de la exposición de Kiki Smith, *Her Home* (2008)



Fig. 58
Mike Kelley, *Arenas 7* (1990)



Fig. 59
Evgeny Antufiev, *Exploring the material: absorption* (2012)



Fig. 60
Sin título, prueba realizada con peluche y tela (2022)

En cierta manera, la sala de exposición se había convertido en un recipiente donde el espectador se introduce, sostenido en un tiempo en que los personajes se habían quedado. YOSHIMOTO NARA⁵⁵ (Fig. 61 y 62) supuso un referente en este sentido. Primero por su recurso de reiterar un mismo personaje; este se repite tanto en su obra, que al final acaba por convertirse en su medio.

A pesar de que el personaje siempre sea el mismo, es capaz de otorgarle de un tono diferente a cada pieza y que cada uno consista en un relato diferente. Además, es habitual en su obra el cambio de registro, empleando distintos materiales y técnicas que dotan de un carácter individual a cada una de las piezas, lo cual permitía que cada una funcionen individualmente, pero que a la hora de formar un conjunto generan una nueva dimensión en la obra. A menudo, Nara dispone sus obras en el contexto de una pequeña estancia en la que dispone, casi de manera abarrotada y sin miramientos, las piezas. Este concepto de espacio liminal creado de manera tridimensional en el que el espectador no solo es llevado a través de un relato a partir de las obras dispuestas en las paredes de la galería, sino un lugar acondicionado para que el espectador sea capaz de introducirse en una narración me resultaba altamente interesante de cara a otra de las cuestiones más importantes en mi proyecto: la disposición a la hora de presentarla. El cambio de registro insistente provocaba que este factor no podía dejarse a la aleatoriedad, ya que al ser la forma plástica un elemento tan narrativo en el proyecto, la yuxtaposición premeditada de qué obra se situaba al lado, cerca o enfrente, o con qué ritmo eran dispuestas, podía hacer que el relato se pronunciase o bien quedase anulado.

Sin embargo, el uso de una gran amplitud de materiales hacía que algunas piezas fueran muy potentes y funcionasen por sí solas. Trabajar a través de la acumulación no era la solución más acertada. La metodología de ordenación me parecía fascinante y muy a tener en cuenta para mantener viva la narratividad. Su práctica a menudo consiste en la importancia de la observación de las personas, la relación entre estas y su conexión con lo que le rodea. Estas relaciones subjetivas, a la hora de traducirlas en la exposición, se convertían en un empleo total del espacio, donde qué está al lado de qué, su posicionamiento en la pared y la distribución y ritmo con las que las piezas son distribuidas conforman una dimensión más del discurso. Y se rompe así con configuraciones clásicas, disponiendo en la parte superior de la sala grandes piezas y otras más pequeñas a la altura de la vista, lo cual se contrapone con lo normalmente establecido, ya que el gran formato es lo que relacionamos con lo más importante. (Fig. 63, 64 y 65)

Al llegar a este punto del proyecto me encontré que había realizado una gran cantidad de producción artística multidisciplinar. Por lo tanto, las últimas fases consistieron principalmente en trabajar con el espacio proporcionado, realizando un proceso de selección y discriminación para crear estas elipsis, vacíos y contrastes que funcionasen como una metanarración que, aún sin necesidad de ser explícita, hace uso de un sistema de citas lo suficientemente eficaz para que el espectador pueda sentir el salto al pasado. Un salto respecto al contexto inicial que

53. Vid. Kelley, Mike. *Mike Kelley Foundation For the Arts*. En <<https://mikekelleyfoundation.org/>> [22 de enero de 2021]

54. Vid. Antufiev, Evgeniy. *Exploring the material: absorption*. Presentado en Ovcharenko, Moscú. 2012. En <<https://ovcharenko.art/exhibitions/24-evgeniy-antufiev-exploring-the-material-absorption/overview/>> [22 de enero de 2021]

55. Vid. “Yoshitomo Nara + Graf” en *cacmalaga.eu*. En <<https://cacmalaga.eu/yoshitomo-nara-graf/>> [6 de mayo de 2022]

se le plantea, aunque se trata de que, una vez que el espectador decide recorrer la estancia y observar las anécdotas evocadas, pueda ser capaz de encontrar la inquietud. El elemento siniestro o perverso que se esconde a primera vista (Fig. 66, 67 y 68).



Fig. 61
Vista de la exposición de Yoshitomo Nara, *Nothing Ever Happens*, (2007)



Fig. 62
Vista de la exposición de Yoshitomo Nara, *Yoshitomo Nara + Graf*, (2006)

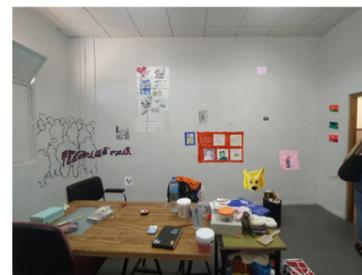
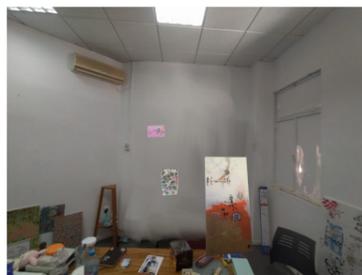


Fig. 63, 64 y 65
Bocetos orientativos de posibles usos del espacio expositivo



Fig. 66, 67 y 68
Pruebas de posibles planteamientos de la exposición de la propuesta.

CONCLUSIONES

En primer lugar, y debido a que la naturaleza de la propuesta ha provocado que la investigación plástica tuviese un mayor protagonismo, podríamos concluir que uno de los métodos más empleados tras finalizar la investigación ha sido que la forma hable por sí sola en la mayoría de los casos. A menudo hubo bloqueos provocados por la sensación de que el proyecto se descontrolaba, cuando la investigación plástica ya había trascendido largo tiempo atrás dicha cuestión. Otro hallazgo ha sido una mayor consciencia de los riesgos y exigencias que la multidisciplinariedad supone, así como de la importancia de no caer ni en una producción ansiosa que carezca de intención ni en un discurso retorcido que haga que la forma no pueda hablar sí misma. Todos los baches encontrados en este proyecto han sido de ayuda para conseguir reconocer los ámbitos personales en los que aún existen hábitos inmaduros en cuanto a producción artística. Sin embargo, tras muchos intentos, esta línea de trabajo por fin se asienta y es ahora cuando pueden entrecruzarse todas las posibilidades que la «fantasía plástica» puede aportar en un futuro. La apropiación explícita de imágenes de contextos familiares, como las series de animación infantiles o la cultura de internet, para subvertirlos en escenas inquietantes ha sido otro gran descubrimiento. Se trata para quien suscribe de un lenguaje conocido, en el que es fácil desempeñarse para explorar todas las inquietudes ambiguas que normalmente me poseen y, por consiguiente, enfatizarlas en el juego de la producción plástica.

En segundo lugar, hemos de manifestar la satisfacción por los resultados conseguidos a lo largo del trabajo. En los proyectos previos, donde el collage comenzaba a ser un medio aún no dominado, una de las carencias más señaladas por docentes solía situarse en la incapacidad de llevar la búsqueda de recursos al extremo, además de no aprovechar la dimensión que el espacio expositivo podía ofrecer. Respecto a esos trabajos previos, el crecimiento ha sido notable. En el ámbito personal, este trabajo nace de una inquietud íntima que nunca había sido capaz de canalizar con buenos resultados por resultarme muy difícil de definir. Pero, gracias a todo aquello que la realización de este proyecto me ha permitido jugar, creo que mi niño interior se ha sentido más escuchado que nunca.

CRONOGRAMA

Planificación de la investigación	Noviembre	Diciembre	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio
Establecimiento y validación de la idea	█							
Rastreo de fundamento teórico		█	█	█	█	█	█	
Experimentación plástica		█	█	█	█	█	█	
Interpretación de resultados			█	█	█	█	█	█
Planteamiento del espacio expositivo						█	█	█
Conclusión y recomendaciones							█	█
Elaboración de memoria							█	█
Resultados finales y presentación de la investigación *								█

PRESUPUESTO

Material de dibujo: 150 €

Material de pintura: 80 €

Material de collage: 210 €

Tablas de madera: 20 €

Telas: 20 €

Marcos: 50€

Otros soportes: 30 €

Herramientas: 25 €

Montaje: 50 €

TOTAL: 635 €

BIBLIOGRAFÍA

Artículos

Campany, David. «Rinko Kawauchi. Soltar el obturador de la cámara sin dejar la taza de té / Releasing the Camera Shutter and Drinking Tea», en *OjodePez* nº16 (2009). Disponible online en: <https://davidcampany.com/rinko-kawauchi/> [8 de noviembre de 2021].

Grigoravicius, Marcelo; Regueiro, Patricia; Maza, Virginia; Abalde, María Fabiana. «El «niño» en la obra freudiana» en *Tesis Psicológica* vol. 11, nº2 (2016), pp. 74 – 88.

Koch, Aidan. «Heavenly Seas» en *The Paris Review* nº 213. 2015.

Lorca, Óscar. «Arte, juego y fiesta en Gadamer», en *A Parte Rei* nº 41 (2005), pp. 1-11. Disponible online en: <http://serbal.pntic.mec.es/es-cmunoz11/lorca41.pdf> [3 enero 2021].

Parr, Martin. «Big in Japan», en *British Journal of Photography* 10-11 (2004), pp. 21-24.

Pérez García, Juan Carlos. «The Representation of Traumatic Memory in Spanish Comics: Remembering the Civil War and Francoism in Panels», en *European Comic Art* 11. 2 (2018), pp. 55-78.

Libros, capítulos de libro y trabajos de grado

Almendros, Felipe. *Save our souls*. Barcelona. Apa Apa, 2008.

—. *R.I.P.* Barcelona: Mondadori, 2011.

—. *VIP*. Barcelona: Penguin Random House, 2016.

Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2005.

Beilenhoff, Wolfgang. *Robert Frank: Hold Still--Keep Going*. Essen: Steidl, 2001.

BigHit Entertainment. *HYYH The Notes 2*. Seúl: BigHit Entertainment, 2020.

Brown, Neal. *Tracey Emin*. Londres: Tate, 2006.

Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2016.

Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1998.

Clauss, Ingo, Takis, George Frederick, Boulboulle, Guido, y Friese, Peter (eds.). *Kaboom! Comics in Art*. Berlín: Kehrer Verlag Heidelberg, 2013.

Ferris, Emil. *Lo que más me gustan son los monstruos*. Barcelona: Reservoir Books, 2018.

Fletcher, John. *Freud and the Scene of Trauma*. Nueva York: Fordham University Press, 2013.

Freud, Sigmund. «Lo siniestro», en Freud, Sigmund, y Hoffmann, E.T.A., *Lo siniestro. El hombre de la arena*. Barcelona: José J. De la Olañeta Editor, pp. 9-35, 1979 [1919].

Gómez Tarín, Francisco Javier. *Lo ausente como discurso: Elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico* [Tesis doctoral] Universitat de València, 2003.

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme, 2003.

Gennep, Arnold van. *Los ritos de paso: estudio sistemático de las ceremonias*. Madrid: Taurus, 1986.

Jung, Carl Gustav. *Conflictos del alma infantil*. Barcelona: Paidós, 1991.

—. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 2014.

Koch, Aidan. *After Nothing Comes*. Ontario: Koyama Press. 2016.

—. *Glass Surfaces and Still Pools*. Seattle: Edición de Autor, 2015.

Krauss, Rosalind E., y Kentridge, William. *William Kentridge*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2017.

Luckhurst, Roger. *The Trauma Question*. Londres: Routledge, 2008.

McGuire, Richard. *Aquí*. Barcelona: Salamandra, 2015.

Michals, Duane. *Foto Follies: How Photography Lost its Virginity on the Way to the Bank*.

Göttingen: Steidl, 2006.

Meléndez Vivó, Ana. *El concepto de trauma. Del campo psicoanalítico a la semántica histórica*. [Tesis doctoral] Valencia: Universidad de Valencia, 2019.

Montalvo Gallego, Blanca. *La narración espacial: una propuesta para el estudio de los lenguajes narrativos en el arte multimedia*. [Tesis doctoral]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2004.

Morey, Miguel. *El orden de los acontecimientos*. Barcelona: Península, 1988.

Murakami, Takashi. *Takashi Murakami: Summon Monsters? Open the Door? Heal? or Die?* Tokio: Kaikaikki Co., 2001.

Penyas, Ana. *Estamos todas bien*. Barcelona: Salamandra Graphic, 2017.
—. *Todo bajo el sol*. Barcelona: Salamandra Graphic, 2021.

Sáez, Juanjo. *Buenos tiempos para la muerte*. Barcelona: Morsa, 2008.
—. *Yo. Otro libro egocéntrico de Juanjo Sáez*. Barcelona: Mondadori, 2010.

Smith, Kiki, y Hentschel, Martin. *Kiki Smith: Her home. Museum Haus Esters, Krefeld. Kunsthalle Nurnberg*. Bielefeld: Kerber Art, 2008.

Taniguchi, Jiro. *El Caminante*. Rasquera: Ponent Mon, 2004.

Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp, 2008 [1984].

Tarkovski, Andréi, y Chiaramonte, Giovanni. *Instant Light*. Londres. Thames & Hudson, 2008.

Twombly, Cy; Serota, Nicholas; Cullinan, Nicholas; Dean, Tacita y Shiff, Richard. *Cy Twombly: Cycles and Seasons*. Nueva York: D.A.P./Distributed Art Publishers, 2008.

Verwoert, Jan, Halley, Peter, y Matsui, Midori. *Wolfgang Tillmans*. Londres: Phaidon, 2002.

Ware, Chris. *Rusty Brown*. Londres: Jonathan Cape, 2019.

Willumsen, Connor. *Anti-gone*. Ontario: Koyama Press, 2017.

Žižek, Slavoj. *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*. Washington: University of Washington Press, 2000.

Filmografía

Angelopoulos, Theo, dir. *Paisaje En La Niebla (Topio stin omichli)* Grecia. Th. Angelopoulos / Paradis Films / ET1 / Basicinematografica, 1988.

Coppola, Sofia, dir. *The Virgin Suicides*. Estados Unidos. Paramount Vantage / Amerizan Zoetrope, 1999.

Daly, Rebecca, dir. *Mammal*. Irlanda. Fastnet Films / Calach Films / Les Films Fauves, 2016.

Gerwig, Greta, dir. *Lady Bird*. Estados Unidos. IAC Films / Scott Rudin Productions / Film 360, 2017.

Ishikawa, Hiroshi, dir. *Tokyo.Sora*. Japón. Domani / Guadeloupe, 2002. Disponible online en: <https://www.youtube.com/watch?v=Y9wxgtoPifg> [26 de marzo 2022]

Korine, Harmony, dir. *Gummo*. Estados Unidos. Fine Line Pictures, 1997.

Levinson, Barry, dir. *Toys*. Estados Unidos. Baltimore Pictures, 1992.

Linklater, Richard, dir. *Boyhood*. Estados Unidos. Detour Filmproduction / IFC Productions, 2014.

Ogigami, Naoko, dir. *Close-Knit (Karera ga Honki de Amu Toki wa)*. Japón. Suurkiitos, 2017.

Oguri, Khei, dir. *The Buried Forest (Umorigi)*. Japón. A Buried Forest Production Committee, 2005. Disponible online en: <https://www.youtube.com/watch?v=gmyTyJDhWP8> [29 abril 2022]

Suwa, Nobuhiro, dir. *El teléfono del viento (Kaze no denwa)*. Japón. Broadmedia Studios, 2020.

Van Groeningen, Felix, dir. *Beautiful Boy*. Estados Unidos. Big Indie Pictures / Plan B Entertainment, 2018.

Otros documentos audiovisuales

Hybe Labels. “BTS(방탄소년단) ‘RUN’ Official MV”. Dirigido por Lumpens. 2015. Disponible online en <https://www.youtube.com/watch?v=wKysONrSmew>. [24 de enero de 2022]

Hybe Labels. “BTS (방탄소년단) HYYH on stage: prologue”. Dirigido por Lumpens. 2015. Disponible online en <https://www.youtube.com/watch?v=Bt8648TNX1M&t=304s>. [24 de enero de 2022]

Hybe Labels. “TXT (투모로우바이투게더) ‘0X1=LOVESONG (I Know I Love You) feat. Seori’ Official MV”. Dirigido por Lumpens. 2021. Disponible online en <https://www.youtube.com/watch?v=d5bbqKYu51w> [2 de diciembre de 2021]

Webgrafía

Aminaka, Izuru. *Izuru Aminaka Illustrations.com*. Disponible online en <https://izuruaminaka.tumblr.com/> [18 de diciembre de 2021]

Antufiev, Evgeniy. *Exploring the material: absorption*. Presentado en Ovcharenko, Moscú. 2012. Disponible online en <https://ovcharenko.art/exhibitions/24-evgeniy-antufiev-exploring-the-material-absorption/overview/> [22 de enero de 2021]

Baeza, Amanda. *Amanda Baeza.com*. Disponible online en <https://amanda-baeza.tumblr.com/> [11 de noviembre de 2021]

Burgerman, Jon. *Jon Burgerman.com*. Disponible online en <https://jonburgerman.com/> [29 de abril de 2022]

Cantrell, Daniel. *Daniel Cantrell.com*. Disponible online en <https://danielcantrelletis.tumblr.com/> [17 de marzo de 2022]

Concejo, Joanna. *Joanna Concejo.com*. Disponible online en <http://joannaconcejo.blogspot.com> [10 de noviembre de 2021]

Cote, Phil. *Fresh Breath, Adhesive and Carbonation*. Presentado en Bodega Galery, Nueva York. 2014. Disponible online en <https://bodega-us.org/fresh-breath-adhesives-and-carbonation.html> [14 de noviembre de 2021]

«Emalin | Evgeny Antufiev» en *emalin.co.uk* <https://emalin.co.uk/artists/evgeny-antufiev> [22 de enero de 2021]

«Emi Kuraya | Perrotin» en *perrotin.com* https://www.perrotin.com/artists/emi_kuraya/1000#i-

[mages](#) [18 de diciembre de 2021]

«Erin Jane Nelson – Document» en *documentspace.com*. Disponible online en <https://documentspace.com/artist/erin-jane-nelson/> [10 de noviembre de 2021]

Freier, Karlotta. «The silent indifference of our empty universe», en *Karlotta Freier.com*. Disponible online en <https://www.karlottafreier.com/silent-indifference> [2 de diciembre de 2021]

Gaspar, Ema. *Ema Gaspar*. Disponible online en <https://emagaspar.com/> [5 de febrero de 2022]

Helwin, Mercedes. *Mercedes Helwein.com*. Disponible online en <http://www.mercedeshelwein.com/> [11 de noviembre de 2021]

«Isa Genzken | Arnet», en *artnet.com*. Disponible online en <http://www.artnet.com/artists/isa-genzken/> [14 de noviembre de 2021]

Iselin, Oda. *Oda Iselin Sønderland.com*. Disponible online en <https://odaiselin.com/> [23 de enero 2022]

Kelley, Mike. *Mike Kelley Foundation For the Arts*. Disponible online en <https://mikekelley-foundation.org/> [22 de enero de 2021]

Koch, Aidan. *Aidan Koch*. Disponible online en <http://aidankoch.com/> [10 de noviembre de 2021]

Lee, Kyuta. *Kokooma*. En <https://kokooma.tumblr.com/> [2 de diciembre 2021]

«Liz Magor – Works», en *catrionajeffries.com*. Disponible online en <https://catrionajeffries.com/artists/liz-magor/works/#11> [14 de noviembre de 2021]

Los Bravú. *Los Bravú.com*. Disponible online en <https://losbravu.com/> [28 de enero de 2022]

«Magda Archer - Karten Schubert London», en *karstenschubert.com*. Disponible online en <<https://www.karstenschubert.com/artists/136-magda-archer/>> [7 de mayo de 2022]

«Masahiko Kuwahara – Tomio Koyama Gallery», en *tomiokoyamagallery.com*. Disponible online en <<http://tomiokoyamagallery.com/en/artists/masahiko-kuwahara/#>> [14 de abril de 2022]

«Maureen Paley - Paulo Nimer Pjota», en *maureenpaley.com*. Disponible online en <https://www.maureenpaley.com/exhibitions/paulo-nimer-pjota-2022> [30 de abril de 2022]

«Michel Majerus | Matthew Marks Gallery», en *matthewmarks.com*. Disponible online en <<https://matthewmarks.com/artists/michel-majerus>> [2 de diciembre 2021]

Narita, Hikaru. *Hikaru Narita.com*. Disponible online en <<https://www.hikarunarita.com/>> [30 de abril de 2022]

Nelson, Erin Jane. *Erin Jane Nelson.com*. Disponible online en <<https://www.erinjanenelson.com/>> [10 de noviembre de 2021]

Orion, Shira. *Shira Orion.com*. Disponible online en <<http://www.shiraorion.com/>> [10 de noviembre de 2021]

Penyas, Ana. *Ana Penyas.es*. Disponible online en <<https://anapenyas.es/>> [24 de mayo de 2022].

Rauschenberg, Rober. *Robert Rauschenberg Foundation.org*. Disponible online en <<https://www.rauschenbergfoundation.org/>> [18 de diciembre de 2021]

Shimoda, Hikari. *Hikari Shimoda: Gallery*. Disponible online en <<https://hikarishimoda.tumblr.com/>> [26 de abril de 2022]

Takano, Aya. *Towards Eternity*. Presentado en Galerie Emmanuel Perrotin, Paris. 2008. Disponible online en <https://www.perrotin.com/exhibitions/aya_takano-toward-eternity/379> [18 de diciembre de 2021]

Tillmans, Wolfgang. *Sound is Liquid*. Presentado en Mumok Museum, Viena. 2022. Disponible online en <<https://www.mumok.at/en/wolfgang-tillmans-sound-liquid>> [12 de febrero de 2022]

Tillmans, Wolfgang. *Wolfgang Tillmans*. Disponible online en <<https://tillmans.co.uk/>> [12 de febrero de 2022]

«Tracey Emin – Artist – Saatchi Gallery», en *saatchigallery.com*. Disponible online en <https://www.saatchigallery.com/artist/tracey_emin> [9 de diciembre de 2021]

Val Gesto, Yannick. *yannickvalgesto.com*. Disponible online en <<https://www.yannickvalgesto.com/>> [3 de abril de 2022]

Willumsen, Connor. *CW.com*. Disponible online en <https://connorwillumsen.com/> [12 de enero de 2022]

«Yoshitomo Nara + Graf» en *cacmalaga.eu*. Disponible online en <<https://cacmalaga.eu/yoshitomo-nara-graf/>> [6 de mayo de 2022]

Grabaciones musicales

Bridgers, Phoebe. “Motion Sickness” en *Stranger in the Alps*. Estados Unidos, Dead Oceans, 2017.

Bridgers, Phoebe & The Manchester Orchestra. “The Gold”, en *The Gold (Phoebe Bridgers Version)*, Estados Unidos, Favourite Gentlemen / Sony / Loma Vista / Concord, 2018.

BTS (Suga, RM, Jimin y Jungkook). *The Most Beautiful Moment In Life: Young Forever*. Corea del Sur. BigHit Entertainment, 2016.

Lamar, Kendrick. “u”, en *To Pimp A Butterfly*. Estados Unidos, Top Dawg / Aftermath / Interscope, 2015.

—. *Mr. Morale & the Big Steppers*. Estados Unidos, PGLang / TDE / Aftermath / Interscope, 2022.

Agust D (Min Yoon-gi). “28”, en *D-2*. Corea del Sur, Bighit Entertainment, 2020.

Dr. Dog (Scott McMicken, Toby Leaman, Zach Miller, Eric Slick, Frank McElroy y Michael Libramento). “Where’d All the Time Go” en *Shame, Shame*. Estados Unidos, ANTI-, 2010.

Mitski (Mitski Miyawaki). “Class of 2013”, en *Retired from Sad, New Career in Business*. Estados Unidos, Autopublicado, 2013.

—. “First Love / Late Spring” en *Bury Me At Makeout Creek*. Estados Unidos, Dead Oceans, Double Double Whammy, 2014.

—. “Washing Machine Heart”, en *Be the Cowboy*. Estados Unidos, Dead Oceans, 2018.

Pet Shop Boys (Neil Tennant & Chris Lowe). “This Must Be the Place I Waited Years to Leave”, en *Behaviour*. Reino Unido, Parlophone, 1990.

Swift, Taylor. *Folklore*. Estados Unidos. Republic Records, 2020.

TXT (Tomorrow X Together: Huening Kai, Yeonjun, Soobin, Beomgyu y Taehyun). *Minisode 1: Blue Hour*. Corea del Sur, Bighit Entertainment / Republic Records, 2020.

Vundabar. “Alien Blues”, en *Gawk*. Estados Unidos, Gawk Records, 2017.

DOSSIER GRÁFICO



Mockery 1

Plastilina sobre plancha de acetato.

15 x 11 cm.

2022

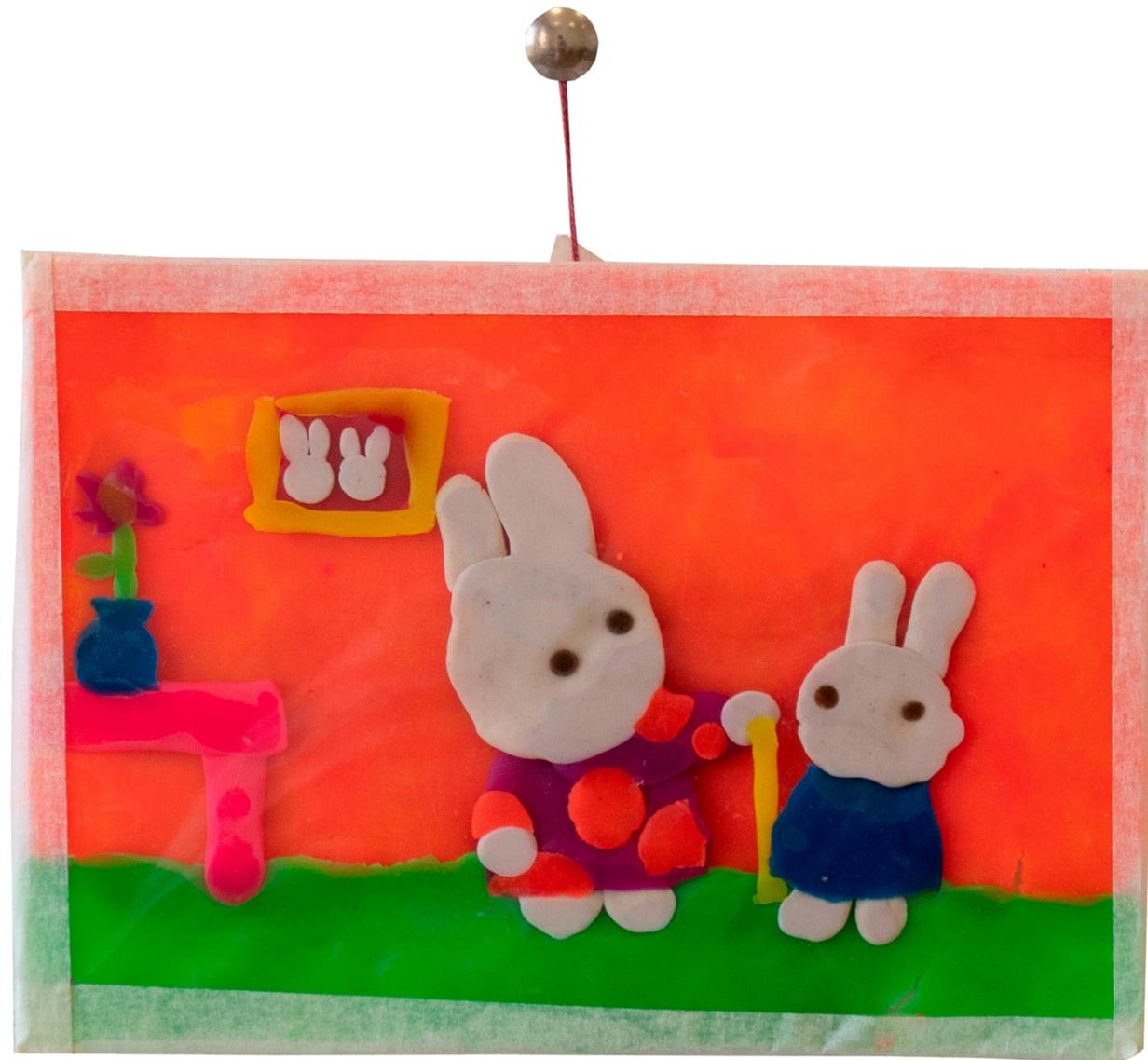


Mockery 2

Plastilina sobre plancha de acetato.

15 x 11 cm.

2022



Mockery 3

Plastilina sobre plancha de acetato.

15 x 11 cm.

2022



It comes WITH the family

Grafito, rotulador, bolígrafo, acuarela, recortes de tela,
hilo y spray sobre tela.

74 x 49 cm.

2022



Uneasy friendship 1

Acrílico sobre tela.

74 x 49 cm.

2022.



Renmant 5

Fotografía intervenida en marco.

15 x 10 cm.

2022



Oh, he is mad again...

Lapiz de color sobre hoja de libro.

18 x 11 cm.

2022



Graduation

Grabado al aguafuerte y confeti en marco.

25 x 25 cm.

2022

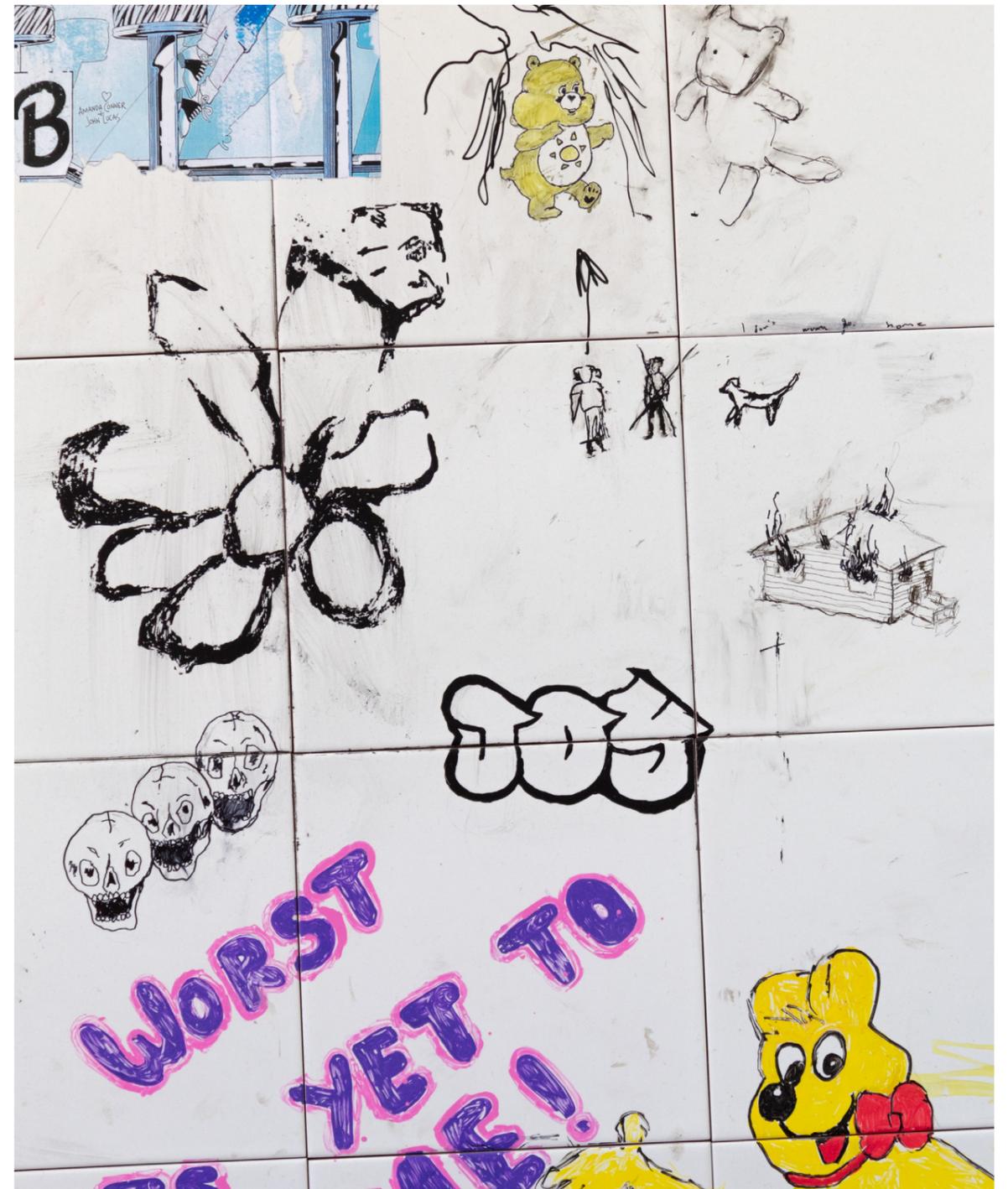


Rant Wall

Azulejo intrvenido con rotulador acrílico, rotulador y collage sobre tabla de madera.

60 x 120 cm.

2022



Detalle.

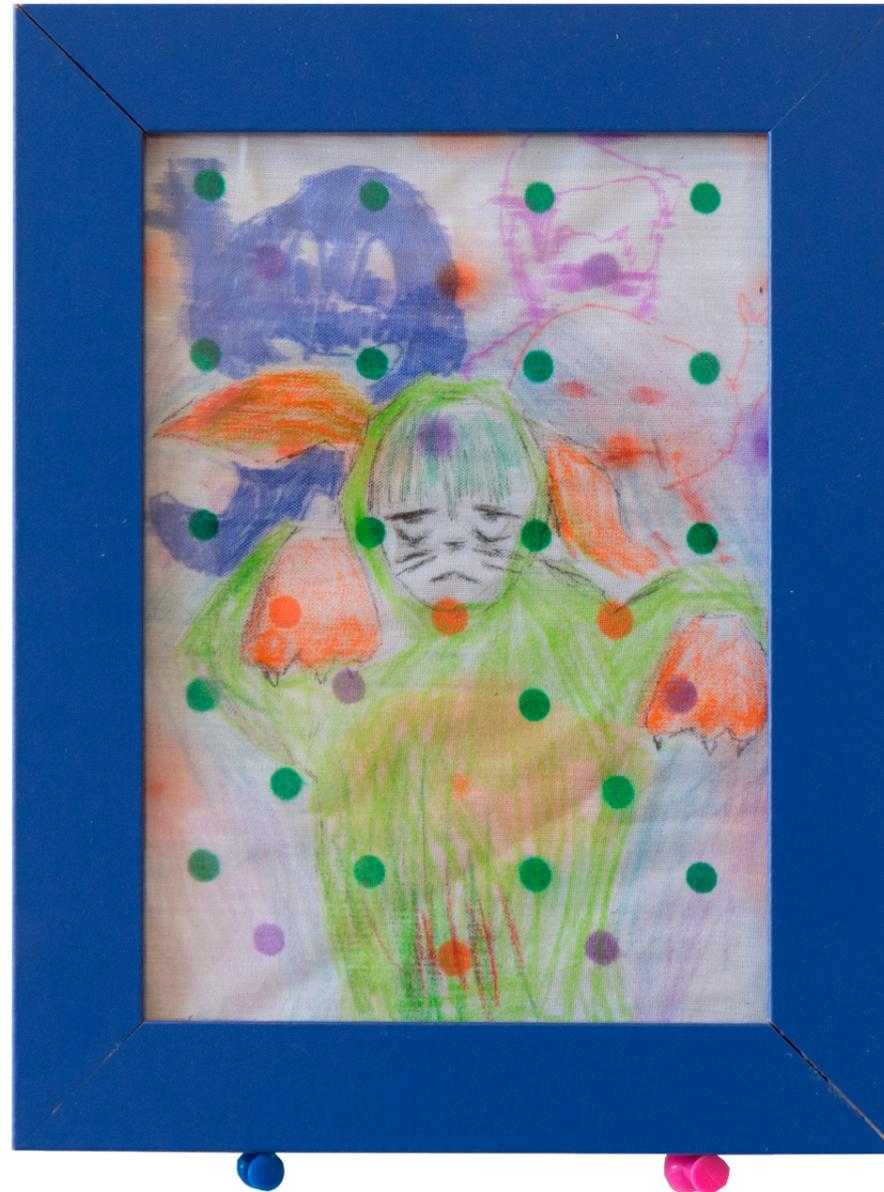


Teenage fear.

Pintura acrílica sobre pared.

180 x 130 cm

2022



Can we just leave the monster alive?

Rotulador sobre tela en marco.

17 x 21 cm.

2022

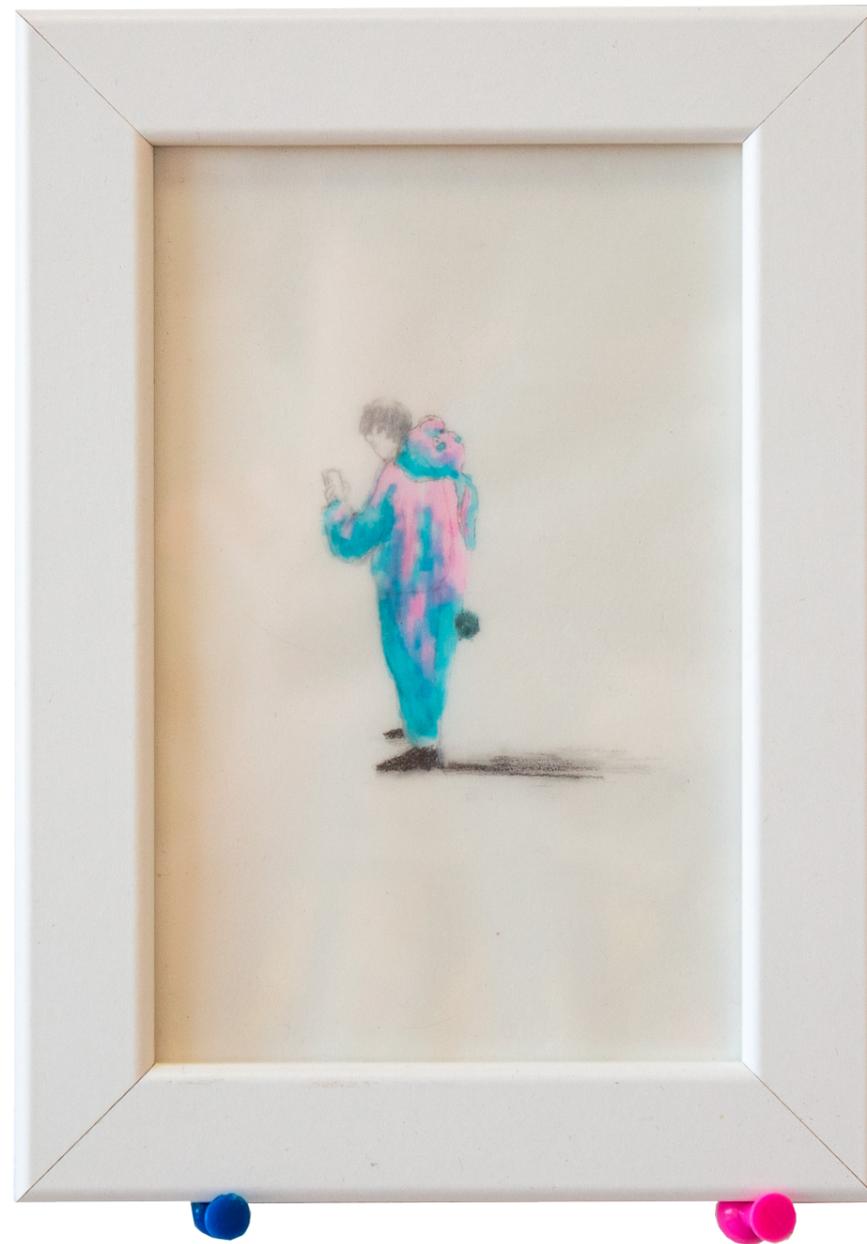


Bunny babe's room.

Peluche de crochet, juguete infantil, dibujo a rotulador
en papel de cebolla y álbum de fotos.

60 x 30 cm.

2022



Detalle. Bunny babe's room.

Rotulador sobre papel de cebolla en marco.

13 x 18 cm

2022



Detalle. Bunny babe's room.

Álbum de fotografías de 15 x 10 cm intervenidas con Rotulador acrílico.

2022









Detalle. Bunny babe's room.

Juguete infantil.

15 x 30 cm.

2022



Detalle. Bunny babe's room.

Peluche de crochet.

20 x 40 cm.

2022



Sudden plea

Rotulador sobre tabla de madera.

20 x 16 cm.

2022



Youth is never coming back!

Lapiz de color, pintura acrílica, recorte de papel, tiza y spray sobre tabla de madera.

80 x 170 cm.

2022

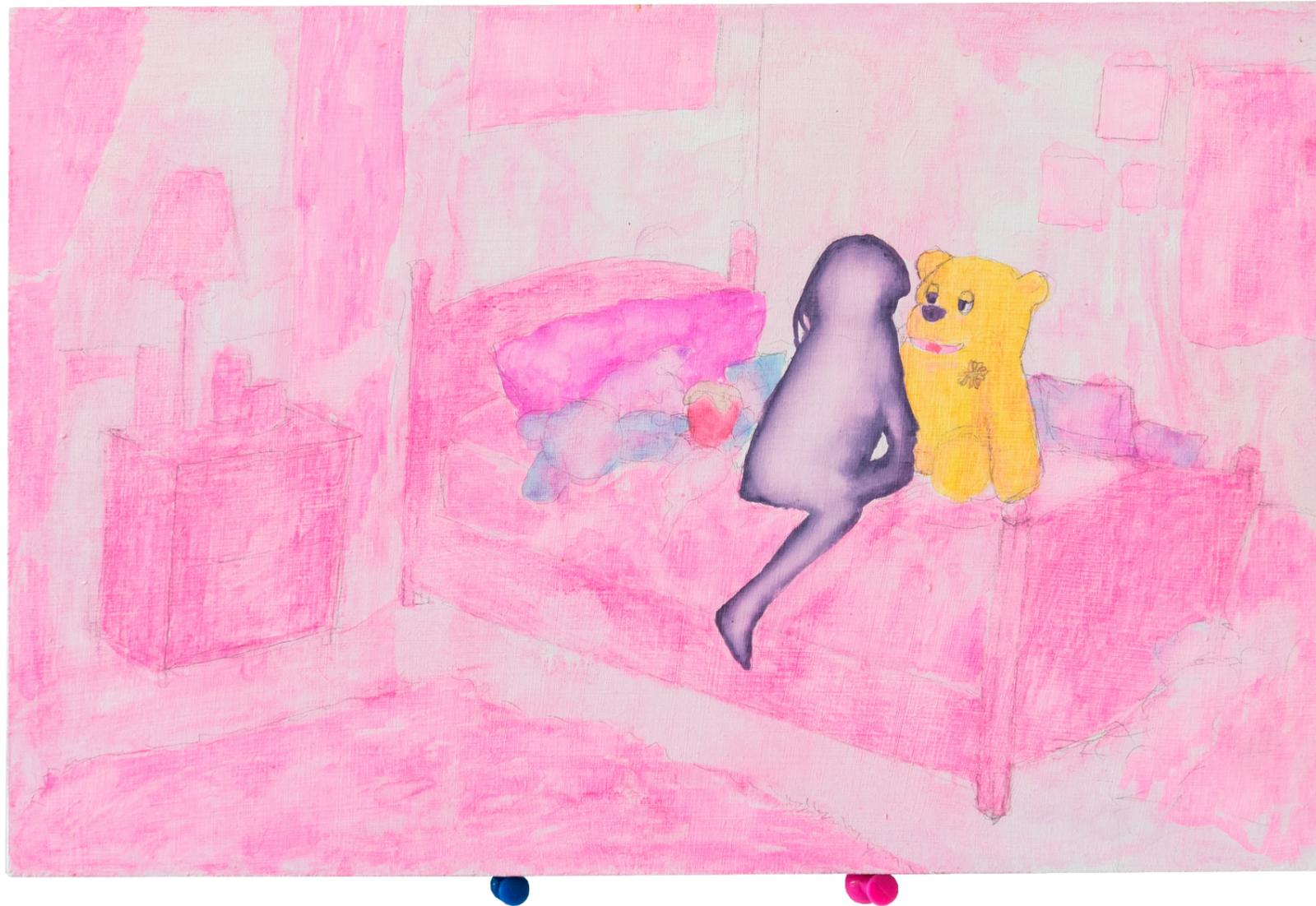


Songs that remind me of better times

CD intervenido con rotulador.

12 x 12 cm.

2022



Sin titulo

Rotulador sobre tabla de madera.

30 x 20 cm.

2022



Uneasy friendship 2.

Rotulador acrílico y spray sobre cartón.

13 x 18 cm.

2022



Peer pressure

Rotulador sobre papel de pegatina y acetato.

13 x 17 cm.

2022



Have some wisdom! 1

Rotulador acrílico, lápiz de color y spray sobre tela.

20 x 23 cm.

2022

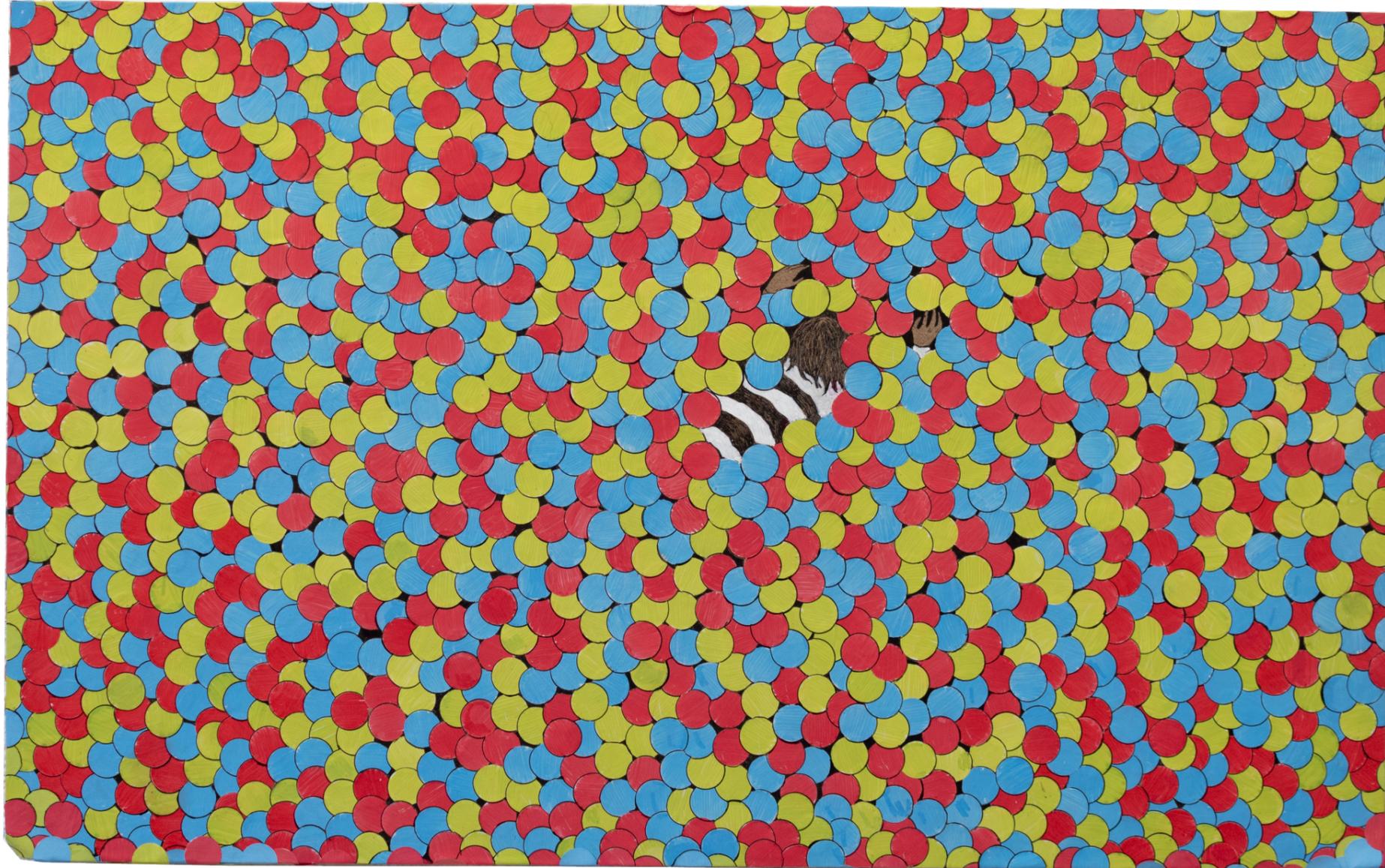


Have some wisdom! 2

Lana tejida en tela.

10 x 16 cm.

2022



Slumber party

Pegatinas y rotulador acrílico sobre tabla de madera.

60 x 37 cm.

2022



Remnant 6

Fotografía intervenida con pegatinas.

15 x 10 cm.

2022



Beheaded innocence

Juguete de peluche.

45 x 45 cm.

2022



Uneasy friendship 3

Transferencia en látex sobre pared.

29 x 42 cm

2022



Lost through the years.

Objetos infantiles en bolsa de plástico.

33 x 50 cm.

2022



Detalle.



Gentle, gentle, gentle.

Grafito sobre papel.

11 x 9 cm.

2022



This must be the place I waited Years to leave

Vistas de la instalación.

2022



This must be the place I waited Years to leave

Vistas de la instalación.

2022



This must be the place I waited Years to leave

Vistas de la instalación.

2022



This must be the place I waited Years to leave

Vistas de la instalación.

2022



This must be the place I waited Years to leave

Vistas de la instalación.

2022

*Whatever has gone wrong?
The fear and feeling hopelessness
I don't want to belong.*

Pet Shop Boys, "This Must Be The Place I Waited To Leave" (1990)

