



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Relatos de lo intangible: La memoria y la narrativa en el arte

Jenny Owens

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

TESIS DOCTORAL

Relatos de lo intangible: La memoria y la narrativa en el arte

Jenny Owens

Directores:

Dra. Teresa Blanch

Dr. Albert Valera

Tutora:

Dra. Marta Negre

Programa de Doctorado:

Estudios Avanzados en Producciones Artísticas

EAPA

Línea de investigación:

100252 Arte en la Era Digital

Tipo de tesis:

Énfasis en la práctica

2020

Facultad de Bellas Artes

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

*A todas las personas que me han
inspirado o que me han hecho
pensar a lo largo de los años.*

Las imágenes de distintos artistas y creadores que ilustran los capítulos, han sido seleccionadas con el fin de referenciar el contenido analítico de la investigación, con fines pedagógicos y sin atribuirse sobre las mismas otro derecho que el de citación.

La ortografía de todas las citas de esta tesis se ha actualizado siguiendo las pautas de la Ortografía académica.

Resumen

Esta tesis explora las conexiones entre la memoria y la narrativa en el arte y el importante papel que *lo intangible* desempeña en este proceso. La investigación parte de mi propia práctica artística, que se preocupa por historias en torno a lo abandonado y por la necesidad de reconstruir esas historias para que tengan una vida nueva, sin olvidar sus vidas pasadas. También se centra en lo que no vemos y en lo efímero. Asimismo, me he acercado al trabajo de otros artistas que me interpelaban de alguna forma para entender mejor mi propia obra artística y ofrecer una nueva lectura sobre cómo la memoria y la narrativa interactúan entre ellas.

Summary

This thesis explores the connections between memory and narrative in art and the important role that the *intangible* plays in this process. The research derives from my own artistic practice and is concerned with stories about the abandoned, and the need to reconstruct these stories to give them new life, without forgetting their past existences. It also focuses on what we do not see and on the ephemeral. I have looked at the work of other artists that spoke to me in some way, in order to better understand my own artistic work and to offer a new reading of how memory and narrative interact with each other.

Índice

0. INTRODUCCIÓN.....	11
0.1. <i>Objetivos e hipótesis.....</i>	13
0.2. <i>Metodología.....</i>	18
1. LA MEMORIA DISTORSIONA	35
1.1. <i>La idea reconstructiva de la memoria.....</i>	45
2. MIRAMOS DESDE NUESTRA PROPIA ORILLA.....	47
2.1. <i>Problemáticas en la nueva era digital.....</i>	53
3. EL ESPACIO INTERIOR INACCESIBLE.....	61
3.1. <i>Revertir el interior hacia afuera.....</i>	71
3.1.1. <i>El lado oscuro.....</i>	85
3.2. <i>Invocar recuerdos en lo abandonado.....</i>	106
3.3. <i>La fisicidad y la psique.....</i>	111
3.4. <i>Las ósmosis.....</i>	117
3.4.1. <i>Entre casa y calle.....</i>	119
3.4.2. <i>Entre la vida y la muerte.....</i>	135
4. EL VIAJE DE LA IMAGEN. REALIDADES INMATERIALES.....	149
4.1. <i>La vida secreta de las cosas.....</i>	159
4.2. <i>Diálogos con lo intangible.....</i>	161
4.2.1. <i>El tiempo.....</i>	163
4.2.2. <i>La Luz.....</i>	174
4.2.3. <i>Invocar imágenes por impulsos sensoriales.....</i>	181
4.2.4. <i>El aire y nuestros respiros.....</i>	190
4.2.5. <i>La corriente del agua</i>	205
4.2.6. <i>El punto ciego de nuestras mentes.....</i>	213
4.2.7. <i>La incierta línea de los Horizontes.....</i>	217
4.3. <i>Lo que está por nombrar.....</i>	233
5. MONTAR LA NARRATIVA A PARTIR DE RASTROS.....	247
5.1. <i>Desde el fuera de campo.....</i>	256
5.2. <i>Perderse: Dobles distancias.....</i>	267
5.3. <i>Rescatar información en el pasado. Traslados al presente.....</i>	288
5.4. <i>Entrecruzar miradas sobre archivos de rastros.....</i>	292
5.5. <i>In between: Los intersticios de la memoria.....</i>	297
6. IMÁGENES DENTRO DE LAS IMÁGENES.....	315
6.1. <i>El álbum familiar.....</i>	323
6.2. <i>Mirar dentro del teatro del sueño.....</i>	336
6.3. <i>Memoria recreada. Simbiosis entre los procesos actorales y los procesos artísticos.....</i>	340
6.4. <i>La otra mirada acerca de los animales.....</i>	367
6.4.1. <i>Los animales como actores.....</i>	371
7. A MODO DE CONCLUSIÓN.....	379
8. BIBLIOGRAFÍA.....	409

0.

INTRODUCCIÓN

0.1. Objetivos e hipótesis

Esta tesis investiga cómo los actos de mirar, recordar, soñar y narrar se interconectan en los procesos de creación artística plástica y cuál es la función de lo intangible en estos procesos.

Hace unos años me regalaron un álbum de fotografías de mi infancia para mi cumpleaños. Reconocí en seguida los objetos en el fondo de las imágenes pese a no haber pensado en ellos durante muchos años; sin embargo, no fui capaz de recordar lo que quedaba fuera de campo. Me di cuenta en ese instante de que si quería completar el resto de la escena tendría que inventarla. Eso me llevó a analizar los escritos del psicólogo y escritor británico Charles Fernyhough sobre la memoria autobiográfica.

Fernyhough explica que los psicólogos definen la memoria autobiográfica como «los actos de recordar relacionados con episodios y detalles de nuestra propia vida»,¹ y argumenta que:

Lejos de poseer recuerdos, como instantáneas alojadas en nuestro cerebro, lo que hacemos es reconstruir el pasado cada vez que retornamos a él. Acordarse de algo es un acto de narrativa, la suma de distintos procesos neuronales.²

Esta investigación doctoral indaga las maneras en que los recuerdos autobiográficos, las imágenes y la narrativa se conectan. Explora cómo se puede hablar de los recuerdos a través de las imágenes y de las imágenes a través de un conocimiento de la memoria autobiográfica. La investigación tiene en cuenta que los artistas y los espectadores son seres psicológicos, que el acto de mirar está conectado con nuestras características psicológicas, que el acto de recordar está íntimamente enlazado con nuestras identidades, que el hecho de que pasamos tantas horas de nuestras vidas durmiendo y soñando hace que el inconsciente tenga una influencia importante en nuestra forma de actuar, y qué obras hacemos en la vigilia. Por eso, esta tesis también analiza el papel del inconsciente en el proceso creativo y en los actos de mirar, recordar y narrar.

Hace unos años me di cuenta de que había un elemento que siempre buscaba en mi producción artística: lo intangible. Las obras de otros artistas que más me interpelaban tam-

¹ FERNYHOUGH, C. (2013). *Destellos de luz*. Traducción SOLER, J. Barcelona: Editorial Planeta, S.A. Contraportada.

² FERNYHOUGH, C. (2012). «The Story of the Self» [artículo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 02 de marzo de 2017]. <URL: <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2012/jan/13/our-memories-tell-our-story>>
Traducido por la autora.

bién buscaban o contenían lo intangible: la luz, el aire, el uso de la voz, la música, el espacio interior. Los recuerdos, los pensamientos, los sueños, las emociones, las ideas son intangibles. Sabía que para explorar las conexiones entre los actos de mirar, recordar, soñar y narrar me ayudaría investigar la intangibilidad, qué es, qué valor tiene y cómo la podemos usar para contar historias y crear vínculos entre obras, artistas y espectadores.

La investigación se extendió a otros campos del conocimiento, como el cine y el teatro, que también aportan ideas a mi producción artística. El teatro siempre me ha llamado la atención por su calidad efímera. Los actores y el público se encuentran en un espacio durante un tiempo y luego se van. Las palabras que se pronuncian, no las ves. ¿Qué les pasa a los personajes, al público y a los actores después de la obra y qué les pasa antes para llegar a crear y contar esas historias efímeras? Intuía que si entraba en ese mundo y exploraba el proceso actoral, podría encontrar respuestas a qué es la intangibilidad y cómo funciona que podría aplicar al proceso creativo en las artes plásticas. También intuía que podría averiguar algo sobre la conexión entre los recuerdos autobiográficos y la narración.

Otro objetivo de esta tesis, desarrollado a través de los escritos de Fernyhough, es investigar la manera en que pensamos en los recuerdos, y si esta forma de pensar se puede usar para desarrollar procesos de creación artística. Fernyhough explica en *Destellos de luz* lo que la memoria autobiográfica no es. Dice que hay muchos conceptos erróneos en torno a cómo funciona la memoria autobiográfica: «A decir verdad, las memorias autobiográficas no son bienes que se tienen o no, sino construcciones mentales creadas en el momento presente conforme a las exigencias del presente».³ Una de las ideas que se desarrolla en su libro es explorar como «un recuerdo se parece más a un *hábito*, el proceso de construir algo a partir de sus partes, cada vez de una forma parecida pero sutilmente cambiante, siempre que la ocasión lo requiera».⁴

El autor se interesa mucho por la «naturaleza reconstructiva» de la memoria, que la hace ser poco fiable:

*La información a partir de la cual se construye un recuerdo autobiográfico puede estar almacenada con mayor o menor precisión, pero ha de integrarse con arreglo a las demandas del momento actual, y es posible que en cada fase se infiltren errores y distorsiones. El resultado final quizá sea intenso y convincente, pero dicha intensidad no garantiza la precisión.*⁵

³ FERNYHOUGH, C. (2013). *Destellos de luz*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A. Página 13.

⁴ *Ibíd.* Página 14.

⁵ *Ibíd.*

Añade que no se puede confiar mucho en los recuerdos de infancia y admite que «pensar de otro modo sobre la memoria requiere asimismo replantearnos algunas de las “verdades” más próximas al núcleo de nuestros yoes».⁶

En esta tesis analizo la falta de fiabilidad del acto de recordar e investigo a través de la Cultura Visual si también hay una falta de fiabilidad en las imágenes que vemos cada día y en cómo vemos. Quise averiguar cómo nuestro yo influye en nuestra mirada y si esto influye en qué recordamos. Esta tesis también tiene como objetivo explorar cómo se pueden usar aspectos de la Cultura Visual respondiendo a la pregunta: ¿Qué hay en el espacio entre una imagen y otra, en el proceso creativo? Esta pregunta está en la base de la investigación y por ese motivo se amplía la investigación con el análisis de los procesos de colaboración en la producción artística que había hecho con otros artistas y del espacio que existe entre cada artista, entre sus miradas y entre las imágenes que aportan a la colaboración. Esta tesis también tiene entre sus objetivos el estudio y análisis de las obras de artistas que hablan de los espacios «entre», por ejemplo, el espacio entre el pasado y el presente, entre lugares físicos o entre personas cuando una narra y la otra escucha. Se pregunta cómo los artistas visualizaban estos espacios intangibles.

La tesis sitúa al lector en el momento actual de la imagen, lo que el fotógrafo y teórico Joan Fontcuberta llama la época «posfotográfica», un momento en que las imágenes no se guardan sino que se toman con el móvil y se mandan como mensajes. A través de algunos de sus textos, la tesis indaga en nuestro papel como artistas en este momento de la imagen. La tesis analiza nuestra relación con el álbum de fotografías, cómo capturamos nuestras vidas en el pasado, qué mostramos al mundo y a nosotros mismos y qué no mostramos, qué se queda oculto y por qué. La tesis analiza los retratos fotográficos de Nan Goldin y el video *I'm Too Sad to Tell You* (1971) de Bas Jan Ader para explorar cómo nuestra relación con las imágenes puede influir en qué y cómo recordamos.

Otro objetivo de la tesis ha sido explorar las conexiones entre la ciudad y los recuerdos. A través de las ideas de Fernyhough sobre el acto de perderse y mi producción artística, quería averiguar qué relación tiene el acto de perderse con la memoria, cómo se puede hablar de los recuerdos a través de la ciudad y cómo los rastros físicos pueden ser recuerdos.

Una parte fundamental de este trabajo de investigación se encuentra en el apartado «Diálogos con lo intangible» dentro del capítulo «El viaje de la imagen. Realidades inmateri-

⁶ *Ibíd.*

ales». El apartado está dividido en los siguientes subapartados: «El tiempo», «La Luz», «Invocar imágenes por impulsos sensoriales», «El aire y nuestros respiros», «La corriente del agua», «El punto ciego de nuestras mentes» y «La incierta línea de los Horizontes». Los objetivos se centran en cómo contar historias desde lo intangible, cómo podemos entender más sobre los recuerdos a través de estos elementos intangibles y cómo la memoria autobiográfica puede ayudarnos entender más sobre este concepto. A continuación expongo cada uno de los subapartados, detallando los objetivos secundarios que pretendo desarrollar e indicando las obra que analizaré.

En relación al tiempo he querido averiguar cómo se puede capturar su paso, cómo diferentes tiempos pueden coexistir y qué podemos aprender sobre la narración y el tiempo en el video *Bordeaux Piece* (2004) de David Claerbout, que tiene una duración de casi catorce horas. Quería explorar el papel del tiempo en los recuerdos y por qué tenemos la sensación de que el tiempo pasa más rápido a medida que envejecemos.

En relación con la luz, mi intención ha sido explorar cómo esta se puede usar para contar historias y analizar qué pasa en mis obras *Light Story 1, 2, 3 y 4* (2012 y 2016). En «Invocar imágenes por impulsos sensoriales» quería entender a través de la investigación de Charles Fernyhough cómo los sentimientos pueden ayudarnos a identificar si un recuerdo nos pertenece o procede de historias de otras personas. También he explorado cómo escuchar una canción de juventud nos puede transportar a esa época muy rápido y cómo se puede usar la música para ayudar a personas con Alzheimer a recordar momentos de su vida. Por último, he investigado cómo Janet Cardiff en *Forty Part Motet* (2001) y Susan Philipsz en *Lowlands* (2010) usan la música como estrategia para conmover al espectador.

El objetivo de «El aire y nuestros respiros» es entender cómo Tacita Dean en *A Bag of Air* (1995) y Fernando Prats en *Affatus 27* (2006) usan el aire para narrar, y explorar por qué yo también he usado mi respiración en mis obras. A través del relato «La nueva escultura», aparecido originalmente en el libro *Gog* (1921) de Giovanni Papini, quiero investigar qué valor tienen las obras efímeras y cómo podemos volver a ellas en nuestros recuerdos.

En el subapartado «La corriente del agua» intento mostrar a través de *Still Water (The River Thames, for Example)* (1999) de Roni Horn cómo se puede encontrar en un elemento, en este caso el río Támesis de Londres, una gran cantidad de acciones y significados que pueden pasar inadvertidos a simple vista. Con esta obra también intento mostrar cómo se puede usar un concepto para hablar de muchos otros conceptos.

El objetivo de «El punto ciego de nuestras mentes» es explorar el fuera de campo de nuestra propia mente como artistas e investigadores y explorar la necesidad de movernos físicamente a nuevos lugares para encontrar cosas que ni sabíamos que buscábamos. Exploro esto a través de un trabajo de campo en Tarifa y el texto «Hacia el insondable reflejo del HORIZONTE» de Teresa Blanch. «La incierta línea de los Horizontes» tiene como objetivo analizar qué es un horizonte y cómo esto se conecta con el recuerdo.

A través de la investigación de David Hockney en *El conocimiento secreto* (2002) y de mi investigación de mis propias obras, otro objetivo de esta tesis es promover una actitud activa en el lector y en el espectador cuando se encuentren delante de una imagen, así como dar a conocer todo lo que no se muestra explícitamente: ¿Qué queda fuera del recuadro de la imagen, en el fuera de campo? ¿Qué es lo que no vemos?

Esta es una tesis de una artista plástica, y sus objetivos también tienen que ver con mi búsqueda de ser mejor artista. Para mí, eso significa tener más consciencia sobre qué hago y por qué lo hago, y también aprender a ser mejor espectadora. También quise investigar cómo el acto de escribir puede ayudar a dar más claridad al proceso creativo y a hablar de las obras una vez acabadas. Me acerqué a Tacita Dean, quien a menudo escribe paralelamente a la producción de sus obras, y a Ana Mendieta, quien capturó sus ideas por escrito para ver diferentes maneras de llevarlas a cabo.

Por último, con esta tesis espero aportar una manera de entender el proceso creativo desde la memoria autobiográfica, y subrayar la importancia de explorar otras disciplinas, como el cine, el teatro y la psicología para tener nuevas perspectivas a la hora de hacer obras y ampliar nuestro propio campo de investigación y producción artística.

0.2. Metodología

La metodología empleada en este trabajo de investigación se sustenta en el análisis de obras y procesos de creación de artistas contemporáneos y textos y reflexiones de críticos y pensadores, estableciendo un diálogo con el propio proceso creativo, tanto en el territorio de las ideas como en el de las formas.

A continuación intentaré desarrollar de forma detallada los procedimientos y las estrategias de investigación desarrolladas.

Cuando trabajo con imágenes del álbum familiar, trabajo con el fragmento. Cojo los objetos en el fondo de la imagen y convierto esos fragmentos en nuevas imágenes. Cuando tomo fotografías sé que solo estoy fotografiando un fragmento de una escena. Por ejemplo, mientras saco una fotografía de algo que está delante de mí, lo que pasa detrás de mí no queda fotografiado. El psicólogo y escritor británico Charles Fernyhough se refiere al acto de recordar como un collage multimedia; dice: «Los recuerdos son en realidad reconstrucciones mentales, ingeniosos collages multimedia de cómo eran las cosas moldeados por cómo son ahora».⁷ Ese fue el punto de partida de mi investigación: cómo los actos de mirar, recordar, soñar y narrar están conectados por medio de fragmentos que se han ido acumulando. Estos fragmentos eran el fruto de análisis que hice de obras de otros artistas, anotaciones sobre películas que vi, análisis sobre mis propias obras, apuntes sobre los escritos de Charles Fernyhough y la Cultura Visual. De ahí surgió mi trabajo de final de máster *Detrás de la imagen* en 2016. Analicé la saturación de imágenes en nuestro día a día y conecté conceptos de la Cultura Visual con mi propia producción. Concluí que una manera de navegar por esa saturación de imágenes, y una manera de interactuar con obras de arte como espectador, es a través de la pregunta: ¿Qué se puede ver y qué queda oculto? Ese trabajo fue la base de esta tesis y la primera fase de mi investigación, en la que identifiqué la importancia que lo intangible tenía en mis propias obras y en las obras que había analizado. A partir de aquí supe que tenía que seguir con mi investigación explorando qué es lo intangible y qué papel tiene en los actos de *mirar, recordar, soñar y narrar*.

En esta fase de investigación estudié y analicé obras de artistas que había conocido hace tiempo y que recordaba con frecuencia, como por ejemplo *House* (1993) de Rachel Whiteread, *Opera for a Small Room* (2005) de Janet Cardiff y George Bures Miller y *First L-*

⁷ FERNYHOUGH, C. (2012). «The Story of the Self» [artículo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 02 de marzo de 2017]. <URL: <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2012/jan/13/our-memories-tell-our-story>> Traducido por la autora.

ove (2005) de Rivane Neuenschwander. Quería investigar por qué seguían teniendo tanta importancia para mí y por qué las recordaba tanto. Quería también analizar obras que descubrí en algunas de las conferencias a las que asistí durante el programa del máster y al empezar el programa del doctorado, durante las cuales los artistas hablaron de sus procesos creativos y de sus obras más significativas. Escucharlos hablar en directo de sus obras y de cómo las realizaron hizo que tuviera una imagen más vívida de ellas cuando empecé a escribir, en especial de *Bordeaux Piece* (2004) de David Claerbout, *Tehran-geles* (2014) de Arash Nassiri y *Time in New York* (2009) de Zhou Tao. De hecho, una de mis estrategias de investigación más importantes para esta tesis ha sido escuchar lo que los artistas, directores y cineastas decían sobre sus obras en entrevistas transcritas o publicadas en video. De esta manera podía entender mejor sus intenciones, cómo hacían sus proyectos y qué querían explorar a través de su producción. También podía aprender maneras de hablar sobre la propia obra. Otra estrategia de investigación fue la de experimentar las obras a través de la experiencia *in situ* de los críticos de arte que la habían visto, como Adrian Searle, el crítico del arte de *The Guardian*, cuando fue a ver a la obra de David Claerbout *Bordeaux Piece*. Examiné la obra desde su experiencia, cómo lo vivió y la impresión que tuvo de ella.

En algunas de las obras que escogí, identifiqué la presencia de lo intangible; en otras, las relaciones que había entre el recuerdo y las estrategias de narración me llamaron la atención. Mientras empecé a analizar estas obras y las mías, investigué más a través de los escritos de Charles Fernyhough la importancia que la memoria autobiográfica tiene en nuestras vidas y en la formación de nuestras identidades. También analicé documentales sobre enfermedades relacionadas con la memoria para entender mejor cómo funciona y saber qué pasa cuando nuestra capacidad para recordar se ve afectada, como le pasó a Hiroshi Sekine en *Without Memory* (1996) del director japonés Hirokazu Koreeda, o cómo la música puede ayudar a recordar a personas con Alzheimer, como Michael Rossato-Bennett documentó en *Alive Inside* (2014).

En relación con la memoria autobiográfica también estudié en *Destellos de Luz* de Charles Fernyhough la diferencia entre la manera fragmentaria en la que recordamos cuando somos muy pequeños y la distorsión que entra en juego cuando nuestras capacidades para recordar son más avanzadas. Otro aspecto que quería investigar era cómo podemos saber si cuando recordamos estamos recordando algo que nos pasó a nosotros o algo que le pasó a otra persona pero que recordamos como si nos hubiera pasado a nosotros mismos por haber escuchado tantas veces relatos sobre ese algo.

0. Introducción

Empecé a ver conexiones entre las diferentes obras que escogí de otros artistas y entre esas obras y las mías. Empecé a entender esas obras y las mías desde la perspectiva de la memoria autobiográfica aplicando las ideas de Fernyhough a mis análisis. Mientras investigaba hice nuevas obras. Durante el proceso de escritura, mi investigación alimentó mi producción y mi producción artística mi investigación.

Encontré que esa manera de investigar se adecuaba a mi manera de trabajar en arte, donde siempre busco conexiones u ofrezco fragmentos al espectador para que pueda encontrar y crear sus propias narraciones. También para mí, esta manera de investigar fue apropiada para una tesis que buscaba conexiones entre actos diferentes de nuestra experiencia como personas, artistas y espectadores, cómo son mirar, soñar, recordar y narrar. Esta manera de trabajar estaba también en armonía con una tesis que abarcaba disciplinas al margen las artes plásticas, como el cine, el teatro y la psicología.

Después de trabajar durante un tiempo analizando obras, películas y documentales de manera fragmentaria, empecé a establecer conexiones entre ellas con más claridad, y ya pude empezar a agruparlas por conceptos. Por ejemplo, detecté que había un grupo de obras que hablaban de la casa, del espacio interior, de lo inaccesible y de la boca como casa, y que todas ellas podían formar un grupo. Las obras que hablaban específicamente de lo intangible podían formar otro grupo. Luego había un conjunto de obras que contaban relatos desde el fuera de campo o desde los espacios entre dos lugares, personas o tiempos que funcionaban bien juntas. Por último, había obras que hablaban de imágenes dentro de otras imágenes o relatos dentro de otros relatos. A partir de estos grupos, empecé a crear el índice con la ayuda de mis directores.

Podía aplicar fragmentos sobre la memoria autobiográfica a cada grupo. Si pensáramos en la investigación como en una obra de arte, en ese momento pasó de ser una instalación con muchos fragmentos a un video con una linealidad y una dirección clara. La linealidad me permitió ver si faltaba algo en cada capítulo e investigarlo. Pude ver el lugar que ocupaban las obras que hice después de las primeras fases de investigación y dónde necesitaba hacer trabajo de campo. Luego concreté el índice. Estos grupos formaron la base de los capítulos tres a seis. Los dos primeros están reservados a explorar la memoria autobiográfica y examinar nuestras relaciones con las imágenes.

A continuación, voy a detallar otras dos metodologías que he aplicado en el proceso de investigación:

El trabajo de campo: Tarifa

Al principio, quería investigar en Tarifa la migración primaveral de las aves de África a Europa. Supe que allí, en el punto más meridional de España, podría ver este fenómeno. Pensé que estudiarlas me permitiría aprender algo sobre lo efímero; las consideraba un símbolo de lo efímero porque no son figuras fijas en el paisaje sino que entran y salen de él. Quería estudiar el vuelo de las aves y capturar grandes bandadas con mi cámara. Quería estudiar las formaciones que hacían y ver qué más podía aprender de ellas. Lo que no esperaba era ir hasta a Tarifa y apenas ver aves, y eso fue lo que pasó debido al mal tiempo. Las aves no hicieron el viaje de Marruecos a España durante mi estancia. Por lo tanto, en vez de mirar hacia al cielo, empecé a estudiar los paisajes que esperaban recibir a los pájaros, paisajes que me parecieron muy extraños. Los animales y las ruinas convivían junto a la orilla del mar. Las carreteras estaban abandonadas y subían y bajaban. Había señales que parecían salir de un sueño, ya que no se veía personas a las que pudieran guiar. Me fije en el horizonte limpio, que contrastaba con lo rústico, lo salvaje y el caos. El horizonte me llamó tanto la atención que se convirtió en el nuevo trabajo de campo. Saqué muchas fotografías de él y a la vuelta empecé a contemplar qué es un horizonte y qué lecturas se podían extraer de él. Me encontré de nuevo con lo intangible. Fue lógico que esta investigación y las nuevas obras que hice a partir de ella se juntaran con las otras obras de mi investigación que hablaban directamente de lo intangible. Mi trabajo de campo también tomó otra dirección una vez estuve en Tarifa: la investigación del encuentro de dos mares, el océano Atlántico y el mar Mediterráneo, y el hecho de que coexistan sin mezclarse. Descubrí que las aguas del océano Atlántico son más frías y tienen menos sal que las del mar Mediterráneo y se quedan en la superficie, mientras que las aguas cálidas y salinizadas del Mediterráneo se encuentran a más profundidad. Hice obras para capturar este fenómeno y les he dedicado un apartado del capítulo sobre lo intangible.

El trabajo de campo: Grove Road y Mile End Park, Londres

Ver la obra *House* de Rachel Whiteread en persona habría sido imposible: la descubrí mucho tiempo después de su demolición. Aun así, quería estar lo más cerca posible de ella. También intuía que si visitaba el lugar donde se construyó encontraría algo de su existencia, lo que conectaba con mi interés por los rastros. No sabía exactamente qué encontraría, pero sabía que tenía que ir y averiguarlo. Cuando fui al lugar donde se construyó la obra, Grove Road de Londres, y al parque que ahora hay al lado, Mile End Park, encontré restos de los cimientos de la casa, fósiles de ladrillo en el suelo. Los registré

con la cámara y luego hice cuatro nuevas obras fotográficas. Esta investigación y las obras que hice a partir de ella aparecerán en el quinto capítulo de la tesis, «Montar la narrativa a partir de rastros». El objetivo de este trabajo era acercar al espectador a la obra original a través del recuerdo y acercarlo al tiempo que ha pasado entre la destrucción de la obra y el momento actual.

Entrevistas con actores profesionales

Otro aspecto que veía importante desarrollar en esta tesis doctoral eran las entrevistas a actores profesionales que realicé en el año 2016 como parte de la primera fase de investigación del máster. Me interesaba saber cómo usan los recuerdos y el inconsciente para preparar un papel. No las incluí en el trabajo final del máster porque contenían mucha información que quería analizar con más tiempo. Quería especialmente entender las respuestas de los actores en relación con lo intangible y lo efímero. Antes de realizar las entrevistas había pasado tiempo viendo el programa de televisión *Inside the Actor's Studio*, donde se entrevistaba a actores profesionales sobre sus procesos actorales. Me fascinaba el detalle y la claridad con que hablaban acerca de sus procesos, y de alguna forma eso me ayudó a pensar en mis propios procesos creativos y en mi propia producción artística. Me interesaba saber si los actores se acercan a las artes plásticas para ayudarse en sus procesos creativos del mismo modo que yo me acerco al teatro, al cine y especialmente a los procesos actorales.

Primero planteé unas preguntas abiertas para entender la esencia del trabajo de actor: ¿Qué significa actuar para ti? ¿Cómo te preparas para un papel? Las preguntas que siguieron obedecieron más a mis inquietudes sobre la relación entre la ficción y los recuerdos, el papel del inconsciente y el aspecto efímero de una obra de teatro, por ejemplo: ¿Qué importancia tiene el inconsciente cuando te preparas para un papel? ¿Cómo te afectan los sueños cuando preparas un papel? ¿Alguna vez soñaste con aspectos relacionados con la obra o como si fueras la persona de la obra? ¿Piensas en los posibles recuerdos que tienen tus personajes? Una vez que has dado vida a tu personaje en el escenario y la obra termina, ¿qué crees que les sucede a los personajes? Las últimas preguntas que preparé eran sobre las artes plásticas y el proceso actoral: ¿Cuál es tu relación con el arte? Como parte de tu proceso, ¿alguna vez dibujas o piensas en un formato de arte más visual para preparar un papel? Otras preguntas las improvisé durante la entrevista en respuesta a algo que los actores habían dicho.

Sus respuestas me ayudaron analizar la obra *Not I* de Samuel Beckett, que había escogido por pensar en ella a menudo. Pude entender más sobre el papel de la actriz protagonista gracias a estas entrevistas. También me ayudaron hablar de lo efímero en mis propias obras, como las que contienen globos o las que hablan de la voz. A menudo me acordé de sus respuestas mientras trabajaba en otros aspectos de la investigación, pero opté por aplazar el análisis de las entrevistas a las últimas etapas del proceso de escritura para abordarlo con más ideas sobre la memoria autobiográfica.

La estructura de la tesis

Esta tesis se estructura en seis capítulos; «La memoria distorsiona», «Miramos desde nuestra propia orilla», «El espacio interior inaccesible», «El viaje de la imagen. Realidades inmateriales», «Montar la narrativa a partir de rastros» e «Imágenes dentro de las imágenes». A continuación voy a detallar el contenido más importante que aparece en cada capítulo:

El primer capítulo, «**La memoria distorsiona**», se reservó para familiarizar el lector con las ideas del psicólogo Charles Fernyhough sobre la memoria autobiográfica. Las ideas vienen del artículo *The Story of the Self* (2012), donde Charles Fernyhough explica de una manera sencilla qué es la memoria autobiográfica y cómo funciona. El capítulo explora la falta de fiabilidad del acto de recordar, la naturaleza narrativa de nuestros recuerdos y compara esto con la falta de fiabilidad de las imágenes a través de la obra *Fauna* (1989) de Joan Fontcuberta y de un estudio de la psicóloga Kim Wade, de la universidad de Warwick. Antes de abordar estas ideas, el capítulo abre con la historia de Hiroshi Sekine, capturada en el documental *Without Memory*, que subraya la importancia de nuestros recuerdos y la idea de que, a pesar de ser poco fiables, los necesitamos para orientarnos y vivir nuestras vidas con confianza, sabiendo quienes somos. El capítulo acaba con el estudio de Sir Frederic Bartlett, que trata de la proyección de nuestro yo en el acto de recordar.

El segundo capítulo, «**Miramos desde nuestra propia orilla**», sigue con la línea de la proyección del yo, pero en vez de centrarse en el acto de recordar lo hace en el acto de mirar. El capítulo abre con una cita del psicólogo y profesor Fernando Hernández para llevar al lector directamente a la idea que fundamenta este capítulo: somos seres psicológicos y cuando miramos algo lo vemos a través de nuestra lente, desde nuestra manera de ver el mundo. Escogí *La ventana indiscreta* (1954) porque en ella Alfred Hitchcock ilustra exactamente esto a través de sus personajes y del escenario de un patio de vecinos que nosotros como espectadores observamos desde el mismo lugar que el pro-

tagonista. Me apoyo en una entrevista de François Truffaut con Hitchcock donde este explica con sus propias palabras qué pretendía con su película. El análisis de la película prepara el lector para el próximo apartado, que profundiza más sobre nuestras relaciones con las imágenes y nuestro papel como artistas en este momento de saturación de la imagen.

Las ideas presentadas en el apartado «Problemáticas en la nueva era digital» tienen como punto de partida una charla, titulada «Velocitat», entre el fotógrafo y teórico Joan Fontcuberta y el filósofo Josep Ramoneda que vi en directo en la galería Àngels de Barcelona en el año 2016 y que formaba parte de la serie «Àngels Talks». La charla se grabó, y eso me permitió volver a las ideas y referencias de Joan Fontcuberta que me llamaron la atención y profundizar en ellas. Encontré un artículo suyo en *La Vanguardia* titulado «Por un manifiesto posfotográfico» donde describe la era contemporánea de la imagen en la que estamos como una época «posfotográfica» en la que «las fotos ya no recogen recuerdos para guardar sino mensajes para enviar e intercambiar» y donde «podemos inventar cómo queremos ser».⁸ Conecto esta idea con la de la psicóloga Sherry Turkle, quien se preocupó por nuestro uso constante del móvil y por el hecho de que la tecnología nos permita editar lo que queremos decir en un mensaje antes de pulsar el botón «enviar».⁹

La idea de lo que decidimos enseñar al mundo y a nosotros mismos, y lo que decidimos esconder del mundo y de nosotros mismos reaparecerá en el apartado «El lado oscuro» del tercer capítulo a través de las fotografías de Nan Goldin y Bas Jan Ader *I'm Too Sad to Tell You*, donde los artistas decidieron no esconder sus voes auténticos. «Problemáticas en la nueva era digital» también explora la importancia de ser conscientes de cómo usamos nuestras imágenes en el día a día, y subraya la responsabilidad que tenemos con las imágenes de los demás. Analizo nuestra responsabilidad como artistas con las imágenes de los demás a través del documental *Finding Vivian Maier* (2013), que no respetó el deseo de una fotógrafa fallecida de mantener el anonimato, y a través de la investigación de la profesora universitaria, artista e investigadora Pamela Bannos, quien intenta corregir la información falsa que el documental da de la fotógrafa.

Los primeros dos capítulos tienen como objetivo situar el lector en el planteamiento teórico de la tesis desde la perspectiva de la memoria autobiográfica y nuestras relaciones con las

⁸ FONTCUBERTA, J. (2011). «Por un manifiesto posfotográfico» [artículo en línea]. *La Vanguardia*. [Fecha de consulta: 01 de marzo de 2016]. <URL: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>>

⁹ TURKLE, S. (2012). «Connected, but alone? [video en línea]. *TED Conference*. [Fecha de consulta: 1 de febrero de 2016]. <URL: https://www.ted.com/talks/sherry_turkle_connected_but_alone?language=en>

imágenes. El tercer capítulo, «**El espacio interior inaccesible**», explora cómo otros artistas hablan de la memoria en sus obras, qué estrategias narrativas usan y cuáles son las ideas que podemos extraer de sus obras sobre el acto de recordar y narrar. A partir del tercer capítulo empieza a aparecer algún análisis sobre mis propias obras. La introducción del capítulo arranca con una reflexión sobre el desarrollo de mi mirada artística desde sus inicios e identifica ciertos conceptos claves que se han repetido una y otra vez, con prevalencia de la imagen de la casa y especialmente de casas en construcción, que para mí representan nuestro yo, también en continua construcción ya que cambiamos un poco cada día. Al mismo tiempo, una casa en construcción es para mí una representación de cómo entiendo la memoria autobiográfica según las ideas de Fernyhough: «Recordamos el pasado mediante la lente del presente: lo que creemos ahora, lo que queremos ahora. Los recuerdos serán acerca del pasado, pero se construyen en el presente para adecuarse a las necesidades del yo».¹⁰ Una casa en obras contiene los dos tiempos. Se ve algo de cómo era antes, su antigua estructura, mezclado con su estado actual en construcción.

Esto es lo que Zhou Tao hace en su videoproyección, *Time en New York*. Con 10 bolas de hilo unidas a su cuerpo, registra sus movimientos por su piso a lo largo de 20 días. Cada vez que se mueve, cuelga el hilo con tachuelas en la pared que tiene más cerca. Construye en el presente, pero deja ver todos sus movimientos del pasado en la imagen. Analizo en detalle cómo construye una imagen del recuerdo estudiando su video, y dejo ver al lector el proceso creativo del artista a través de sus propias palabras, recogidas en una entrevista que dio a la revista *Asia Art Archive in America*.

La siguiente obra que aparece en la introducción del capítulo, y también en el primer apartado, «Revertir el interior hacia afuera», es *House* de Rachel Whiteread. *House* es tal vez la obra a la que se hace más referencia en esta tesis porque permite muchos niveles de análisis y porque se sigue hablando de ella pese a haber dejado de existir físicamente. A través de un video que Whiteread grabó durante el proceso de construcción de la obra, una entrevista que realizó en esas mismas fechas y un artículo escrito en *The Guardian* veinte años después, investigo cómo se hizo y por qué, qué importancia tiene la intangibilidad y la inaccesibilidad en esta obra y qué queda de ella en la mente del espectador. En el apartado «Revertir el interior hacia afuera» se conecta *House* con *Opera for a Small Room* de Janet Cardiff y George Bures Miller a través de los conceptos de intangibilidad e inaccesibilidad. Me valgo de la experiencia de la escritora Christy Lange, quien vio la obra en directo, para analizar la manera en que los artistas usan una herramienta intangible como la voz para n-

¹⁰ FERNYHOUGH, C. (2013). *Destellos de luz*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A. Página 226.

arrar. Analizo algunas de mis obras en las que intento a dar algún tipo de tangibilidad a la voz, o donde su aspecto efímero tiene importancia, o que consideran la boca como la casa de la voz.

El apartado «Revertir el interior hacia afuera» sigue con otra capa de la tesis que reaparecerá en otros capítulos. Se trata de un cuaderno de trabajo donde se relacionan imágenes y textos que acompaña al análisis principal. Sus páginas tienen otro formato, son de color azul, lo que indica al lector que entra en otro espacio de reflexión. Esta especie de cuaderno de trabajo contiene ideas y trabajos en proceso, imágenes y frases que sirven para crear. Muchas frases son cortas y espero que se conviertan en imágenes en la mente del lector. Son frases que activan el pensamiento creativo, un archivo de ideas, momentos de percepción. En tres o cuatro palabras intento presentar una situación o una posibilidad. Mientras investigo me vienen ideas a la cabeza; por lo tanto, este cuaderno refleja la manera que tengo de investigar y de trabajar. En estas páginas azules en concreto, mis frases acompañan a fotografías y dibujos de la boca, la voz, la casa y los dientes.

El siguiente paso lógico en este capítulo era presentar al lector una obra donde la boca y la voz son protagonistas. Se abre el apartado «El lado oscuro» con *Not I* de Samuel Beckett. Recurrí a una entrevista con Billie Whitelaw, la primera actriz que interpretó el papel, y a los escritos del director del departamento de Arte Dramático y Teatral de la Universidad de Birmingham, Gerry McCarthy, para responder a las siguientes cuestiones: cómo una boca podía afectar psicológicamente al público, cómo afectó psicológicamente a la actriz que interpretó el papel, qué decía la boca, qué queda en el fuera de campo de esta obra, qué nos puede enseñar esta boca sobre el ser humano. Descubrí que hay varios roles involucrados en el proceso. Analizo mis propias obras en relación con estos descubrimientos. Propongo que reconsideremos lo que mostramos de nosotros mismos y lo que escondemos en la oscuridad a través de las fotografías de Nan Goldin, *I'm Too Sad to Tell You* de Bas Jan Ader, y algunas ideas de Fernyhough.

La casa vuelve a aparecer en el apartado «Invocar recuerdos en lo abandonado», donde, a través de la videoproyección *The Tenant* (2010), de Rivane Neuenschwander y Cao Guimaraes, y un trabajo propio sobre una casa abandonada en Dublín, pido que el lector reflexione sobre las historias que creamos en un espacio que luego dejamos y sobre qué pasa con las historias que surgen en los hogares cuando estos se tapan o abandonan. Otro objetivo de este apartado fue de explorar las maneras en que la tecnología nos puede

ayudar a contar historias sobre otras historias, por ejemplo, a través de los movimientos de la cámara, una banda sonora o la función *street view* de Google Maps.

El apartado siguiente, «La fisicidad y la psique», tiene como objetivo explorar las relaciones entre nuestras casas y nuestras mentes. Por medio de un análisis de obras que vi en la exposición «Walking in my Mind», celebrada en la galería Hayward de Londres en 2009, y de una entrevista con las comisarias Mami Kataoka y Stephanie Rosenthal planteo algunas preguntas: ¿Nuestras casas reflejan nuestras mentes? ¿Y nuestras mentes reflejan nuestras casas? ¿Podemos dar forma tridimensional a nuestras mentes? También exploro estas ideas a través del análisis de mi propia instalación *Casa – Mente* (2011).

Los dos apartados siguientes exploran la relación osmótica que existe entre la casa y la calle a través de la obra de Yayoi Kusama, *Dots Obsession*, también incluida en la exposición «Walking in my Mind». La obra sugiere que la mente de la artista se expande y se extiende del interior de la galería a su terraza para llegar incluso a la calle y abrazar a los árboles a orillas del río Támesis. A través de algunas de mis fotografías que contienen espacios interiores dentro de espacios exteriores, y de una reflexión sobre mi balcón como depósito de mensajes en forma de objetos de la calle, subrayo la existencia de esta frontera permeable entre la casa y la calle.

Incluyo en este apartado la obra *Distancias íntimas* (2018), que realicé en colaboración con un amigo diseñador gráfico de Brasil, Fernando Lima. Decidimos convertir el espacio interior de nuestros espacios íntimos de trabajo en algo tangible a pequeña escala e intercambiar estas obras imprimiendo el espacio interior del otro con una impresora 3D. Yo imprimí en Barcelona el espacio interior de Fernando en São Paulo y él imprimió en Brasil el espacio interior de mi casa en el Raval de Barcelona. Esto me permitió acercarme más a las ideas de *House* y explorar la idea de cómo se puede superar distancias geográficas a través del arte. Partiendo del concepto de la casa, Fernando y yo salimos a la calle y sacamos fotografías del espacio interior del otro en nuestros entornos. Llevé el modelo de Fernando por los barrios de Barcelona explorando una vez más la idea de la frontera permeable entre la casa y la calle.

El capítulo sigue con otro tipo de ósmosis, la que existe «Entre la vida y la muerte». El apartado abre con una reflexión del escritor Irlandés John O'Donohue: la muerte nos acompaña toda la vida, ya estaba presente cuando nacimos pero nadie la vio porque se es-

condía detrás la alegría por nuestra llegada.¹¹ Este apartado también se basa en la idea de que la muerte nos une a todos y explora cómo la artista cubana Ana Mendieta dio cuerpo a sus ideas sobre la vida, la muerte y la naturaleza a través de sus siluetas. Imagino cómo las hizo, y analizo cómo sus imágenes de siluetas hablan del recuerdo y de la presencia en la ausencia. Aparecen citas de la artista que explican su intención a la hora de trabajar con imágenes, su necesidad de crear imágenes con fuerza, con magia. Las siluetas de Mendieta me inspiraron a acercarme más a la naturaleza cuando trabajo con la fotografía y buscar y capturar huellas en ella, o intentar crear una imagen también con un toque mágico. Incluyo algunas de mis fotografías de la obra *Traces in Nature* (2019) al lado de las siluetas de Mendieta.

Mendieta también me inspiró a trabajar con la palabra cuando trabajo en arte. Una de mis estrategias de investigación fue recopilar las frases que ella escribió desde sus procesos de creación que más resuenan en mí. De esta manera, mientras investigaba su mirada, también exploraba la mía. Incluyo esas frases en este apartado. Desde aquí empecé a analizar mis propias imágenes con frases cortas y eso fue el punto de partida de mis cuadernos de trabajo, que aparecen en las páginas azules de esta tesis. El apartado acaba con un análisis de mis propias obras y de *Hair Necklace* (1995 y 2013) de Mona Hatoum, que tienen en común usar el cuerpo, el pelo en concreto, como material para hablar de la vida, la muerte y el recuerdo.

El cuarto capítulo, «**El viaje de la imagen. Realidades inmateriales**», se centra en la intangibilidad y en el papel que lo intangible tiene en los actos de mirar, recordar y narrar. A través de algunas reflexiones de David Hockney y de su documental *El conocimiento secreto*, en el que revela sus investigaciones sobre cómo los artistas empezaron a usar espejos para dibujar y pintar a partir del año 1420 aproximadamente, exploro cómo detrás de una imagen puede haber otra. En este caso, detrás de imágenes físicas, pinturas, había imágenes intangibles, proyectadas.

En el apartado «La vida secreta de las cosas», que sigue a esta introducción, presento mi obra *The Bird*, que juega con la ambigüedad de la imagen y subraya una vez más la necesidad de preguntarnos siempre qué imágenes se esconden detrás de las imágenes que vemos. En la introducción del apartado «Diálogos con lo intangible» reflexiono sobre como los cambios que ocurren en una ciudad marcan el paso del tiempo. A continuación vienen siete subapartados donde presento los siguientes elementos intangibles: el tiempo, la luz, l-

¹¹ O'DONOHUE, J. (1997). *Anam Cara*. London: Bantam Books. Página 243.

os impulsos sensoriales, el aire y nuestra respiración, la corriente del agua, el punto ciego de nuestras mentes y el horizonte.

El subapartado sobre el tiempo abre con unas frases o preguntas que se me ocurrieron al ver una foto que tomé en mi centro médico de un reloj con una hoja de papel encima, y otra que tomé de un reloj sin agujas en la torre de una iglesia en Inglaterra. Esta manera de trabajar con las imágenes y el texto es fruto de lo que aprendí de Ana Mendieta, una manera de entender mejor mi mirada y de abordar conceptos. En este subapartado aparece el análisis de *Bordeaux Piece*, el video de catorce horas de duración de David Claerhout. A través de la experiencia del crítico de arte Adrian Searle, que asistió a su proyección, y de una entrevista entre el artista y el crítico de arte J.J. Charlesworth, reflexiono sobre cómo la luz y el tiempo pueden convertirse en los protagonistas de un video. También reflexiono, con la ayuda de un ensayo de Italo Calvino, sobre la existencia de dos tiempos distintos, el tiempo de la ficción y el tiempo real del espectador: mientras estamos en el cine nos entregamos a la acción de la ficción; cuando salimos unas horas después, quizá al anochecer, nos damos cuenta de que hemos perdido dos horas de este otro mundo, el mundo fuera de la ficción, nuestra vida cotidiana. El apartado acaba planteando algunas preguntas sobre el tiempo, como ¿por qué el tiempo pasa volando a medida que envejecemos? Por medio de una entrevista entre el periodista científico Robert Krulwich y profesores de psicología y neurociencia presento algunas teorías que le dan respuesta. Con estas ideas intento subrayar la intangibilidad del tiempo y la idea de que proyectamos nuestra percepción del tiempo en lo que vemos. Cierro el apartado con una reflexión sobre cómo podemos usar estas teorías sobre la percepción del tiempo en la producción artística para influir en el modo en que el espectador experimenta una obra.

En el apartado «Luz» analizo mi serie de videos *Light Stories* y reflexiono sobre cómo podemos contar historias con la luz y sobre la idea de que pasan continuamente muchas cosas sutiles en nuestro entorno. Incluyo este apartado porque, como dice Fernyhough, cuando recordamos, no solo recordamos fechas sino también detalles sensoriales:

Cuando recuerdo un evento de mi pasado, digamos la primera vez que nadé espalda sin ayuda en el mar, no solo evoco fechas, horas y lugares (lo que los psicólogos llaman "memoria semántica"). Hago mucho más que eso. De alguna manera soy capaz de reconstruir el momento en algunos de sus detalles sensoriales y revivirlo, por así decirlo, desde adentro. Estoy de vuelta allí, en medio de las vistas, los sonidos y los olores del mar.¹²

¹² FERNYHOUGH, C. (2012). «The Story of the Self» [artículo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 02 de marzo de 2017]. <URL: <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2012/jan/13/our-memories-tell-our-story>> Traducido por la autora.

Por eso la luz tiene muchísima importancia, aporta información adicional a nuestros recuerdos. ¿Cómo era la luz en cierto momento? ¿Cómo la sentimos sobre nuestra piel? Estas son preguntas que imagino nos hacemos inconscientemente para volver a vivir la sensación en el recuerdo. Al mismo tiempo, uso la luz para hablar de emociones, y eso conecta con el apartado siguiente, «Invocar imágenes por impulsos sensoriales», que subraya la importancia de los sentimientos en el acto de recordar y explora la idea de que los podemos usar para distinguir un recuerdo imaginario de uno real. En él, también intento profundizar un poco más en la relación entre la memoria y los sentimientos a través de dos obras que apelan a nuestras emociones, *Lowlands* de Susan Philipsz y *Forty Part Motet* de Janet Cardiff. El subapartado se cierra con un análisis del documental *Alive Inside* y un artículo de la socióloga y escritora cultural Tiffany Jenkins que indaga sobre por qué la música nos ayuda a recordar mejor.

El apartado «El aire y nuestros respiros» abre con el cuento «La nueva escultura», aparecido originalmente en el libro *Gog* de Giovanni Papini, que resalta la fuerza que una obra efímera pueda tener en la mente del espectador. Tener un recuerdo es efímero. Podemos recordar cosas efímeras tanto como cosas físicas. En este apartado presento *A Bag of Air* de Tacita Dean y *Affatus 27* de Fernando Prats para poner de relieve que con algo totalmente intangible como el aire se puede contar un relato. A través de estas obras pude entender también porque yo he trabajado con globos, e identifico el globo como contenedor de algo que procede de nuestro interior, nuestra respiración. Una vez más se conecta el interior con el exterior.

A través de la obra *Still Water (The River Thames, for Example)* de Roni Horn y de una obra mía, el apartado «La corriente del agua» se dedica a explorar cómo la corriente puede contar historias. Con la obra de Horn destaco la importancia de fijarnos bien en lo que vemos porque muchas veces pasan muchas más cosas de las que parecen a primera vista. Los últimos dos subapartados, «El punto ciego de nuestras mentes» y «La incierta línea de los Horizontes», incorporan mi trabajo de campo en Tarifa y exploran qué es el horizonte y cómo esta línea intangible nos ayuda en el día a día, y la importancia de moverse físicamente a un lugar nuevo para ver nuevos fenómenos y tener nuevas ideas después de verlos.

En el último apartado del capítulo, titulado «Lo que está por nombrar», exploro a través de *Listados* (1998 - 2016) de Ignasi Aballí y *The Russian Ending* (2001) de Tacita Dean cómo

se pueden crear narraciones visuales a través de las palabras, cómo una imagen puede cambiar según el texto que lleva a su lado o según su título, y cómo crear listados con texto puede formar parte de un proceso creativo. Analizo cómo estas obras me llevaron a empezar mi obra *Títulos para trabajos que aún no he hecho / nunca haré / trabajos invisibles. 2017 – presente*, que captura ideas y emociones en títulos de obras como una manera de atraparlas en una red para que no desaparezcan. Explico como el impulso que me hace escribirlos es el mismo que me hace sacar mi cámara para tomar una fotografía.

En el quinto capítulo, **«Montar la narrativa a partir de rastros»**, la tesis se mueve desde lo puramente intangible a pequeños fragmentos físicos. El capítulo se abre con una reflexión sobre los rastros que las personas dejan tras su paso. Podemos verlos en la ciudad o encontrarlos en lugares abandonados. Son pistas que indican que hay historias detrás. Las historias son intangibles, residen en el fuera de campo, pero los rastros indican que existen. A continuación, presento mi libro de artista *Inside The Factory* (2018) y acompaño sus imágenes con frases cortas, de modo parecido a como lo hago en el tercer capítulo, «El espacio interior inaccesible». El fondo de estas páginas es también de color azul. En el primer apartado, «Desde el fuera de campo», analizo la importancia del fuera de campo cuando miramos, cuando nos llega información y en las historias que escuchamos y contamos. Analizo y comparo la última obra de Bas Jan Ader, *In Search of the Miraculous*, (1975) con *Teignmouth Electron* (2010), de Tacita Dean, y analizo cómo se puede usar el símbolo del mar para hablar del fuera de campo y qué relaciones tiene el ser humano con el mar.

En el apartado «Perderse: Dobles distancias» presento conexiones entre el acto de perderse y la memoria según Charles Fernyhough, y exploro las conexiones entre la ciudad y los recuerdos a través de mi producción artística. A continuación, presento una obra hecha en colaboración con la artista brasileña Tatiana Busto Garcia, cuyo propósito era recuperar rastros de la ciudad y convertirlos en otra cosa por medio del dibujo y de la poesía. Tras eso hago una pequeña introducción a otro de mi libro de artista, *Traces* (2018), y de nuevo aparecen páginas azules con las imágenes y frases cortas de los momentos de percepción. En el apartado siguiente, «Rescatar información en el pasado. Traslados al presente», presento el trabajo de campo que hice en Grove Road y Mile End Park, donde se construyó la obra *House* de Rachel Whiteread, y presento las cuatro obras que hice a partir de los rastros de la obra.

El siguiente apartado, «Entrecruzar miradas sobre archivos de rastros», explora el espacio q-

ue existe entre dos artistas cuando colaboran, entre sus miradas y entre las imágenes que aportan a la colaboración. El impulso detrás de estas colaboraciones fue la pregunta qué pasa entre una imagen y otra de La Cultura Visual. El último apartado del quinto capítulo, «In between: Los intersticios de la memoria», explora como los artistas Arash Nassiri, Anup Mathew Thomas, Tacita Dean, Irina Werning y Rivane Neuenschwander visualizan los espacios intangibles entre dos lugares, dos tiempos o dos personas.

Desde el *entre*, la tesis se mueve al *dentro* en el sexto y último capítulo, **«Imágenes dentro de las imágenes»**, donde analizo el álbum familiar. Al escribir la introducción del capítulo, de alguna forma se cierra un ciclo de investigación porque toda ella empezó con un álbum de fotografías y con caer en la cuenta de que si quería recordar lo que quedaba fuera del recorte de la fotografía tenía que imaginarlo, lo que me llevó a las conexiones entre el acto de recordar y el de narrar explorado en los escritos de Charles Fernyhough. Presento mis libros de artistas y otras obras hechas a partir de mi álbum familiar junto con una reflexión sobre la instalación *Road Trip* (2004), de Janett Cardiff y George Bures Miller.

En los apartados «Mirar dentro del teatro del sueño» y «Memoria recreada. Simbiosis entre los procesos actorales y los procesos artísticos» profundizo en cómo el inconsciente y el acto de soñar se conectan con el acto de recordar y narrar. «Mirar dentro del teatro del sueño» se abre con una reflexión de David Lynch que conecta la dificultad para el espectador para explicar su película *Mulholland Drive* (2001) a un amigo con la misma dificultad que alguien puede tener para explicar un sueño. Lynch apunta que en ambos casos la persona que cuenta la película o el sueño sabe de qué va gracias a su intuición. Hay una lógica de los sueños y del inconsciente que no siempre se puede traducir a palabras. Lynch insiste en que hay que mirar dentro de nosotros. En el resto del apartado analizo mis obras que hablan del inconsciente.

En el siguiente apartado, «Memoria recreada. Simbiosis entre los procesos actorales y los procesos artísticos», incluyo las entrevistas que hice con los dos actores profesionales y añado mis análisis sobre lo que dicen, en especial sobre cómo se crean y se acercan a los mundos interiores de sus personajes dentro de sus propios mundos interiores y cómo trabajan con los recuerdos de sus personajes. Aplico las ideas de Fernyhough sobre la memoria autobiográfica a mi análisis. Finalizo el apartado haciendo referencia a la relación de los cineastas David Lynch y Federico Fellini con las artes plásticas.

Cierro el capítulo con el apartado «La otra mirada acerca de los animales» y exploro cómo

se puede usar el símbolo de los animales para hablar del inconsciente a través de las esculturas de liebres de Barry Flanagan, *Solitude of Ravens* (1976 – 1982) de Masahisa Fukase, *Bird* (2008) de Roni Horn y mis propias obras con animales. Reflexiono sobre cómo los animales actúan como actores, cómo los animales tienen una presencia importante en nuestros recuerdos y nuestra psique, y cómo podemos aprender más sobre el comportamiento humano observando a los animales. La tesis termina con algunas conclusiones, la bibliografía y la ficha técnica de mis obras.

A través del índice y la estructura final de la tesis, intento guiar al lector por la investigación con cierta linealidad. En cada capítulo intento construir encima de ideas que he expuesto con anterioridad. Al mismo tiempo, hay un aspecto circular tanto en mi investigación como en mi mirada artística, con algunos conceptos que reaparecen una y otra vez, como la casa o el espacio interior, pero desde otros lugares y aportando nuevas ideas. Asimismo, dentro de la estructura lineal final creo que se ha mantenido algo del aspecto fragmentario de mi investigación original. Espero que mientras el lector lea, conecte los diferentes fragmentos en su mente a través del recuerdo. Lo intangible está presente a lo largo del texto, pero tiene más protagonismo en el cuarto capítulo. Esta es una tesis que busca conexiones entre los actos de mirar, recordar, narrar y soñar. A veces explico estas conexiones, y en otros momentos las conexiones son implícitas o las dejo más abiertas para que el lector establezca las suyas propias. Hay líneas invisibles de conexión que cruzan los apartados y los capítulos desde el inicio hasta el final.

1.

**LA MEMORIA
DISTORSIONA**

Al inicio del documental *Without Memory*, de Hirokazu Kore-eda, la voz en *off* explica que los recuerdos de las experiencias dolorosas y placenteras se acumulan en nuestros cerebros mientras vivimos, y que esos recuerdos son elementos fundamentales de nuestras identidades individuales.¹

El documental trata de la vida de Hiroshi Sekine, un hombre de Sendai, en el norte de Japón. En 1992, Hiroshi se sometió a una cirugía abdominal. La atención que recibió en el hospital le provocó una deficiencia de vitamina que dañó de forma permanente parte de su cerebro. El narrador cuenta que el daño solo afectó a un área pequeña, pero dejó a Hiroshi sin poder recordar nada de lo sucedido desde entonces. Una y otra vez vemos como Hiroshi no recuerda que no puede recordar y se siente confundido.² El narrador también cuenta lo siguiente:

*La experiencia de Hiroshi de la realidad no va más allá del momento presente, y sus emociones y su consciencia no tienen continuidad. No tiene memoria de lo que ha sucedido entre él, su esposa y sus dos hijos durante el año y tres meses (que han pasado desde que sufre daño cerebral), y su recuerdo de la mayoría de sus experiencias se desvanece en el transcurso de menos de una hora.*³

Descubrimos también que el tipo de amnesia que tiene Hiroshi no es la incapacidad de recordar cualquier momento del pasado. Como cuenta el narrador, sabe quién es y reconoce a su esposa y a sus hijos. Su trastorno es la amnesia anterógrada, que le impide crear nuevos recuerdos. En otro momento del documental el narrador explica que no tener memoria es más que no poder recordar, porque sin memoria ya no puedes estar seguro de tu propia existencia.⁴

Entiendo la memoria autobiográfica como la describe el psicólogo y escritor británico Charles Fernyhough en el artículo «The Story of the Self»,⁵ publicado en *The Guardian*. Fernyhough señala que la memoria y nuestra identidad están estrechamente conectadas, que la memoria es nuestro pasado y nuestro futuro, y que para saber quién eres como persona debes tener una idea de quién has sido.⁶ La historia de nuestra vida recordada, señala, es una guía bastante fiable de lo que haremos mañana,⁷ y cita al cineasta Luis Buñel: «Nuestra memoria es nuestra coherencia, nuestra razón, nuestra acción, nuestro sentimiento».⁸ Fernyhough concluye el prim-

¹ KORE-EDA, H. (1996). *Without Memory*. Documental. Traducido por la autora.

² *Ibíd.*

³ *Ibíd.*

⁴ *Ibíd.*

⁵ FERNYHOUGH, C. (2012). «The Story of the Self» [artículo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 02 de marzo de 2017]. <URL: <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2012/jan/13/our-memories-tell-our-story>>. Traducido por la autora.

⁶ *Ibíd.*

⁷ *Ibíd.*

⁸ BUÑEL, L. En: FERNYHOUGH, C. (2012). «The Story of the Self» [artículo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 02 de marzo de 2017]. <URL: <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2012/jan/13/our-memories-tell-our-story>>

1. La memoria distorsiona

er párrafo de su artículo con una reflexión: si pierdes tu memoria pierdes una conexión básica con la persona que eres.⁹ Estas dos fuentes evidencian la importancia de la memoria para el desarrollo de nuestra identidad, sentirnos seguros y poder imaginar qué pasará mañana.

Para ahondar en qué es la memoria autobiográfica, Fernyhough explica qué le sucede cuando rememora un evento del pasado, y pone como ejemplo la primera vez que nadó en el mar en estilo espalda. No solo evoca fechas, tiempos y lugares (lo que los psicólogos llaman «memoria semántica»), sino que va mucho más lejos.¹⁰ Cuenta que de alguna manera es «capaz de reconstruir el momento a partir de algunos de sus detalles sensoriales y revivirlo». Vuelve a estar allí, rodeado de las vistas, los sonidos y los olores marinos, y se convierte en un viajero del tiempo que puede regresar al presente tan pronto como las demandas del «ahora» intervienen.¹¹ Comenta que este tipo de memoria se conoce como «memoria autobiográfica» porque se relaciona con la narración que hacemos con los acontecimientos de nuestras propias vidas, y la distingue de la memoria semántica, que es la memoria basada en hechos, y otros tipos de memoria implícita a largo plazo, como la memoria de acciones complejas (andar en bicicleta o tocar un saxofón, por ejemplo).¹²

Antes de conocer los escritos de Fernyhough pensaba en mis recuerdos autobiográficos como posesiones que guardaba en una caja en mi mente; allí se quedaban quietos, sin cambiar, hasta que volvía a pensar en ellos. Ahora entiendo que esto se debe al modo en que los recuerdos autobiográficos se han representado en el imaginario colectivo durante mucho tiempo. Leyendo el artículo de Fernyhough queda claro que no he sido la única persona en pensar así. A menudo, dice, las personas hablan de sus recuerdos como si fueran posesiones materiales, representaciones perdurables del pasado que hay que guardar con cuidado y apreciar profundamente.¹³ Añade que esta visión de la memoria es bastante incorrecta:

Los recuerdos no se archivan en el cerebro como cintas de video que podamos reproducir cuando llega el momento de recordar el pasado. Las historias de ciencia ficción y fantasía podrían intentar persuadirnos de lo contrario, pero los recuerdos no son entidades discretas que pueden quitarse de la cabeza de una persona al estilo del Dumbledore de Harry Potter y destilarse para la visión de otra persona.¹⁴

Y prosigue de la siguiente manera:

⁹ FERNYHOUGH, C. (2012). «The Story of the Self» [artículo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 02 de marzo de 2017]. <URL: <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2012/jan/13/our-memories-tell-our-story>> Traducido por la autora.

¹⁰ *Ibíd.*

¹¹ *Ibíd.*

¹² *Ibíd.*

¹³ *Ibíd.*

¹⁴ *Ibíd.*

Los recuerdos son en realidad reconstrucciones mentales, ingeniosos collages multimedia de cómo eran las cosas moldeados por cómo son ahora. Los recuerdos autobiográficos se unen a medida que se necesitan a partir de la información almacenada en muchos sistemas neuronales diferentes. Eso los hace curiosamente susceptibles a la distorsión y a menudo no tan fiables como nos gustaría.¹⁵

Esta nueva manera de entender la memoria autobiográfica como reconstrucciones mentales que mezclan el pasado con el presente me abrió mucho la mente. Reemplacé la imagen que tenía de la caja con recuerdos autobiográficos a modo de posesiones por una nueva imagen de *collages* complejos que se mueven y cambian. Empecé a aceptar la falta de fiabilidad que acompaña a los recuerdos autobiográficos.

Fernyhough afirma que existen muchos indicios que sugieren que los recuerdos no son demasiado fiables:

Algunos estudios psicológicos de testimonios de testigos oculares muestran lo fácil que es cambiar los recuerdos de una persona haciendo preguntas engañosas. Si las condiciones experimentales se establecen correctamente, resulta bastante sencillo hacer que la gente recuerde, a menudo de forma muy clara, eventos que nunca sucedieron.¹⁶

Pone el ejemplo de un estudio de la investigadora Kim Wade con algunos de sus alumnos en la Universidad de Warwick:

Wade solicitó a los padres de los estudiantes fotos de cuando estos eran niños. A continuación, manipuló algunas imágenes para mostrar los rostros de infancia de los participantes en contextos nunca experimentados, como la canasta de un globo aerostático en vuelo; dos semanas después de que se les mostraran las imágenes, aproximadamente la mitad de los participantes «recordó» el paseo en globo de la niñez y ofreció descripciones llamativamente vívidas.¹⁷

Fernyhough añade que muchos de los alumnos se mostraron sorprendidos al oír que aquello nunca ocurrió. En «los reinos de la memoria», concluye, el hecho de que un recuerdo «sea vívido no garantiza que haya sucedido».¹⁸

Es interesante el papel de la imagen en este experimento y nuestras actitudes relacionadas con ella. El hecho de que exista una imagen de un evento no significa que haya pasado, y que parezca vívida y real no significa que lo sea. Muchos de los participantes entendieron una im-

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

1. La memoria distorsiona

agen como la prueba de que algo era verdad. Como Wade señala, la fotografía manipulada fue aceptada como prueba fiable de que el evento falso había ocurrido y de ese modo se «plantó la semilla» de un recuerdo falso. Es posible que la autenticidad aparente de la fotografía incitara a los sujetos a buscar en su memoria información compatible con el evento.¹⁹

Wade abre su artículo, que se publicó el año 2002, recordando que la tecnología de manipulación de imágenes es fácil de conseguir y de usar, y eso ha hecho que las fotografías modificadas formen parte de nuestro día a día.²⁰ Sin embargo, al enfrentarse a las imágenes que les mostraban, muchos de los participantes en el experimento dijeron cosas como: «Bueno, es una fotografía, de modo que debió suceder».²¹ A pesar de que existieran programas de manipulación de imágenes en el año 2002, los participantes siguieron pensando que las fotografías de sus infancias eran reales y que podían confiar en que algo pasó de verdad si había una fotografía de ello o en la que ellos aparecían. Me pregunto cuál sería el resultado de este mismo experimento en 2020 cuando contamos con más tecnología de retoque fotográfico y la imagen ocupa el centro de nuestra sociedad con plataformas como Instagram: ¿Las personas seguirían confiando en que un hecho sucedió de verdad si lo ven en una fotografía o si ellos aparecen en una? ¿Somos más críticos ahora con las imágenes? ¿Estamos más preparados para discernir entre lo real y lo ficticio?

El artista Joan Fontcuberta nos ayuda a desarrollar una mirada crítica sobre este tema. En una entrevista concedida al programa «La mitad invisible», de RTVE, declara: «Mis proyectos intentan prevenir al espectador sobre el engaño. Por desgracia, vivimos en un mundo en el que el engaño prevalece».²² En el programa se lo ve hablando con un grupo de estudiantes sobre su proyecto *Fauna*, realizado en colaboración con el escritor y fotógrafo Pere Formiguera, que en ese momento se exponía en el Museo Universidad de Navarra. Les pide que sean sus cómplices y actúen como guías de la exposición: «Me gustaría que vosotros, como guías, no desveléis la ficción. No expliquéis el truco, no mintáis nunca. Mi estrategia es no decir mentiras nunca, sino jugar con los equívocos, y provocar que los prejuicios del espectador afloren, se proyecten».²³ *Fauna* está descrita en la página web del MACBA como sigue:

[...] una instalación de grandes dimensiones y múltiples elementos en torno a la figura de un científico olvidado y sus descubrimientos sobre el mundo animal. Se parte de la premisa de que los dos fotógrafos han descubierto los archivos desaparecidos del zoólogo

¹⁹ WADE, K. *et al.* (2002). «A picture is worth a thousand lies: Using false photographs to create false childhood memories» [artículo en línea]. *Psychonomic Bulletin & Review*. [Fecha de consulta: 15 de agosto de 2019]. <URL: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.334.9844&rep=rep1&type=pdf>>. Traducido por la autora.

²⁰ *Ibíd.*

²¹ *Ibíd.*

²² FONTCUBERTA, J. (2016). «La mitad invisible» [video en línea]. En: *Rtve.es*. [Fecha de consulta: 01 de agosto de 2019]. <URL: <https://www.rtve.es/alicarta/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-fauna-joan-fontcuberta/3719817/>>

²³ *Ibíd.*

go alemán Peter Ameisenhaufen —nacido en Múnich en 1895 y desaparecido de forma misteriosa en 1955—, y su ayudante Hans von Kubert.²⁴

Algunos de los animales poco comunes catalogados por el zoólogo incluyen «el *Ceropithecus icarocornu*, parecido a un mono pero con un cuerno de unicornio y alas, y la *Solenoglypha polipodida*, similar a una serpiente de tres metros y medio».²⁵

Las imágenes se presentan en contextos (a menudo museos de ciencia o historia natural) que ayudan a confundir al espectador e inducirle a pensar que se trata de animales reales. Lo mismo ocurre en el experimento de Wade. La fotografía del globo aerostático no se muestra de forma aislada, sino en compañía de otras de la misma época, cuando los estudiantes tenían entre 4 y 8 años. Una vez se proporciona un contexto, es más fácil creer que una fotografía es auténtica.

Las imágenes falsas de Wade, y las de Fontcuberta y Formiguera, se camuflan en el contexto, y el espectador o el participante lo tienen más difícil para verlas con claridad; para ello, se hace necesario ser extremadamente crítico con las imágenes en general y con su naturaleza constructiva. En cuanto a los recuerdos autobiográficos, a veces es difícil discernir si proceden de uno mismo o son préstamos de otra persona o de los medios de comunicación.

Fernyhough subraya esta falta de fiabilidad cuando conecta los recuerdos con la emoción, y señala que incluso los recuerdos altamente emocionales son susceptibles de distorsión.²⁶ Describe con el término *flashbulb memory* esos recuerdos excepcionalmente vívidos de acontecimientos trascendentales que parecen grabados en la memoria por las feroces emociones que invocan.²⁷ Fernyhough apoya su discurso en un estudio que empezó después de los ataques terroristas del 11 de septiembre, cuando un equipo de investigadores se movilizó para recopilar historias de personas que relataron cómo les llegó la noticia de la tragedia.²⁸ La segunda parte del estudio se realizó tres años después. Los participantes volvieron a contar sus historias: casi la mitad de los testimonios diferían en al menos un detalle esencial. Fernyhough pone el ejemplo de personas que recordaron haberse enterado de la noticia por televisión, cuando inicialmente dijeron que les llegó por el

²⁴ FONTCUBERTA, J. FORMIGUERA, P. (1989). «Fauna» [archivo en línea]. En: *Fondo de la Colección del MACBA*. [Fecha de consulta: 2 de agosto de 2019]. <URL: <https://www.macba.cat/es/fauna-1659>>

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ FERNYHOUGH, C. (2012). «The Story of the Self» [artículo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 02 de marzo de 2017]. <URL: <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2012/jan/13/our-memories-tell-our-story>> Traducido por la autora.

²⁷ *Ibíd.*

²⁸ *Ibíd.*

1. La memoria distorsiona



Joan Fontcuberta,
Fauna,
1989

boca a boca.²⁹

En mi caso, pudo llegarme la noticia en tres lugares distintos: en el colegio, en un bar en compañía de unas amigas o en casa. Reconozco que uno o dos de esos lugares podría ser donde mi hermana escuchó la noticia. Recuerdo que hablé con ella sobre lo que había pasado, pero ahora no sé distinguir entre su recuerdo y el mío. Incluso queda la posibilidad de que confunda los lugares donde escuché la noticia con los lugares donde más tarde hablamos de ella.

La pregunta que Fernyhough plantea, «¿Qué explica esta falta de fiabilidad?»,³⁰ nos lleva al eje de su interpretación de la memoria autobiográfica, en la que un factor fundamental es que recordar es siempre recordar de nuevo.³¹ Cuando rememora cómo escuchó las terribles noticias del 11 de septiembre (después de salir de una piscina en España), se da cuenta de que no recuerda tanto el hecho como su último acto de recordarlo. Describe este acto como el juego del teléfono roto, en el que cualquier pequeño error se propaga por la cadena de transmisión. Según señala, es probable que las impresiones sensoriales se almacenaran con bastante precisión, pero que el conjunto, la edición resultante, no se parezca mucho a cómo fueron las cosas en realidad.³²

Fernyhough afirma que cuando vemos cómo el cerebro construye los recuerdos, la falta de fiabilidad de la memoria tiene mucho sentido. Así, en el *storyboard* de una memoria autobiográfica, el cerebro combina fragmentos de la memoria sensorial con un conocimiento más abstracto de los eventos de acuerdo con las exigencias del presente.³³ Añade la descripción del investigador de la memoria Martin Conway del acto de recordar. Según este, dos fuerzas se enfrentan al recordar: por un lado la fuerza de la correspondencia, que trata de mantener la memoria fiel a lo que realmente sucedió; por otro la fuerza de la coherencia, que asegura que la historia que emerge se ajuste a las necesidades del yo, y esto a menudo implica representar al ego de la mejor manera posible.³⁴ Por eso, cuando tenemos nueva información sobre un hecho, o nuestras ideas en torno a un hecho cambian, nuestros recuerdos del mismo también se modifican. Nuestras emociones presentes afectan a nuestros recuerdos. Y Fernyhough se pregunta: ¿cuántos de nuestros recuerdos son una historia para satisfacer al yo?³⁵

Cuando leí este artículo por primera vez me sentí bastante decepcionada. Me hizo pensar

²⁹ *Ibíd.*

³⁰ *Ibíd.*

³¹ *Ibíd.*

³² *Ibíd.*

³³ *Ibíd.*

³⁴ *Ibíd.*

³⁵ *Ibíd.*

1. La memoria distorsiona

que me había equivocado en mi manera de entender la memoria durante todos estos años. Temí que mis recuerdos fueran falsos y no me pudiera apoyar en nada. Sin embargo, con el tiempo, y tras releerlo varias veces, empecé a ver ese descubrimiento como algo muy positivo que puede ayudar al crecimiento personal. En lugar de anclarme al pasado y quedarme recordando una y otra vez ciertos hechos, entendí que estaba haciendo reconstrucciones y que había pasado mucho tiempo atrapada en una especie de ficción. Empecé a entender lo que pasaba en mi cerebro cuando recordaba, y me di cuenta de que tenía más control sobre el acto de recordar de lo que pensaba. Entendí que simplemente puedo dejar de pensar en esos hechos, y cuando decido pensar en ellos lo hago con la conciencia de que me estoy abriendo en parte a la narrativa. Ahora, cuando pienso en el acto de recordar, pienso en la elasticidad de los recuerdos. Ya no me aferro a ellos.

En la conclusión del artículo, Fernyhough se pregunta qué deberíamos hacer con respecto a esta molesta función mental.³⁶ Y responde diciendo que no cree que debamos dejar de valorarla, que la memoria puede llevarnos por mal camino, sí, pero que eso se debe a que es una máquina con muchas partes móviles y, como tal, muchas cosas pueden salir mal.³⁷ Añade que tal vez esa es la forma incorrecta de verla, y cita al gran pionero de la investigación de la memoria, Daniel Schacter, para quien la memoria hace exactamente lo que se supone que debe hacer incluso cuando falla; esto es: mirar al pasado tanto como al futuro.³⁸ Fernyhough desarrolla esta idea y señala que recordar lo que nos ha pasado es una ventaja evolutiva limitada que ofrece una gran recompensa: usar esa información para determinar qué sucederá a continuación.³⁹ Explica que la memoria es infinitamente creativa y que a cierto nivel funciona igual que la imaginación.⁴⁰

Según Fernyhough, deberíamos valorar la memoria como un medio para reescribir infinitamente el yo, aunque nos recuerda que es importante no llevar demasiado lejos la analogía con la narración de cuentos.⁴¹ Prosigue de la siguiente manera:

Cuando los escritores crean recuerdos imaginarios para sus personajes hacen algo similar a lo que hacemos todos cuando elaboramos un recuerdo: entrelazan fragmentos de su propia experiencia personal, emociones e impresiones sensoriales y detalles de contextos específicos, y adaptan el conjunto a un relato que se enmarca en unos hechos históricos. Hacen todo eso ajustándose a las necesidades de la narrativa para que esos recuerdos sirvan tanto a la historia como a la verdad.⁴²

En el último párrafo, apunta que:

³⁶ *Ibíd.*

³⁷ *Ibíd.*

³⁸ *Ibíd.*

³⁹ *Ibíd.*

⁴⁰ *Ibíd.*

⁴¹ *Ibíd.*

⁴² *Ibíd.*

*enfaticar la naturaleza narrativa de la memoria no socava su valor. Se trata simplemente de ver con realismo este milagro psicológico cotidiano, de ser más honestos acerca de las peculiaridades de la memoria para llevarnos mejor con ella.*⁴³

Cuando piensa en su primer intento de nadar solo, no le molesta que probablemente haya imaginado algunos detalles.⁴⁴ Puede ser una ficción, pero es su ficción y la atesora.⁴⁵ Fernyhough nos anima a aprender más sobre el funcionamiento de la memoria para llevarnos mejor con nuestros recuerdos, y nos surge tener en mente la idea de que, aunque nuestros recuerdos tienden hacia la ficción, también nos enseñan cosas sobre nosotros mismos. Son nuestros y los necesitamos para conocernos mejor y navegar por la vida.

1.1. La idea reestructiva de la memoria

En el primer capítulo de su libro sobre la memoria autobiográfica, *Destellos de luz*, Charles Fernyhough explica que cuando finalizó sus estudios de Psicología a finales de la década de 1980 veía con reservas la investigación de la memoria. Le interesaban «aquellos detalles de la mente y la conducta susceptibles de un análisis formal», y consideraba la memoria «demasiado inconmensurable, demasiado poco fiable, demasiado subjetiva, demasiado desdibujada por detalles humanos caóticos» porque cada uno vive el pasado de forma distinta y lo recuerda de forma distinta.⁴⁶ Añade que «era difícil elaborar una ciencia a partir de los recuerdos» y quería estudiar algo que le permitiera hacer preguntas y obtener respuestas más cuantificables: «Quería hacer ciencia con números concretos (pues en su momento lo consideraba como la única vía), y la memoria parecía ofrecerme tan solo historias personales».⁴⁷ Sin embargo, Fernyhough empezó a compaginar su tiempo entre la psicología científica y la escritura de ficción y de no ficción, y resultó que «estas son precisamente las cualidades de la memoria autobiográfica» que más le atrajeron.⁴⁸ Añade que su interés por la memoria autobiográfica «radica en algunas de las mismas razones que esgrimiría un novelista: porque proporciona la mejor ilustración de los complejos medios por los cuales los seres humanos dotan de sentido a su existencia».⁴⁹

En mi caso, mi atracción por la memoria autobiográfica se debió a su calidad narrativa y a que conectaba la reconstrucción de un recuerdo con la reconstrucción de una imagen. Para mí, todas las imágenes son reconstrucciones. También intuía que la manera en que vemos el

⁴³ *Ibíd.*

⁴⁴ *Ibíd.*

⁴⁵ *Ibíd.*

⁴⁶ FERNYHOUGH, C. (2013). *Destellos de luz*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A. Página 16.

⁴⁷ *Ibíd.*

⁴⁸ *Ibíd.*

⁴⁹ *Ibíd.*

1. La memoria distorsiona

mundo influye en qué recordamos. Fernyhough me confirmó esta idea:

*Sabemos que cuando miramos una escena visual, no vemos realmente la totalidad, sino fragmentos que posteriormente se suturarán para dar la impresión de una escena unificada. A este respecto, el recuerdo no sobresale si lo consideramos junto a los otros fragmentos de cognición con los que nuestro cerebro está constantemente ocupado.*⁵⁰

Lo fragmentario siempre ha formado parte de mi manera de trabajar en arte, e intuía que eso reflejaba cómo funcionan nuestros cerebros. En palabras de Fernyhough: «Sabemos que en el cerebro humano no hay solo un centro de la experiencia; según la comunidad científica, la mente es un conjunto variopinto de procesadores semiindependientes, cada uno evolucionado para llevar a cabo una tarea especializada».⁵¹

Fernyhough también explica por qué preguntar a las personas sobre sus recuerdos es muy difícil: «Los recuerdos se ven modificados por el propio proceso de su reconstrucción, y cada recuerdo referido por una persona que se preste a ello es susceptible de haber sido contaminado por actos recordativos previos».⁵² Sin embargo, durante más de cien años los científicos han desarrollado formas diferentes de estudiar la memoria autobiográfica. El origen de la idea reconstructiva de la memoria se encuentra en el libro *Recordar: estudio de psicología experimental y social* (1932) de Sir Frederic Bartlett, profesor de Psicología Experimental en la Universidad de Cambridge. Fernyhough describe un experimento que hizo Bartlett consistente en pedir a los participantes que leyeran «La guerra de los fantasmas», un cuento popular de los indios norteamericanos que incluye una batalla entre guerreros fantasmagóricos. Tras eso, los participantes tenían que contar el cuento bajo distintas condiciones. Del experimento Bartlett dedujo lo siguiente:

*Observó que el recuerdo que las personas tenían del relato se veía afectado por sus creencias sobre cómo funcionaba el mundo, y que estas distorsionaban la historia para que encajara en sus propias estructuras de conocimiento, obviando aquellos fragmentos que consideraban intrascendentes y alterando el énfasis y la configuración del relato para que este se ajustara a su propia interpretación.*⁵³

Es por eso que nuestro yo, cómo vemos y qué pensamos están estrechamente conectados con cómo recordamos.

⁵⁰ *Ibíd.* Página 19.

⁵¹ *Ibíd.*

⁵² *Ibíd.* Página 20.

⁵³ *Ibíd.*

2.

**MIRAMOS DESDE
NUESTRA PROPIA
ORILLA**

De acuerdo con el psicólogo y profesor Fernando Hernández, hay que «aceptar que los objetos no tienen vida, sino que adquieren sentido por la experiencia de quien los mira o los posee».¹ Proyectamos nuestro yo en los objetos que vemos, es decir, proyectamos nuestras creencias, cómo vemos el mundo, sobre ellos.

La película de Alfred Hitchcock *La ventana indiscreta* ofrece un ejemplo de cómo proyectamos sobre objetos y situaciones. El director de cine francés François Truffaut, al abordar esta película en su entrevista con Hitchcock, le plantea: «Supongo que lo que le tentó como punto de partida fue, en primer lugar, el desafío técnico, la dificultad. Un inmenso y único decorado y todo el film visto a través de los ojos del mismo personaje...».² Hitchcock responde que «tenía la posibilidad de hacer un film puramente cinematográfico», y agrega:

*Por un lado, tenemos al hombre inmóvil que mira hacia afuera. Es un primer trozo del film. El segundo trozo hace aparecer lo que ve y el tercero muestra su reacción. Esto representa lo que conocemos como la expresión más pura de la idea cinematográfica.*³

Aquí, Hitchcock hace referencia a lo que escribió el director, actor y guionista Vsevolod Pudovkin, que fue estudiante del director, teórico del cine y fundador de la primera escuela de cine en el mundo, Liev Kulechov, y autor de teorías importantes sobre el montaje cinematográfico:

*En uno de sus libros sobre el arte del montaje, [Pudovkin] ha contado la experiencia que había realizado su maestro Lev Kulechov. Consistía en presentar un primerísimo plano de Ivan Mosjugin al que seguía el plano de un niño muerto. Sobre el rostro de Mosjugin se lee la compasión. Se quita el plano del niño muerto y se le reemplaza por un plato de comida, y en el mismo primerísimo plano de Mosjugin se lee entonces el apetito.*⁴

El espectador proyecta las emociones sobre la cara del personaje. Hitchcock compara esta técnica con lo que hizo con el protagonista de *La ventana indiscreta*:

Tomamos nosotros un primer plano de James Stewart. Mira por la ventana y ve, p-

¹ HERNÁNDEZ, F. (2000). «Sobre la importancia de la cultura visual en la educación escolar». En: *Educación y cultura visual*. Barcelona: Octaedro. Página 47.

² TRUFFAUT, F. (2015). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza editorial. Página 225.

³ HITCHCOCK, A. En: TRUFFAUT, F. (2015). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza editorial. Página 225.

⁴ *Ibíd.*

2. Miramos desde nuestra propia orilla



Lev Kulechov,
El efecto Kulechov,
1922

*or ejemplo, un perrito que bajan al patio en un cesto; volvemos a Stewart, que sonríe. Ahora en lugar del perrito que baja en el cesto, presentamos a una muchacha desnuda que se retuerce ante su ventana abierta; se vuelve a colocar el mismo primer plano de James Stewart sonriente y, ahora, ¡es un viejo crápula!*⁵

Truffaut responde que esto fue por la curiosidad de Stewart, y Hitchcock lo confirma: «Digámoslo, era un *voyeur*, un mirón». En este momento de la entrevista, Hitchcock recuerda una crítica de C. A. Lejeune en el *London Observer* donde califica *La ventana indiscreta* de film horrible «porque había un tipo que se pasaba la película mirando constantemente por la ventana».⁶ Hitchcock cree que no debió usar la palabra «horrible», y prosigue: «Sí, el hombre era un *voyeur*, pero ¿no somos todos *voyeurs*?»⁷ A lo que Truffaut responde: «Sí que somos todos *voyeurs*, aunque no sea más que cuando miramos un film intimista».⁸ Y añade: «James Stewart en su ventana se encuentra en la situación de un espectador que asiste a un film».⁹ *La ventana indiscreta* es esencialmente una película sobre el acto de mirar. Hitchcock ofrece muchas pequeñas historias en la pared del patio, como «el espejo [...] de un pequeño mundo».¹⁰

En la película vemos como tres de los personajes que se encuentran en el piso de James Stewart dirigen su mirada hacia cosas diferentes.¹¹ Cada uno presta atención a elementos que tienen que ver con él, con su propia personalidad e intereses. El personaje de Grace Kelly, a quien le interesa mucho la moda, repara en el bolso de la mujer que desapareció, y comenta que una mujer no dejaría su bolso favorito al final de la cama si saliera. La enfermera, que se interesa por la salud y el bienestar social de las personas, se fija en el personaje de Miss Lonely Hearts, una mujer soltera de aspecto desconsolado por no encontrar una pareja apropiada. La enferma se preocupa cuando la ve sacar un gran número de pastillas, y teme que ingiera una sobredosis. A James Stewart, un fotógrafo que trabaja en lugares peligrosos, como países en guerra o la jungla, le interesa la relación aparentemente más dramática y extraña que se desarrolla al otro lado del patio. Si hubiera tenido otra profesión y otras inquietudes no se habría fijado tanto en la ventana de aquel piso, sino en otra ventana donde sucedieran cosas más relacionadas con su visión del mundo.

⁵ *Ibíd.*, páginas 225-226.

⁶ *Ibíd.*, página 226.

⁷ *Ibíd.*

⁸ TRUFFAUT, F. (2015). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza editorial. Página 225.

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ HITCHCOCK, A. En: TRUFFAUT, F. (2015). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza editorial. Página 225.

¹¹ HITCHCOCK, A. (1954). *La ventana indiscreta*. Película.

2. Miramos desde nuestra propia orilla



(Fotogramas)
Alfred Hitchcock,
La Ventana indiscreta,
1954

2.1. Problemáticas en la nueva era digital

¿Hemos llegado a un punto en que el mundo digital tiene más fuerza psicológica que el mundo físico? ¿Cómo puede navegar el artista visual en este mar saturado de imágenes? ¿Qué puede ofrecer al espectador y a la sociedad? ¿Qué podemos hacer para conectarnos otra vez con el mundo físico y con nosotros mismos? Estas son algunas preguntas que me hago a día de hoy. Siento que estamos en un momento complejo de la vida de la imagen. El fotógrafo y teórico Joan Fontcuberta llama a esta época «posfotográfica». En su artículo «Por un manifiesto posfotográfico» apunta que «las fotos ya no recogen recuerdos para guardar sino mensajes para enviar e intercambiar» y que «la posfotografía habita internet y sus portales, es decir, las interfaces que hoy nos conectan al mundo».¹²

El 29 de febrero de 2016, Joan Fontcuberta y el filósofo Josep Ramoneda dieron una charla titulada «Velocitat» como parte de la serie «Àngels Talks» organizada por la galería Àngels de Barcelona. Para Fontcuberta, que entiende la fotografía como los valores que en el pasado hubo en torno a ella, hoy no se hace realmente fotografía: pensamos que hacemos fotografía cuando sacamos una foto con el móvil, pero no es así porque los valores que existían cuando nació la fotografía han desaparecido. Habló de cómo inicialmente las fotografías eran casi consideradas imágenes mágicas, y se creía que las personas que las hacían tenían un don especial. Pero ahora no es así: todo el mundo crea imágenes y esas imágenes sirven para dejar constancia de nuestro presente, comunicarnos y ser compartidas con los demás. Al final, muchas se olvidan.¹³ Con tanto producir y compartir imágenes tengo la sensación de que no estamos contemplando y analizando las imágenes que vemos durante el día. Jorge Latorre, profesor titular de Cultura Visual en la Universidad de Navarra, afirma que estamos «bombardeados» por imágenes y nos recuerda que estas entran incluso en nuestros sueños:

Estamos bombardeados constantemente por imágenes cada vez más sofisticadas: una cultura visual que condiciona nuestras vidas en aspectos tan importantes como elegir a quien nos gobierna u otros tan triviales como comprar la cena; algo tan público como ir a un espectáculo o visitar un museo, o tan privado como soñar,

¹² FONTCUBERTA, J. (2011). «Por un manifiesto posfotográfico» [artículo en línea]. *La Vanguardia*. [Fecha de consulta: 01 de marzo de 2016]. <URL: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.htm>>

¹³ FONTCUBERTA, J. RAMONEDA, J. (2016). «àngelsTALKS: Joan Fontcuberta i Josep Ramoneda sobre la velocitat» [video en línea]. *Àngels Barcelona*. [Fecha de consulta: 5 de mayo de 2016]. <URL: <http://angelsbarcelona.com/en/video-channel?id=5269>>

2. Miramos desde nuestra propia orilla

*pues también nuestros sueños se inspiran en las imágenes que nos rodean en marquesinas, bolsas de la compra, la ropa que llevamos o lo que vemos en el cine, la televisión o internet.*¹⁴

Para el artista es una tarea cada vez más complicada producir imágenes con un peso específico en un mundo ya saturado de ellas. En la charla «Velocitat» Fontcuberta relató cómo el fotógrafo Pere Formiguera indicaba el distinto tiempo de contemplación necesario para cada una de sus imágenes, algo que definió como la «administración de la mirada».¹⁵ Esta es una estrategia de persuasión que el artista podría usar para que el espectador se quede más tiempo ante una imagen suya. Otra opción, que he intentado incorporar a mis obras, es usar algunos conceptos de la Cultura Visual, como el fuera de campo, para crear imágenes con más peso que una imagen publicitaria, con la esperanza de que sean examinadas y contempladas y se les dedique algo más que los vistazos rápidos que echamos a muchas de esas imágenes que vemos cada día. Otra problemática que ha surgido en esta época de la posfotografía es que ya no existe una separación entre lo público y lo privado. En la misma charla a la que me estoy refiriendo, el filósofo Josep Ramoneda habló de la transparencia entre los espacios público y privado y del modo en que muchas imágenes se desbordan de forma espontánea. Habló del totalitarismo como una sociedad sin lugar para la invisibilidad ni la privacidad.¹⁶

En «Por un manifiesto posfotográfico», bajo el subtítulo «Identidades a la carta», Fontcuberta habla de «la plasticidad maleable de la identidad». Señala que en el pasado «la identidad estaba sujeta a la palabra, el nombre caracterizaba al individuo» y que «la aparición de la fotografía desplazó el registro de la identidad a la imagen» hasta llegar a esta época posfotográfica en que «podemos inventar cómo queremos ser»:¹⁷ «Por primera vez en la historia somos dueños de nuestra apariencia y estamos en condiciones de gestionarla según nos convenga».¹⁸ En este sentido, el gran aumento de la cantidad de autorretratos expuestos en la red expresa «un doble impulso narcisista y exhibicionista que también tiende a disolver la membrana entre lo privado y lo público».¹⁹

Hemos llegado a un momento de fusión de lo sociológico, lo psicológico y lo tecnológico.

¹⁴ LATORRE, J. (2015) Resumen del curso «Introducción a la Cultura Visual: los fundamentos artísticos» [página web] *Open Online Academy*.

¹⁵ FONTCUBERTA, J. RAMONEDA, J. (2016). «àngelsTALKS: Joan Fontcuberta i Josep Ramoneda sobre la velocitat» [video en línea]. *Àngels Barcelona*. [Fecha de consulta: 5 de mayo de 2016]. <URL: <http://angelsbarcelona.com/en/video-channel?id=5269>>

¹⁶ *Ibíd*

¹⁷ FONTCUBERTA, J. (2011). «Por un manifiesto posfotográfico» [artículo en línea]. *La Vanguardia*. [Fecha de consulta: 01 de marzo de 2016]. <URL: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>>

¹⁸ *Ibíd*.

¹⁹ *Ibíd*.

Si no reflexionamos con profundidad sobre ello, corremos el peligro de olvidar el sentido del yo auténtico. De acuerdo con la psicóloga Sherry Turkle, el uso constante del móvil o el correo electrónico, que nos permite editar antes de pulsar el botón «enviar»,²⁰ nos está haciendo perder la capacidad de mantener una conversación que nos permita conectar de verdad con los demás, porque para ello necesitamos mostrarnos tal y como somos, sin escondernos detrás de la perfección. Necesitamos tener una conversación verdadera con los demás para saber tener una conversación verdadera con nosotros mismos.²¹ Necesitamos ver cómo somos realmente. Fontcuberta subraya la idea de que nos estamos perdiendo detrás de los *selfies*:

*Millones de personas empuñan la cámara y se enfrentan a su doble en el espejo: mirarse y reinventarse, mirarse y no reconocerse. Aunque paradójicamente sea ocultándonos como nos revelamos, el mero hecho de posar implica a la vez ubicarnos en una puesta en escena y sacar a relucir una máscara.*²²

En su artículo, Fontcuberta cuenta que en laboratorios de «Computational Brain Imaging y Dynamic Brain Imaging» de Kyoto intentan monitorizar «la actividad mental a fin de extraer imágenes simples directamente del cerebro y proyectarlas sobre una pantalla»,²³ lo que significa «filmar con nuestros ojos, grabar nuestros sueños y visionarlos a la mañana siguiente en el televisor».²⁴ Personalmente, entiendo esto como entrar en lo más privado que tenemos, nuestros sueños, y sacar las imágenes a la esfera pública. En 2013, la BBC reveló que este equipo de investigación en Kyoto usó un escáner de resonancia magnética para monitorizar a tres personas mientras dormían. Las despertaban en el momento en que se estaban quedando dormidas y les hacían describir lo que habían visto mientras tomaban nota de su declaración. Así más de 200 veces por participante. Los resultados se usaron para crear una base de datos, y los objetos mencionados se agruparon en categorías visuales, por ejemplo «estructuras», que incluía imágenes de hoteles, casas y edificios, entre otras.²⁵ Se volvió a escanear a los participantes, esta vez despiertos, mientras miraban imágenes en la pantalla de un ordenador. El experimento permitió ver patrones específicos de actividad cerebral y su co-

²⁰ TURKLE, S. (2012). «Connected, but alone? [video en línea]. *TED Conference*. [Fecha de consulta: 1 de febrero de 2016]. <URL: https://www.ted.com/talks/sherry_turkle_connected_but_alone?language=en >

²¹ *Ibíd.*

²² FONTCUBERTA, J. (2011). «Por un manifiesto posfotográfico» [artículo en línea]. *La Vanguardia*. [Fecha de consulta: 01 de marzo de 2016]. <URL: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html> >

²³ *Ibíd.*

²⁴ *Ibíd.*

²⁵ MORELLE, R. (2013). «Scientists 'read dreams' using brain scans» [artículo en línea]. *BBC NEWS*. [Fecha de consulta: 28 de abril de 2016]. <URL: <https://www.bbc.com/news/science-environment-22031074> > Traducido por la autora.

rrelato con imágenes visuales.²⁶

La BBC publicó que el paso siguiente era estudiar el sueño más profundo, cuando se experimentan los sueños más vívidos, e investigar si los escaneos cerebrales pueden revelar las emociones, los olores, los colores y las acciones que las personas experimentan mientras duermen.²⁷ El doctor Mark Stoke, neurocientífico cognitivo de la Universidad de Oxford, explicó en un programa de la BBC que esto aún quedaba lejos, y aseguró que un sistema de lectura de los sueños no funcionaría para todo el mundo.²⁸ También explicó que esto se tendría que hacer con sujetos individuales, que nunca se podría crear un clasificador que pudiera leer los sueños de cualquier persona, y que nunca se podría crear algo que pudiera leer los pensamientos de otras personas sin que lo supieran.²⁹ Tal vez nunca pase, como dice el doctor Stoke, pero si lo inimaginable ya ha pasado en la esfera tecnológica no estoy tan segura de que nunca exista algo así. Podría suceder. La sola idea de que estén investigando algo que lee los sueños asusta, no por la tecnología en sí, sino por su mal uso, que es algo que ya hemos visto.

Otra problemática de la Cultura Visual actual es el uso de las imágenes de los demás. El pensador francés Nicolas Bourriaud desarrolla la idea de que la posproducción es una actitud que se centra en reciclar materias en lugar de producir «materias en bruto», y que muchos artistas «interpretan, reproducen, reexponen o utilizan obras realizadas por otros productos culturales disponibles».³⁰ Un ejemplo es la fotógrafa Vivian Maier, que a lo largo de su vida tomó miles de fotografías sin hacerlas públicas. En 2007, un joven historiador llamado John Maloof compró los negativos de Maier en una subasta de un guardamuebles, y en 2009 publicó una de sus fotografías en Flickr. Maier murió pocos meses después sin dejar testamento ni herederos. En un artículo publicado el 3 de mayo de 2016 en el *Chicago Tribune* se lee que Maloof encontró a un primo lejano de Maier en Francia y le pagó 5.000 dólares a cambio de los derechos de explotación de las obras, y tras eso empezó a revelar sus fotografías y exponerlas en galerías.³¹ En 2015, el documental *Finding Vivian Maier*, de Maloof y Charlie Siskel, fue nominado al Óscar. De este modo, las imágenes privadas de una mujer, y una única interpretación de su vida, llegaron a millones de personas en todo el mundo. La profesora universitaria, artista e investigadora Pamela Bannos trabaja para honrar a la fotógrafa y su legado y corregir la información que sale sobre ella y su obra en el documental.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ BOURRIAUD, N. (2009). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. S.A. Página 7.

³¹ MEISNER, J. (2016). «Tentative settlement reached in fight over photographer Vivian Maier's estate» [artículo en línea]. *Chicago Tribune*. [Fecha de consulta: 08 de mayo de 2016]. <URL:

<http://www.chicagotribune.com/news/local/breaking/ct-vivian-maierestate-settlement-met-20160503-story.html>>

En un texto titulado «Inaccuracies, falsehoods, and misleading bits in the Oscar nominated film *Finding Vivian Maier*», Bannos critica el enfoque de los cineastas, interesados a su juicio en hacer una película sobre una mujer misteriosa basándose en entrevistas con personas ante las que Vivian Maier no se mostró, y centrándose en la confusión generada por la falta de familiaridad con ella y su obra fotográfica.³² Bannos también critica el modo en el que John Maloof se presenta en el documental como la única persona con fotografías de Maier en su posesión, cuando en realidad no era así. Escribe:

*Desde que John Maloof estableció la presencia en línea «oficial» de Vivian Maier, su voz ha sustituido a la de ella. Y aunque Finding Vivian Maier haría que los espectadores creyeran que Maloof es el único propietario y la auténtica voz del legado de Maier, al menos una docena de personas en todo el mundo también posee su material fotográfico, lo que complica una perspectiva de otra manera indiscutible.*³³

Entre otras cosas, Bannos también critica cómo las personas entrevistadas hablan de Maier como una persona cruel y con problemas psicológicos.³⁴

En un artículo publicado en el *Chicago Tribune* se lee que en 2014 el abogado David Deal, especializado en derechos de autor y exfotógrafo profesional, pensó que las personas que vendían las fotografías de Vivian Maier violaban la ley de derechos de autor. Encontró a otro primo de Vivian Maier en Francia, y fue a juicio reclamando para este la herencia de su patrimonio. Al final del artículo se lee que Deal todavía cree que Maloof violó la ley y se aprovechó de la obra de Maier sin tener los derechos de autor, pero también reconoce que las circunstancias del juicio son muy especiales; de haberse cumplido rigurosamente la ley, las fotografías no habrían salido a la luz, lo cual, dice, es el peor caso para todos.³⁵ En realidad, si Maloof hubiese actuado conforme a la ley, habría respetado los deseos de Vivian Maier, que no quiso exponer sus fotografías a la mirada del público. De hecho, en una entrevista a Rivet Radio, Bannos comenta que leyó en un blog de un exempleador de Maier que esta le había dicho que no mostraba sus fotografías por paranoia y porque sentía que si no las mantenía en secreto podrían aparecer personas que se las robaran o

³² BANNOS, P. (2015). «Inaccuracies, falsehoods, and misleading bits in the Oscar nominated film Finding Vivian Maier. A critical appraisal to justly honor the woman and her legacy» [artículo en línea]. *Pamela Bannos: Vivian Maier's Fractured Archive*. [Fecha de consulta: 08 de mayo de 2016]. <URL: <http://faculty.wcas.northwestern.edu/~plbannos/VivianMaier-FVM.htm>>. Traducido por la autora.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ MEISNER, J. (2016). «Tentative settlement reached in fight over photographer Vivian Maier's estate» [artículo en línea]. *Chicago Tribune*. [Fecha de consulta: 08 de mayo de 2016]. <URL: <http://www.chicagotribune.com/news/local/breaking/ct-vivian-maierestate-settlement-met-20160503-story.html>>. Traducido por la autora.

2. Miramos desde nuestra propia orilla

se aprovecharan de ellas.³⁶ Parece que esto es exactamente lo que ha pasado. A lo mejor tomaba fotografías de la misma manera que otra persona escribe un diario; es decir: fotografiar fue un acto privado. En esta época de la posfotografía hay mucha tendencia a trabajar con las imágenes de los demás, pero creo que tenemos que reflexionar mucho sobre cómo lo hacemos. Lo más complicado es cuando alguien muere y no tiene voz, algo especialmente importante porque parece que hoy en día nuestras imágenes nunca mueren. En la charla «Ángels Talks» Fontcuberta habló de un colectivo llamado After Faceb00k, que había participado en Le Mois de la Photo à Montréal, que investiga qué pasa con el luto en las redes sociales en su proyecto «In Loving Memory <3». En un artículo sobre la exposición publicado en *Lens Culture* nos enteramos de que en febrero 2015 Facebook adoptó una nueva política que inmortaliza las cuentas de los usuarios fallecidos: sus perfiles pueden ser vistos pero no gestionados, y se convierten en memoriales virtuales.³⁷ Parece que actualmente somos incapaces de dejar desaparecer nada ni dejar que las cosas se convierten en invisibles.

¿Tenemos miedo a que nos olviden cuando muramos? ¿Nos aferramos por eso a las imágenes digitales? Pero no podemos agarrarnos a algo que, como dice Fontcuberta en *The Guardian*, no tiene cuerpo: «Las fotografías digitales no tienen cuerpo, están en todas partes y en ninguna parte al mismo tiempo, y por eso están muy cerca de las imágenes mentales».³⁸ Hace unos años, en conmemoración del aniversario de la muerte de mi abuelo circuló una fotografía de él en un grupo familiar de Whatsapp. Al verla me sentí inquieta. Nunca había visto una fotografía digital de él, y nunca lo había visto en Whatsapp. No pertenecía a ese contexto. Las fotografías que siempre había visto de él eran fotografías físicas, imágenes con cuerpo. Con los años esas fotografías en papel envejecen, y algunas partes de las imágenes empiezan a desaparecer. Se nota el paso del tiempo en el papel, algo que me parece natural y nos ayuda a despedirnos, poco a poco, de la persona que ha muerto. La fotografía que vi en Whatsapp era muy artificial, más luminosa que la fotografía original y con unos colores demasiado intensos. Hacía que mi abuelo pareciera más muerto de lo que estaba para mí con las fotografías físicas deterioradas. Con los años desaparecen partes de las fotografías físicas, pero eso no significa que esa persona desaparezca de nuestros corazones. Incluso si la imagen en la fotografía física fuera apenas visible, aún quedaría su imagen impresa en el papel y dentro de nosotros. La imagen digital no nos deja el mismo tipo de huella.

³⁶ BANNOS, P. En: GRZANICH, S. (2015). «Who owns late photographer Vivian Maier's work?» [entrevista en línea]. *Rivet Radio*. [Fecha de consulta: 08 de mayo de 2016]. <URL: <http://www.rivetnewsradio.com/share/336801>>

³⁷ LUGEZ, A. (2015). «Athina Lugez Biennale 2015: The Post-Photographic Condition?» [artículo en línea]. *Lens Culture*. [Fecha de consulta: 01 de marzo de 2016]. <URL: <https://www.lensculture.com/articles/mois-de-la-photo-montreal-biennale-2015-the-post-photographic-condition>>

³⁸ FONTCUBERTA, J. (2015). En: PETT, S. (2015). «Mois de la Photo: making sense of the photograph in the web era» [artículo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 29 de abril de 2016]. <URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/15/mois-de-la-photo-making-sense-photography>>. Traducido por la autora.

En este nuevo terreno de imágenes digitales e imágenes físicas «huérfanas» necesitamos preguntarnos qué papel tiene el artista en todo esto. Joan Fontcuberta, en la charla de la galería Àngels sobre los conceptos de velocidad, posfotografía e imagen, explica que lo que importa es la intención del artista. Pone el ejemplo del mono Naruto, que se hizo un selfie que se viralizó por internet y apareció publicado en la página web de Wikipedia. Contó que el fotógrafo británico David Slater, que había dejado su cámara sin vigilancia durante un viaje a Indonesia, pidió a Wikipedia que le pidiera permiso para publicar la imagen o eliminarla. El caso llegó a los tribunales.

El resultado fue que la Oficina de Derechos de Autor de Estados Unidos presentó un texto en el que explicaba que solo se pueden registrar los derechos de autor de obras producidas por seres humanos. En su artículo sobre la feria «Mois de la Photo» en *The Guardian*, Fontcuberta afirma que no importa si las imágenes las producen seres humanos, cámaras de vigilancia o monos, que lo importante es la intención: «Para tener voluntad necesitamos conciencia, para tener conciencia necesitamos la condición humana».³⁹ En la charla en la galería Àngels, Fontcuberta defendió que fue el artista quien creó la situación y dio importancia a la fotografía.

Fontcuberta deja clara su opinión sobre el papel del artista en «Por un manifiesto posfotográfico». En el apartado «Decálogo posfotográfico» se lee:

Sobre el papel del artista: ya no se trata de producir obras sino de prescribir sentidos [...] en la responsabilidad del artista: se impone una ecología de lo visual que penalizará la saturación y alentará el reciclaje [...] en la dialéctica de lo social: superación de las tensiones entre lo privado y lo público [...] en la política del arte: no rendirse al glamur y al consumo para inscribirse en la acción de agitar conciencias. ⁴⁰

Me siento cercana a estas reflexiones de Fontcuberta y las tengo muy en cuenta en mi trabajo. Cuando uso imágenes de otras personas intento dotarlas de nuevos sentidos. Las fotografías del álbum familiar que empleo ya tienen un sentido e intento buscar otros. Mis obras son poco realistas y de esta manera afloran más sentidos en cada imagen. No quiero orientar al espectador ni darle un sentido cerrado a la imagen. Busco su participación y que, a través de ello, llegue a sus propias conclusiones porque siento que tanto el artista como el espectador nos proyectamos a nosotros mismos en las imágenes que miramos.

³⁹ FONTCUBERTA, J. (2015). En: PETT, S. (2015). «Mois de la Photo: making sense of the photograph in the web era» [artículo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 29 de abril de 2016]. <URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/15/mois-de-la-photo-making-sense-photography>>. Traducido por la autora.

⁴⁰ FONTCUBERTA, J. (2011). «Por un manifiesto posfotográfico» [artículo en línea]. *La Vanguardia*. [Fecha de consulta: 01 de marzo de 2016]. <URL: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.htm>>

2. Miramos desde nuestra propia orilla



David Slater,
Selfie del mono
Indonesio Naruto,
2011

3.

EL ESPACIO

INTERIOR

INACCESIBLE

La tarea de escribir esta tesis es también una tarea de recordar, lo que significa crear algo nuevo. Mi mirada artística se ha estado desarrollando a lo largo de muchos años, durante los cuales ciertos conceptos claves se han repetido una y otra vez. Siete años antes de empezar la licenciatura en Bellas Artes, me interesé por las casas en construcción. El dibujo en la página siguiente representa un edificio que vi en Valladolid el año 2001.

Mirar a mis inicios me ayuda entender el viaje de mi desarrollo artístico, que no ha sido lineal sino circular. Las casas siguen teniendo tanta importancia en mi trabajo ahora como la tenían muchos años atrás. En aquel momento no sabía por qué me llamaban la atención las casas en construcción, pero ahora las entiendo como una visualización de la construcción del yo. Cada día cambiamos. Nuestro yo siempre está en construcción. Por otro lado, representan mi modo de entender la memoria. Un edificio en obras muestra lo antiguo y lo actual al mismo tiempo. Un edificio en obras no se queda mucho tiempo en ese estado. Para mí, el momento clave es cuando se entrevé cómo era el edificio original pero ya se perciben los cambios que lo convertirán en algo nuevo. Es una reconstrucción de algo del pasado hecha en el presente.

En esta línea, la obra de Zhou Tao *Time in New York* muestra en el presente los movimientos previamente vividos a través de una acción-creación que el artista realizó en el piso donde se alojaba.¹

En una entrevista para *Asia Art Archive in America*, Zhou Tao cuenta que el año 2009 ganó una beca del ACC (Asian Cultural Council) y se fue a vivir a Nueva York.² Compara su experiencia allí con su día a día en Guangzhou, su ciudad natal. El primer mes visitó muchos museos, espacios artísticos, parques, edificios y tiendas que le parecían interesantes. El segundo mes, esa misma abundancia de museos y galerías ya le hacía difícil concentrarse en su propio trabajo artístico. En Guangzhou su vida era diferente, mucho más tranquila. Podía sentarse y pensar casi todo el día.³

El segundo mes de su residencia empezó a hacer un trabajo artístico que abordaba su vida neoyorquina. Con 10 bolas de hilo unidas a su cuerpo, registró sus movimientos por

¹ TAO, Z. (2009). «Time in New York» [video en línea]. [Fecha de consulta: 1 de setiembre de 2017]. <URL: <https://vimeo.com/100171887>>

² TAO, Z. (2010). «Interview with Zhou Tao» [Entrevista en línea]. En: *Asia Art Archive in America*. [Fecha de consulta: 1 de setiembre de 2017]. <URL: <http://www.aaa-a.org/programs/interview-with-zhou-tao/>>. Traducida por la autora.

³ *Ibíd.*

3. El espacio interior inaccesible



Jenny Owens,
*esbozo de una casa
en construcción, 2001*



(Fotogramas) Zhou Tao,
Time in New York, 2009

su piso a lo largo de 20 días. Cada vez que se movía colgaba el hilo con tachuelas en la pared que tuviera más cerca. Zhou Tao define este trabajo como un «motivo visual». El hilo se iba enmarañando mientras él caminaba por el piso, lo seguía a la cocina, al baño, al sofá donde se sentaba a mirar la televisión. Cualquier movimiento que hacía el hilo lo registraba.⁴

Zhou Tao realizó este trabajo dos veces. La primera durante 20 días, hasta que el hilo se rompió. No pasaba nada si el hilo se rompía, era un «momento-vida». En cualquier momento de tu vida, cuenta, alguien puede romper tu hilo y paralizarte. Después lo hizo por segunda vez. Tenía la necesidad de hacer ese trabajo en aquel momento. Lo vio como un espejo grande a través de lo cual uno puede estudiarse a sí mismo. Se puede estudiar tu historia dentro de un espacio.

Este trabajo deja ver la relación entre el *performer*, o personaje, y el público, un aspecto importante en las obras de Zhou Tao. Cuenta que en *Time in New York* pasó mucho tiempo en casa, y se sentía en cierto modo parte del público. Y que continuamente intenta trabajar en su *performance* de la vida cotidiana, que describe como «una *performance* sobre los niveles de consciencia entre el público y el personaje»:

Me convierto en el público de Nueva York; como una película, me influye la información que recibo al tiempo que me sitúo dentro de esa película y me convierto en uno de sus personajes; vivir en el teatro de la realidad.⁵

En *Time in New York* hay muchas capas de *performer* o muchos roles destacables. Separo las acciones para ver mejor los distintos papeles:

Zhou Tao se mueve. Va a la cocina, al baño, a su habitación, al salón: *performer* y vividor de su vida cotidiana.

ZT coloca el hilo: *performer* y registrador de su movimiento cotidiano.

ZT mira el desarrollo de su acción: espectador

ZT registra la acción con su cámara: registrador; más tarde, al ver los vídeos y las fotografías se convierte otra vez en espectador.

ZT tiene que vivir con el nuevo espacio que cambia cada día. Cada día hay menos espacio libre.

ZT aprende convivir con el espacio saltando por encima del hilo o gateando por debajo de él.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

3. El espacio interior inaccesible

ZT empieza a colgar ropa, folletos, etc. encima del hilo.

ZT aprovecha su nuevo espacio: aprendiz, acróbata, inventor de como vivir con un nuevo espacio.

¿Dónde estamos nosotros los espectadores? Vemos el registro de la acción y la construcción de una imagen del espacio cambiante. Como espectadores, tenemos acceso al ámbito privado físico del artista, a su lugar de descanso y de trabajo, lo cual no es muy frecuente. Por lo común, las obras salen de los espacios íntimos/privados de los artistas, de sus casas o talleres, para ir a un espacio expositivo, pero normalmente no tenemos acceso a los espacios de creación. En *Time in New York* entramos en el espacio mental del artista a través de su espacio íntimo/privado. Su casa es el escenario de este trabajo.

Vemos la luz que entra en su piso, lo que nos da pistas sobre la hora del día. Vemos donde el artista trabaja con su ordenador y donde cocina, y vemos como la imagen de este espacio privado que hemos conocido al principio de la acción va desapareciendo poco a poco detrás del nuevo espacio creado por el hilo. Vemos las mecánicas de la acción, cómo y dónde cuelga el hilo. Vemos como Zhou Tao se adapta a este nuevo espacio, como mira la televisión a través de los hilos y como aprovecha los hilos para colgar cosas; especulamos sobre las cosas que cuelga, tal vez son facturas que tiene que pagar, o información sobre exposiciones que quiere ver. Vemos las trayectorias que son más frecuentes por la acumulación de hilo y vemos como el espacio empieza a ser más y más complejo y como el hilo invade el espacio.

Después está lo que no vemos. No vemos el registro completo de la acción. No vemos su espacio 24 horas al día a lo largo de 20 días; en lugar de eso, vemos un video de 16:55 minutos. Vemos hasta donde el artista nos deja ver. No vemos todos los ángulos del piso. Algunos espacios quedan fuera de nuestra vista. Durante el montaje desaparecen muchos momentos de la acción. Así, podemos añadir «director» y «editor de la mirada» a la lista de «roles» del artista.

Zhou Tao es consciente de todas las decisiones que toma. En la entrevista dice:

*Mis creaciones a menudo están influenciadas por una conciencia en la performance y se ven a través de la imagen en movimiento: mi relación con la realidad y la imagen filmada.*⁶

⁶ Ibíd

El vídeo no es solo el registro de una obra; la obra es un trabajo sobre el registro en sí, lo que la convierte en poesía visual. Es una obra que se crea a través de la imagen y del trato dado a la imagen. Vemos los momentos del registro que el artista considera claves. Vemos las tomas interesantes que tomó y decidió incluir. Vemos fragmentos de su realidad escogidos por él.

Hubo una pausa en el desarrollo de mi mirada artística entre 2002, cuando terminé la secundaria, y 2008, cuando empecé Bellas Artes, pero en cuanto volví a estudiar arte volví también al concepto de la casa. Durante el primer año académico en la universidad llené de globos el estudio que tenía en la casa que compartía. Fue el primer espacio artístico que tuve y quise apropiármelo de alguna manera.

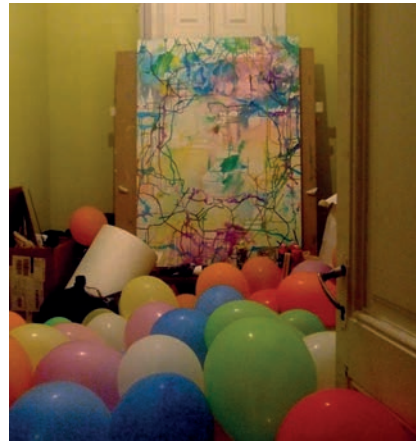
Me lo apropié tanto que no podía seguir trabajando allí. El lugar se convirtió en un lugar físicamente inaccesible, aunque no inaccesible a la mirada. En aquel momento no conecté los globos con la respiración, pero ahora entiendo esa acción como un intento por dejar algo esencial de mí, mi aliento, en un espacio donde ya no estoy físicamente. Dejé algo intangible (mi respiración) contenido por algo tangible (los globos) en el espacio.

No podía hablar de la casa y de la inaccesibilidad sin hablar de la obra *House*, de Rachel Whiteread. Construyó una casa en la que no se podía entrar físicamente; poco tiempo después, la casa tampoco podía estudiarse de cerca en persona. Era doblemente inaccesible por el hecho de que la derrumbaron y la eliminaron de la vista en enero de 1994. Sin embargo, gracias a los registros, las fotografías y los videos que se tomaron, y a las entrevistas hechas a Whiteread durante la construcción, el espectador aún puede acceder a los conceptos que había detrás de este trabajo. Tal vez no podamos usar la palabra espectador si ya no se puede ver la obra, tal vez podríamos llamarle espectador del registro, o investigador de lo desaparecido, o arqueólogo en los tiempos digitales.

Durante la construcción de *House*, Whiteread hizo un videodiario, y algunos fragmentos se incluyeron en un documental sobre la obra.⁷ En él, Whiteread se refiere a su búsqueda de una casa para vaciar. Tenía que cumplir dos requisitos principales: tenía que ser una casa del cambio de siglo arquetípica del sudeste de Inglaterra y tenía que ser visible por

⁷ WHITEREAD, R. (1993). «Documentary: Rachel Whiteread, House» [video en línea]. [Fecha de consulta: 10 de octubre de 2017]. <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZVueG1KQTE8>>

3. El espacio interior inaccesible



Jenny Owens, *Globos*, 2008,
instalación de globos en una
Habitación-taller pequeña

todos sus lados. No quería que estuviera en el centro de una hilera de casas adosadas y que solo se viera una fachada, tenía que poderse caminar a su alrededor. Explica que cuando apareció ese edificio, fue casi como un sueño hecho realidad. Se trataba de un edificio ubicado en el centro de un parque que luego sirvió de base para la pieza.⁸

Sabemos por el documental que Grove Road era una típica calle de casas adosadas construida en época victoriana en el East End de Londres, que durante la Segunda Guerra Mundial muchas fueron destruidas, y que durante la década de 1950 fueron reemplazadas por viviendas temporales. En la década de 1960 se construyeron bloques de torres y se dejó una única hilera de adosados, que se demolió casi en su totalidad a principios de 1993. Solo quedó una vivienda en pie.⁹ Esta fue la base de *House*, con la que Rachel Whiteread ganó el Premio Turner en 1993. El contexto evidencia que *House* iba a tener un peso importante para los que vivían cerca de ella, y que también iba a tener importancia histórica porque Whiteread estaba trabajando con algo en extinción.

En una entrevista hecha durante la construcción de *House*, Whiteread dice que la obra es sencillamente el interior de una casa en hormigón,¹⁰ de lo que se concluye que la artista intentó captar el espacio negativo de un lugar, la parte intangible, y hacerla tangible. Para hacer la base de la escultura tuvieron que construir nuevos cimientos mucho más profundos; los originales de la casa victoriana no eran lo bastante sólidos y solo habrían sido capaces de sostener las paredes originales.¹¹ Después de colocar los cimientos, sigue contando Whiteread, iban a extender una capa de hormigón blanco sobre la que colocarían una armadura metálica que había que rellenar con una nueva capa de hormigón, y así sucesivamente. Cuando todo hubiera fraguado, quitarían los restos del edificio que envolvía la pieza.¹² En una escena del documental Whiteread muestra una habitación de la casa victoriana y cuenta que están eliminando varios elementos del interior para obtener una estructura limpia. No quiere que la pieza final tenga muchas interrupciones de armarios y lavabos. Están haciendo un edificio dentro de un edificio.¹³

⁸ *Ibíd.* Traducido por la autora.

⁹ *Ibíd.* Traducido por la autora.

¹⁰ WHITEREAD, R. (2007). «Rachel Whiteread - House» [video entrevista en línea]. En: *theEYE*. [Fecha de consulta: 10 de octubre de 2017]. <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MEtsYIIIfkw>>. Traducido por la autora.

¹¹ WHITEREAD, R. (1993). «Documentary: Rachel Whiteread, House» [video en línea]. [Fecha de consulta: 10 de octubre de 2017]. <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZVueGIKQTE8>>. Traducido por la autora.

¹² WHITEREAD, R. (2007). «Rachel Whiteread - House» [video entrevista en línea]. En: *theEYE*. [Fecha de consulta: 10 de octubre de 2017]. <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MEtsYIIIfkw>>. Traducido por la autora.

¹³ WHITEREAD, R. (1993). «Documentary: Rachel Whiteread, House» [video en línea]. [Fecha de consulta: 10 de octubre de 2017]. <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZVueGIKQTE8>>. Traducido por la autora.

3. El espacio interior inaccesible



Rachel Whiteread, *House*,
1993, Grove Road,
Londres, 25 de octubre
de 1993 - 11 de enero de 1994

La idea de algo dentro de algo más siempre me ha interesado. Puede ser por la manera en que entiendo la realidad, hecha por capas, o porque creo que una historia muchas veces tapa otras historias. Sin embargo, al principio no establecí esas relaciones. Hace muchos años trabajé con matrioshkas. Las pinté y les dibujé caras jugando con composiciones diferentes para explorar ideas relacionadas con el lugar del inconsciente, que es algo que está dentro de nosotros y entiendo como un espacio intangible compuesto de capas.

Ahora también conecto la idea de una casa dentro de otra con las ideas de Fernyhough: recordar significa siempre recordar de nuevo; no recordamos la primera vez que algo sucedió, sino en la última vez que pensamos en ello; y cualquier pequeño error se reproducirá a lo largo de la cadena del recuerdo.

En *House* no podemos hablar de llevar «errores» al presente, pero sí de llevar modificaciones al presente. En esta obra, Whiteread interactuó con un espacio del mismo modo que alguien lo hace con un recuerdo. Intervino en el espacio y eliminó interrupciones. Modificó el espacio quitando los lavabos y los armarios, y llevó esta modificación al presente. Modificó una vez más el espacio quitando las paredes originales y mostrando el espacio negativo que había en el interior.

3.1. Revertir el interior hacia afuera

En *House*, Rachel Whiteread presenta un espacio intangible pero al mismo tiempo reconocible. Nicholas Wroe, en un artículo publicado en *The Guardian* 20 años después de la construcción de la obra, señala que la superficie de hormigón aparentemente en blanco exponía los restos conmovedores de vidas vividas,¹⁴ y cuenta como dos antiguos residentes de los adosados demolidos de Grove Road agradecieron a Whiteread «hacer realidad sus recuerdos».¹⁵

La idea de «hacer realidad un recuerdo» me llamó la atención. Whiteread había construido algo sólido y visible, que es más fácil de recordar que un espacio intangible. Tradujo un modo de ver el espacio. Siento que tenemos la tendencia a entender los espacios por sus límites externos, sus líneas constructivas, y no por el espacio negativo, el espacio en sí, con sus propios límites. Whiteread tradujo este espacio de la casa familiar para los dos exresidentes, y para todos nosotros, a algo sólido, un símbolo, un nuevo recuerdo más fácil de recordar que un espacio invisible.

¹⁴ WROE, N. (2013). «Rachel Whiteread: a life in art» [artículo en línea]. En: *The Guardian*. [Fecha de consulta: 11 de octubre de 2017]. <URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/apr/06/rachel-whiteread-life-in-art>>. Traducido por la autora.

¹⁵ *Ibid.*

3. El espacio interior inaccesible

Durante el proceso, Whiteread señaló que *House* podría asemejarse a una especie de fósil o algo encontrado durante una excavación,¹⁶ y que esperaba que tuviera una presencia fuerte pero algo frágil al mismo tiempo. El ancho de la pieza solo sería de 14 pies (4,26 m), aunque su longitud sería mayor. Quería llamar así la atención del espectador sobre los espacios tan estrechos en los que vivimos. Una vez se eliminaran los restos de la construcción original solo quedaría un tipo de edificio bastante extraño erigido en medio de un solar en medio de un parque.¹⁷ Por desgracia, la pieza no se mantuvo mucho tiempo como un fósil físico.

Sin embargo, aunque la casa ya no exista físicamente, no se puede borrar su imagen de la mente de las personas. Whiteread modificó en el imaginario colectivo el recuerdo de una casa victoriana del cambio del siglo del sudeste de Inglaterra, y ahora podemos llevar la imagen de *House* a nuestras mentes cuando pensamos en este tipo de viviendas; en mi caso, esto sucede cuando pienso en el concepto de «la casa» en general. En su artículo, Nicholas Wroe cuenta que en el año 2013 muchas personas todavía hablaban con Whiteread de *House*. La obra parecía ser muy evocadora y la gente recreaba su imagen mentalmente.¹⁸ A la artista le resultaba muy agradable, pero no tenía duda de que eso se debía en parte al modo en que se destruyó.¹⁹

Whiteread convirtió lo intangible en algo tangible que a continuación fue destruido. Fue como devolver *House* a la intangibilidad, pero el hecho de que ya no exista físicamente también la hace más visible. En una entrevista en 2013 dijo que era una pena que *House* no hubiera tenido la oportunidad de volverse invisible como la arquitectura se vuelve invisible, pero que ese no fue el destino de *House*, que tuvo que luchar por la vida. Sin embargo, no existir físicamente la hace más visible. Es visible en el recuerdo, y eso significa que es visible en el presente: podemos verla cada vez que la recreamos mentalmente.

Yo vuelvo a menudo en mi mente al aspecto «interior hacia afuera» de *House* y de los momentos del documental en que se ve a Rachel Whiteread trabajando en el interior de la casa original con los constructores, que la están llenando de hormigón. En ese momento menciona que el cambio de material y la forma en que uno vive y respira bajo la piel de la casa es un elemento muy importante de la pieza.²⁰ Se describe a sí misma y al resto de personas que trabajan en esta fase de la obra como pequeños animales que roen la super-

¹⁶ WHITEREAD, R. (2007). «Rachel Whiteread - House» [video entrevista en línea]. En: *theEYE*. [Fecha de consulta: 10 de octubre de 2017]. <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MEtsYIIIfkw>>. Traducido por la autora.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ WROE, N. (2013). «Rachel Whiteread: a life in art» [artículo en línea]. En: *The Guardian*. [Fecha de consulta: 11 de octubre de 2017]. <URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/apr/06/rachel-whiteread-life-in-art>>. Traducido por la autora.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ WHITEREAD, R. (1993). «Documentary: Rachel Whiteread, House» [video en línea]. [Fecha de consulta: 10 de octubre de 2017]. <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZVueGIKQTE8>>. Traducido por la autora.

ficie, se meten dentro de la madera, la mastican y la escupen.²¹ Están completamente involucrados en este proceso, quitando lo que es superfluo para construir algo nuevo desde dentro. Su descripción de todo el proceso es muy visual, en especial la expresión «bajo la piel». Están dentro de una escultura antes de que se vea, antes de que se materialice.

La idea de la piel como límite (en el caso de *House*, el límite o la piel durante la construcción era la casa original) se encuentra también en la obra *Pell de musa... (un projecte experimental en 3D)* de Salvador Juanpere, aunque con un planteamiento distinto: no crea algo debajo de la piel, sino que crea una piel para algo que ya existe. En el libro *Materia impresa: de la virtualidad digital a la materialidad tridimensional en la investigación artística*, Juanpere cuenta que *Pell de musa* empezó con una obra ya realizada, una escultura en mármol, e imaginó la posibilidad de hacer algo con su capa superficial o epidermis.²² Concebía la piel de la escultura original como un límite, con su volumen y forma, que separa la materia del espacio que lo rodea, y pensó en esculpirle una piel mediante impresión 3D. Juanpere describe la materia epidérmica como una corteza muy delicada y sutil, como un caparazón entre la totalidad y el vacío. Y añade: es como si la musa mudara de piel al igual que hacen las serpientes. Primero escaneó la escultura y después imprimió una capa muy fina de piel. La musa aparece rodeada de sus trozos, como si acabara de deshacerse de ellos. Para Juanpere, la idea no podía materializarse de otra manera sin traicionar su espíritu: cualquier material superpuesto actuaría siempre como el «exterior» de la escultura.²³

Al añadir la piel, nos hace reflexionar sobre la forma original de la musa y percibimos mejor su relación con el espacio al entenderla dentro de otro espacio, el aire, que es lo intangible. La forma crea su propio límite. La obra nos hace pensar en los límites no solo de esta escultura, sino de todos los objetos que nos rodean; nos ayuda a ver las cosas en sus tres dimensiones y entender algo sobre sus pesos físicos y sobre los límites o las pieles que separan los objetos del espacio. Cuando aprendemos a dibujar, una técnica consiste en crear la forma desde la mancha y no dibujar la forma con líneas para después rellenarla; así, la piel de las cosas está integrada en sus formas. La superficie del objeto que toca el espacio, el aire, la nada, es invisible: nace desde la forma, desde dentro.

House también nace desde dentro, y la línea invisible que traza su forma era algo inédito hasta entonces, una construcción rara, del inconsciente, sobre la cual Flounders, el político que puso en marcha una campaña para destruir la casa, no quiso tener que reflexionar. A p-

²¹ *Ibíd*

²² JUANPERE, S. (2016). «Pell de musa ... (un projecte experimental en 3D)». En: VALERA, A. VILADOMIU, À. *Materia impresa: de la virtualidad digital a la materialidad tridimensional en la investigación artística* Barcelona: Comanegra, página 89.

²³ *Ibíd*.

3. El espacio interior inaccesible



Salvador Juanpere,
Pell de musa, 2015,
Escultura de mármol
y impresión 3D

esar de ello, podemos superar la inaccesibilidad física de esta pieza y reflexionar e indagar sobre ella gracias a los registros y los testimonios de la creadora y del resto de personas que tuvieron la oportunidad de verla.

Otra obra que contiene un espacio físicamente inaccesible es *Opera for a Small Room*, de Janet Cardiff y George Bures Miller. De acuerdo con la descripción de la obra en el sitio web de los artistas, la instalación está compuesta por veinticuatro altavoces antiguos que emiten canciones, sonidos, arias y ocasionalmente melodías pop.²⁴ Hay también casi dos mil registros apilados alrededor de la sala, y ocho tocadiscos que se activan y desactivan robóticamente acompañando a la banda sonora. Los artistas cuentan que se escucha el sonido de alguien que se mueve y clasifica álbumes. El público no puede entrar a la sala. Para ver y escuchar su mundo, tiene que mirar por ventanas, agujeros en las paredes y resquicios de las puertas, y ver como su sombra se mueve por la habitación.²⁵

Esta obra es inaccesible por partida doble: el espectador no puede entrar físicamente en la habitación y, como es una instalación que se traslada de una galería a otra, yo tampoco tengo acceso a ella. Intento superar la inaccesibilidad a través de las palabras de la espectadora y escritora Christy Lange, quien sí la ha visto en persona. Dependo de su registro:

«Tienes mucho sueño». ¿En serio? La voz del hipnotizador más conocido de Canadá, Peter Reveen, también llamado “The Impossibilist”, parece emanar de un disco de vinilo que gira en un plato gastado. «Solo puedes oír mi voz», recita, pero en realidad es uno de los muchos sonidos que parecen brotar, como por arte de magia, de la Opera for a Small Room. Aunque oigo su voz hipnotizante, desaparece tan rápidamente como ha surgido, disipándose en la elaborada miscelánea de discos sampleados que Janet Cardiff y George Bures Miller han entrelazado cuidadosamente para invocar sus propias ilusiones hipnóticas.»²⁶

De la interacción de Lange con la obra extraigo el aspecto efímero del sonido y de la voz como elemento importante. Lange oye la voz del hipnotizador canadiense, pero también oye como desaparece enseguida. Siento que esto es cierto por cómo recordamos la voz de alguien. Podemos oír la voz de una persona en el recuerdo, pero también este sonido en el

²⁴ CARDIFF, J. BURES MILLER, G. (2005). Janet Cardiff - George Bures Miller. [Página web]. [Fecha de consulta: 10 de agosto de 2017]. Traducida por la autora. <URL: <http://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/opera.htm>>

²⁵ *Ibid.*

²⁶ LANGE, C. (2007) «Los imposibilistas». En: BEIL, R Y BARTOMEU, M. Janet Cardiff & George Bures Miller, *The Killing Machine y otras historias 1995 – 2007*. MACBA / Institut Mathildenhöhe, Hatje Cantz. Página 175.

3. El espacio interior inaccesible



Janet Cardiff y George Bures Miller,
Opera for a small room, 2005

recuerdo se desvanece enseguida. Parece difícil mantener el sonido de la voz de alguien en la mente durante mucho tiempo. Llevo tiempo pensando en la intangibilidad de la voz.

Creé las imágenes de la página siguiente en un intento a dar algún tipo de tangibilidad a la voz, o de reflexionar sobre cuándo no se puede usar la voz. Con ellas intento decir que esta sigue existiendo aunque no se pueda usar. Las imágenes tienen un tono un poco violento, lo que puede deberse a que en el momento de realizarlas estaba conectando la voz con la muerte. Cuando morimos, el pelo y los dientes siguen presentes, pero la voz no. Es tan efímera que desaparece para siempre. Es la parte más personal y esencial de nosotros. Contiene rastros de nuestra historia, de nuestras experiencias, de los lugares donde hemos vivido. Cambia con la edad y después desaparece para siempre. Incorporé el pelo y los dientes a la obra para enfatizar el contraste de su permanencia con la naturaleza efímera de la voz.

La obra que sigue a la instalación de fotografías también habla de la naturaleza efímera de la voz; para mí, es el hueco que albergaba la voz de alguien. Si pudiéramos sacar y ver lo que hay dentro de nuestras bocas, creo que lo veríamos así. La obra forma parte de una escultura compuesta por un baúl de madera con pequeñas piezas de barro en su interior. Algunas de las piezas son como piedras pequeñas con símbolos grabados en ellas, y otras son trozos de dientes que moldeé usando férulas dentales. La escultura intenta ser una pieza arqueológica como las que se podrían encontrar en un museo. Piedras, fragmentos de dientes y esta pieza nueva y extraña que formé conectando de forma intuitiva las piedras y los dientes.

Entiendo la boca como la casa de la voz. Quise estudiar diferentes aspectos de la boca: sus movimientos, cómo es por dentro, qué cuerpo tiene y cómo contiene o no contiene la voz, y por eso hice muchos dibujos con dientes. Antes de llegar a las fotografías finales de la instalación también hice fotografías de mi boca, de férulas y usé radiografías del dentista.

3. El espacio interior inaccesible

Jenny Owens, *Sin título*, 2014, instalación de fotografías digitales en blanco y negro en la exposición «Puntos de fuga», Fundación Arranz-Bravo, medidas variables.



Jenny Owens, *Sin título*, 2014, escultura de barro, 5 x 9 x 6 cm



Jenny Owens, *Sin título*, 2014, baúl con barro, tamaño del baúl abierto: 54 x 100 x 40cm





Los dientes como ladrillos

Un corte

El bruxismo

¿Qué pasa con la voz cuando dormimos?

Los dientes siguen creciendo hasta que se tocan

Los dientes y las teclas del piano

La convivencia de lo tangible (la boca) y lo intangible (la voz)

Dientes. Molde de yeso. Mordedura. Férula de plástico. Relleno de barro



El chillido

La irracionalidad

El grito para llamar la atención

Bocas en la naturaleza

El grito inaudible

¿Cómo se posiciona todo el cuerpo en un grito? Se incorpora todo el cuerpo

En un grito de verdad, no es solo la boca lo que se mueve

Desde lo interior

La voz como instrumento



El aspecto natural de la boca

La boca como una cueva

¿Qué hay por dentro?

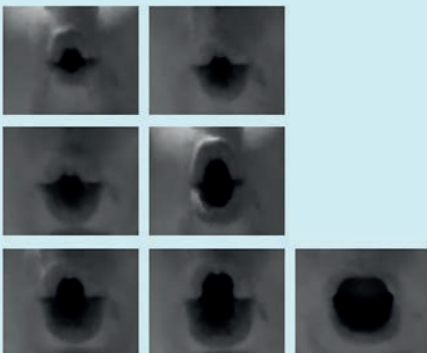
¿Qué riquezas se puede descubrir en la oscuridad?

El viento sopla, la boca también.

¿Ramos o pelos?

¿Piedras o dientes?

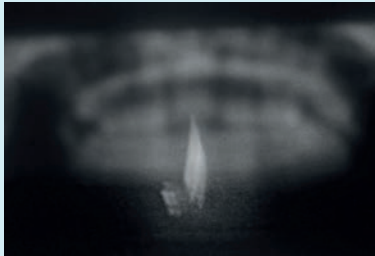
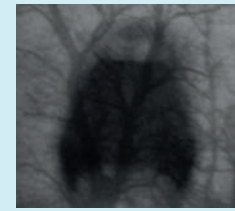
Los dientes como piedras



Juego de rompecabezas deslizantes

Cada sonido tiene el mismo valor

Una boca anónima



El viaje de la voz

Descontextualizar algo y ponerlo en otro sitio - cada elemento habla más

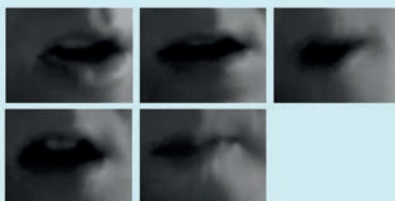
Cuando hay dos elementos es más fácil ver qué hay realmente

Un velero frágil

Un velero delante de una pantalla de cine

Una película dentro de otra película

¿Cuántos reinos hay dentro de la voz?



Qué sombras viven dentro de las bocas

La boca que se mueve por el dolor

Bocas que miran

Bocas y voces indefinidas

Ecos de voces

Una frase de sonidos

La gramática de la boca

Como la boca de un pájaro

Do, re, mi, fa, sol, la, si

Agujeros

Rango

Ejercicios bucales

Vocal bucal

Si cambias la forma, cambias el sentido

Forty Part Motet, de Janet Cardiff

Cardiff

Separar los movimientos



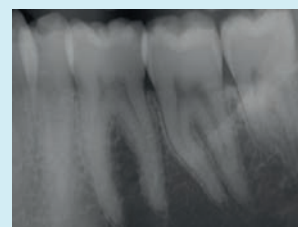
Una réplica de los dientes de alguien

Una huella

Dientes transparentes

De dentro hacia afuera

¿Qué tipo de voz vivía con estos dientes?



Raíces que se mueven, que bailan

Los espacios entre las raíces

Hacer visible lo invisible

Una voz de hace muchos años

La voz de la naturaleza

¿La voz crece con los años? ¿O simplemente se profundiza su textura?

¿Existen voces densas? ¿Existen voces ligeras? ¿No son todas las voces ligeras ya que no tienen peso?

¿Qué peso tendría mi voz si la pudiera pesar?

Las sombras de nuestros antepasados se proyectan sobre nosotros como susurros con raíces
Voces que cuelgan de los árboles
Voces comestibles

Voces atrapadas

Voces liberadas

Voces sombras

Voces eliminadas

Voces complejas

Voces portadoras de historias

Voces que mienten

¿Pero una voz puede mentir? ¿O son las palabras las que mienten?

Voces que no hablan

Voces que respiran

(¿La voz respira?)

Voces de voces

Voces perdidas en el viento

Voces sin cuerpo

Voces

Las personas se enamoran de las voces de otras personas

¿La voz es nuestra alma?



La relación entre la cama y los
dientes

El bruxismo

La desolación

La congelación de un estado de
ánimo

Una cama de hielo y dientes de
cristal

La muerte

¿Dónde está la voz?

Ya se ha ido

Solo quedan las arrugas de la
sábana de su cama y sus
dientes

La cama de alguien que ya no
está ya no es «su» cama, sino
simplemente «cama»

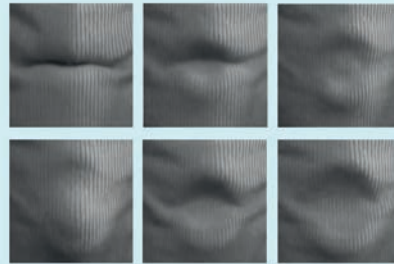
La cama de la oscuridad

El espacio antinatural entre los
dientes

La cama como una piedra

La cama como una isla dentro
de la oscuridad

Dientes de piedra



Atrapado

Capa visual y auditiva

Rayas

Como si fuera otra criatura

Visualizar el hueco

Una boca sin aire

Un dibujo

La huella digital para la boca

¿Qué es una huella digital
realmente?

Una traducción de lo físico a lo
digital

¿Qué más se puede imprimir de
nuestros cuerpos?

Si pudiéramos hacer huellas de la
boca, ¿cómo serían?

Sería un lenguaje distinto a una
radiografía

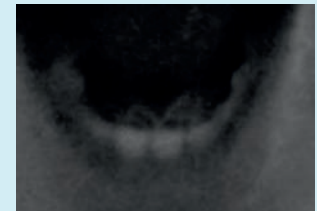
Ver dentro de las cosas

Boca dentro de los dientes

El grito interior

La interrupción del grito

El pasaje del grito



El humo del enfado

La visualización de la voz

El rastro de un susurro

Tensión

Gritos liberados

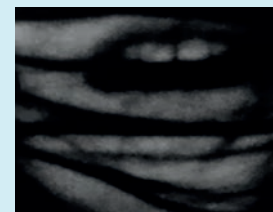
Gritos debajo del agua

Gritos sin dueño

Distorsiones de la voz

El hielo y la voz

Cubos de hielo y cubos de
dientes



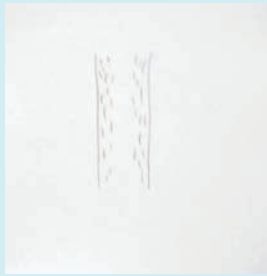
Confusión

Invasión

Boca de cine

Drama

Boca enterrada



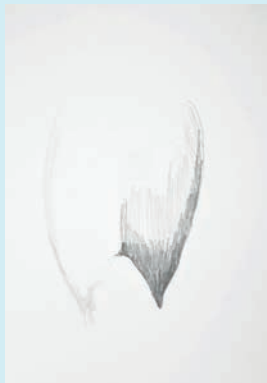
El pasaje de la voz

Decir algunas cosas pero no muchas

La lluvia que cae dentro de la boca

¿Una vocal?

¿Cómo se visualiza una consonante?



La sombra del diente

Todas las sombras de los dientes se proyectan dentro la boca

Poner una linterna dentro de la boca e inspeccionarla



El espacio dentro

El espacio que simplemente es



Labios y esófago

Lo interior y lo exterior

La boca como entidad propia

Bocas encima de muelles

Bocas con raíces



Personas que comen árboles

El ser humano animal

¿Qué tipo de alimentación sale de los árboles?

La dependencia

El enfado

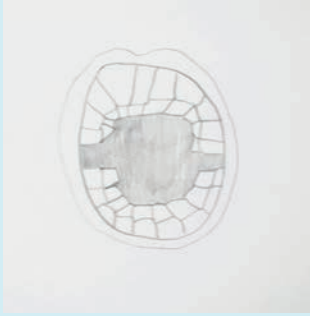


Dientes

Escaleras

Las conexiones

El movimiento de los dientes



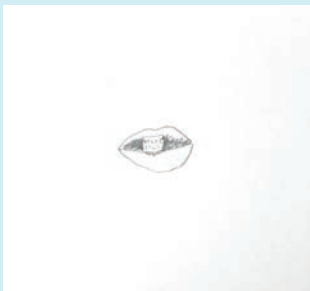
Dos capas de dientes

Todos los dientes que hemos tenido



Dientes puzzle

Dientes no estáticos



La boca como cámara oscura

La ciudad. Todo lo que una boca puede contar

La boca como casa de la voz

Una voz pequeña



Casa a la que le crece pelo

Casa como persona

Una casa orgánica



Molino de plumas

Casa de otro lugar

Casa que vuela

Casa de pájaros pero para seres humanos



La flexibilidad

Empujando palabras en la boca de otro

Invasión sutil

El pasaje entre lo público y lo privado

Estilos de buzones diferentes

Pasa aire

Conexiones entre el aire y la voz



Un buzón camuflado

El contraste entre el material

del buzón y lo que dejan

dentro

¿Es un buzón real?

¿O es ornamental?

¿Qué hay detrás?

¿Hay profundidad?



Buzones inútiles

Buzones muertos

Casa muerta

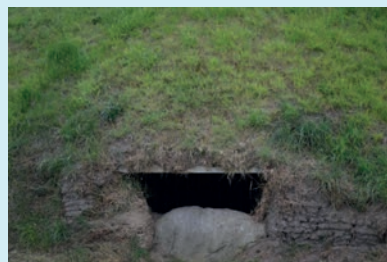
Cajas sin cartas dentro solo son cajas

¿De quiénes son?

¿Cuántas cartas recibieron?

Ahora ellos se mueven en vez de

recibir algo que se ha movido.



La boca es la casa de la voz.

Un buzón natural

¿Qué pasa por esta estructura?

La respiración de la montaña

Entradas al inconsciente

La luz de fuera conecta con la

oscuridad de dentro

La voz transita desde dentro hacia
afuera

La voz como nuestro testigo más fiel

¿Qué ve una voz?



La lengua del otro

Las lenguas distantes

Entender al otro

Las dimensiones del lenguaje

El espacio del lenguaje

El espacio entre una palabra y otra

La arquitectura de la voz

Las dimensiones no vistas

3.1.1. El lado oscuro

En 2011 vi la obra *Not I* de Samuel Beckett en formato vídeo dentro de una exposición de la colección permanente del MACBA. Se trata de un monólogo dramático muy psicológico que me afectó mucho. La actriz Billie Whitelaw, que la interpretó en 1972, explica en una entrevista sobre su grabación para la BBC que no podía imaginar cómo se veía desde el auditorio porque The Royal Court es un teatro bastante grande.²⁷ En el escenario, el público veía una boca.

La actriz cuenta que rompieron todas las reglas: quitaron todas las luces del teatro, incluyendo la bombilla de la salida de emergencia y las luces de los lavabos porque algunas personas intentaban refugiarse allí durante la función para escapar de esta boca implacable que no las soltaba.²⁸

Una manera de entrar en esta obra es a través de la reacción de la actriz cuando la leyó por primera vez. Cuenta que empezó a llorar porque reconoció el grito interior, del que no había ninguna manera de escapar. Tal vez esa no era la intención, cuenta, pero para ella lo fue. Y añade: muchos escritores pueden escribir una obra de teatro sobre un estado mental, pero Beckett pone ese estado mental en el escenario frente a tus ojos, y mucha gente lo reconoció.²⁹

Creo que durante la primera lectura la actriz no se dio cuenta exactamente de las exigencias psicológicas, físicas y técnicas de representar esta pieza. Identificaría algunas de las dificultades, pero imagino que hasta que no empezó a ensayar no se dio cuenta del verdadero reto que iba a ser interpretarla.

La primera dificultad eran las limitaciones físicas. La atención del público tenía que dirigirse exclusivamente a una boca, y muchas actrices de las diferentes versiones de *Not I* estuvieron atadas a una silla o a un panel para que los movimientos naturales del cuerpo no interfirieran con los específicos de la boca.

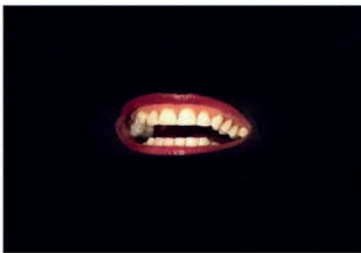
La boca se ve como una imagen surrealista, curiosa, limpia y sencilla. Lo que queda oculto en la oscuridad para el público son imágenes violentas, de tortura, pesadilla y dolor. Las ac-

²⁷ WHITELOW, B. (1973). «Samuel Beckett Not I» [video en línea]. *BBC TWO*. [Fecha de consulta: 19 de febrero de 2018].<URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VFQH7hhDTSE>>. Traducida por la autora.

²⁸ *Ibíd.*

²⁹ *Ibíd.*

3. El espacio interior inaccesible



Samuel Beckett, *Not I*,
2009 (Lisa Dwan)

Samuel Beckett, *Not I*,
1973 (Billie Whitelaw)

trices atadas. Sin embargo, el público sabe de esta tortura a través del texto del monólogo:

feeling so dulled ... she did not know ... what position she was in! ... imagine! ... what position she was in! ... whether standing ... or sitting ... but the brain- ... what? ... kneeling? ... yes ... whether standing ... or sitting ... or kneeling ... but the brain - ... what? ... lying? ... yes... whether standing ... or sitting ... or kneeling ... or lying ... but the brain still ... still ... in a way ...³⁰

Otra dificultad para la actriz es la rapidez con la que tiene que hablar y el rango vocal que tiene que usar. Pasa de los gritos a hablar rápido. Pero aún más difícil es el lenguaje en sí. Hay constantes cambios de tiempos verbales. Durante toda la obra se salta del pasado al presente y de nuevo al pasado.

En un artículo sobre el significado de la actuación en *Not I*, Gerry McCarthy aconseja apoyarse en la sinopsis del propio Beckett para acercarse a la estructura del texto:

<<*Not I*>> – synopsis

1. Premature birth

Parents unknown

No love at any time

At age of 70 in a field picking cowslips suddenly finds herself in the dark

2. No feeling apart from buzzing in her head and awareness

of a ray of light

Mind still active in a way

First thought: she is being punished for her sins

Dismissed as she realises she is not suffering

Second thought: perhaps she should groan (to please tormentor)

Failure to utter a sound

All silent but for the buzzing

Motionless but for eyes opening and shutting

Mind questions this in view of life scene 1 (field)

Hears a voice largely unintelligible

³⁰ BECKETT, S. (1972) *Not I*. En: MCCARTHY, G. (1990). «On the Meaning of Performance in Samuel Beckett's *Not I*». En: *Modern Drama, Volume 33, Number 4*. Toronto: University of Toronto Press. Página 458.

3. El espacio interior inaccesible

3. Accent suggests it is hers

Life scene 2 (shopping centre)

Tries to delude herself voice not hers

Renounces as she feels lips moving

*Fear that feeling may come back but for the moment mouth
alone*

4. Next thought: such distress can't continue

*Description of same: unintelligible irrepressible voice,
consternation of mind*

Prayer for voice to stop: unanswered

Life scene 3 (Croker's Acres)

Brain grabbing at straws (e.g., God's mercy)

Life scene 1 (field) again

*Perhaps something she should tell? Life scene 4 (courtroom),
life scene 1 (field) and no from within*

5. Something she should think? No as before

Life scene 5 (rushing out to tell)

Distress worse: description of same

Prayer for all to stop: unanswered

Life scene 1 (field) again ³¹

De acuerdo con McCarthy, todo esto aparece descrito en tiempo presente en la sinopsis de Beckett. Cuando la actriz narra la historia, esta vida desolada y su crisis aislada de autoconciencia se describen en el pasado, mientras que en el presente se interrumpe en repetidas ocasiones:³²

*... drifting around ... when suddenly ... gradually ... all went out ... all that early April
morning light ... and she found herself in the - ... what? ... who? ... no!...she! ...³³*

Mientras vemos la obra, es fácil que nos preguntemos: ¿quién narra y sobre quién? Podemos leer en sitio web del MACBA que la obra se trata de «una boca incandescente que habla de sí misma en tercera persona mientras niega reiteradamente su identidad».³⁴

³¹ *Ibid.* Páginas 456 – 457.

³² *Ibid.* Página 457. Traducido por la autora.

³³ *Ibid.*

³⁴ BECKETT, S. (1972). «Not I» [página web]. MACBA. [Fecha de consulta: 24 de enero de 2020]. <URL: <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/beckett-samuel/not-i>>

Según McCarthy, la dificultad más conocida es probablemente la circularidad del texto. Beckett escribe la experiencia física de la actuación mal encaminada. La actriz debe regresar repetidamente al inicio de su texto (escena de la vida 1) o a otros momentos del mismo, y luego descartar el renovado esfuerzo de la narración:³⁵

... what? ... not that? ... nothing to do with that? ... nothing she could tell? ... all right ... nothing she could tell ... try something else ... think of something else ... oh long after ... sudden flash ... not that either ... all right ... something else again ... so on ... hit on it in the end ³⁶

McCarthy se extiende sobre este punto en la siguiente manera:

*Si Boca descarta sus palabras como inadecuadas o incorrectas, la actriz se encuentra repetidamente en la situación de realizar una acción para luego afirmar que está equivocada: «Not that» («Eso no»). Ella hace esto en el momento presente, y luego niega lo apropiado de lo que se convirtió en eso en el tiempo pasado. La rápida alternancia de afirmaciones y negaciones es uno de los aspectos que más agotan y, sobre todo, desorientan de la escritura, algo que deriva de los saltos entre el tiempo real y el tiempo del recuerdo (real-time a memory-time). El texto obliga a una integración precisa de la actuación y la narración para que las objeciones que se registran en la narración se traduzcan automáticamente en objeciones en el tiempo real. La actriz las siente como un rechazo a sus acciones.*³⁷

Me interesa mucho este concepto de *real-time* y *memory time*. Creo que el ser humano va del *real-time* al *memory-time* y de ahí de nuevo al *real-time* por defecto natural. Hay un imán del pasado que nos atrae continuamente para analizar lo que ha sucedido. Esto nos ayuda a aprender y saber qué hacer la próxima vez que se presenta una situación parecida. Después de pensar sobre el pasado hacemos un esfuerzo para volver a estar «presentes» en el presente. Lo que no es natural es ir del *real-time* al *memory-time* y de nuevo al *real-time* a tanta velocidad y después de tan pocas palabras pensadas o contadas a nosotros mismos. De esta manera, no hay espacio para la contemplación, sino solo confusión. Nos anuláramos a nosotros mismos si tuviéramos un monólogo interior como el de *Not I*, estaríamos siempre en conflicto con nosotros mismos, sin avanzar, porque para avanzar se necesita tiempo de reflexión y tener un «yo» integrado, no dos personajes.

³⁵ MCCARTHY, G. (1990). «On the Meaning of Performance in Samuel Beckett's Not I». En: *Modern Drama, Volume 33, Number 4*. Toronto: University of Toronto Press. Página 463. Traducido por la autora.

³⁶ BECKETT, S. (1972) *Not I*. En: MCCARTHY, G. (1990). «On the Meaning of Performance in Samuel Beckett's Not I». En: *Modern Drama, Volume 33, Number 4*. Toronto: University of Toronto Press. Página 463.

³⁷ MCCARTHY, G. (1990). «On the Meaning of Performance in Samuel Beckett's Not I». En: *Modern Drama, Volume 33, Number 4*. Toronto: University of Toronto Press. Página 463. Traducido por la autora.

3. El espacio interior inaccesible

Es verdad que necesitamos vernos con objetividad y perspectiva, pero sabiendo que estamos haciendo precisamente esto y no como si fuéramos dos personas distintas, una del pasado y otra del presente. Tenemos muchas versiones de nosotros mismos de momentos diferentes de nuestras vidas, diferentes «yoes», pero todos forman parte de una sola persona y se integran en un yo más grande. Este es el yo que existe cuando hablamos: yo hago, yo hice, yo siento, yo sentí. No hablamos de un «él» o una «ella» cuando hablamos con nosotros mismos sobre nosotros mismos.

Según McCarthy, la forma del texto, su contenido, las condiciones de la actuación y el estilo de ejecución ponen en riesgo la actuación. Parecen acercarse deliberadamente a la actriz al punto de desintegración,³⁸ pues esta se ve obligada a dar cuenta de una crisis existencial que se refleja de forma espantosa en su propia crisis actoral. Su narración es autorreflexiva y anatomiza su propia experiencia.³⁹ Coexisten dos imágenes-estados durante la obra. Hay una imagen visible desde el auditorio (la boca), que también es un estado, y hay una que no se ve (la actriz atada, que también es un estado) pero que está muy presente en el texto. Sin embargo, la actriz tiene que evitar pensar en esta doble existencia. McCarthy indica que la actriz sabe que si se trata de un pensamiento intermedio, una reflexión sobre su tarea como actriz, los procesos pueden colapsar, y subraya que el texto plantea la pregunta: ¿El cerebro controla o está bajo el control? La actriz experimenta un problema similar: si el cerebro está bajo control, obedece a la actriz, pero si está al mando (y esta es la amenaza del proceso involuntario de recuperación de información), ¿cuál es entonces el yo en la actriz, se distingue, o es distinguible, del cerebro?:⁴⁰

*... but the brain still ... still sufficiently ... oh very much so! ... at this stage ... in control ... under control ...*⁴¹

McCarthy se extiende sobre este punto en la siguiente manera:

Esta pregunta es demasiado familiar para el actor, que evita enfocar su mente en su posición real, no sea que se vea superado por la autoconciencia y caiga presa del pánico por el aspecto automático e involuntario del proceso que está atravesando. La sensación de desintegración es algo muy familiar para el actor o

³⁸ *Ibíd.* Página 456.

³⁹ *Ibíd.* Página 465.

⁴⁰ *Ibíd.* Página 461.

⁴¹ BECKETT, S. (1972) *Not I*. En: MCCARTHY, G. (1990). «On the Meaning of Performance in Samuel Beckett's *Not I*». En: *Modern Drama, Volume 33, Number 4*. Toronto: University of Toronto Press. Página 461.

*el músico que descubre que el cuerpo está repitiendo automáticamente las formas físicas de la actuación, mientras que la mente no tiene conciencia de hacia dónde conduce la acción.*⁴²

Beckett, prosigue McCarthy, requiere que la actriz reflexione sobre los aspectos de la incomodidad física y mental que experimenta durante la actuación. En un principio, esta incomodidad es, como en todo drama y actuación, una cuestión de formas físicas; en última instancia, y en la realidad, es una cuestión de experiencia y existencia. La actuación se convierte en una lucha, en un intento de dar cuenta del yo por medio de acciones, algo imposible de realizar.⁴³ Por lo tanto, mientras lucha por concentrarse en su supertarea, debe definir y experimentar el horror de su propia situación.⁴⁴

La «supertarea» es un concepto del actor, director escénico y pedagogo teatral ruso Konstantín Stanislavski, que influyó en muchos actores y directores de su generación y de muchas generaciones posteriores.

*La supertarea y la acción transversal son la esencia vital, las arterias, los nervios, el pulso de la obra. La supertarea (deseo), la acción transversal (aspiración) y su ejecución (acción) dan forma al proceso creativo de las vivencias.*⁴⁵

La supertarea es un concepto muy útil para intentar entender a los seres humanos y a las obras de arte, en especial aquellas de carácter interpretativo y psicológico. ¿Qué motivación hay detrás de un personaje en una obra de teatro o en una actuación? ¿Qué objetivo tiene la obra de arte?

Me pregunto: ¿Cuál fue la supertarea para Beckett en la concepción de esta obra? ¿Y cuál es la de la actriz? Para McCarthy, la tarea artística e interpretativa de la actriz en *Not I* implica la reintegración de una personalidad al borde de la disolución en sus componentes de experiencia física, mental y moral, y dice que esta sería la medida de la grandeza de Beckett, y explicaría sus exigencias a la actriz.⁴⁶ En *Not I* vemos la personalidad humana tal y como se experimenta en el momento de la desintegración.⁴⁷ Siguiendo con McCarthy:

⁴² MCCARTHY, G. (1990). «On the Meaning of Performance in Samuel Beckett's Not I». En: *Modern Drama, Volume 33, Number 4*. Toronto: University of Toronto Press. Página 461. Traducido por la autora.

⁴³ *Ibíd.*

⁴⁴ *Ibíd.* Página 465.

⁴⁵ STANISLAVSKI, K. En: KNÉBEL, M (2005). *El último Stanislavsky*. Madrid: Editorial Fundamentos. Página 51.

⁴⁶ MCCARTHY, G. (1990). «On the Meaning of Performance in Samuel Beckett's Not I». En: *Modern Drama, Volume 33, Number 4*. Toronto: University of Toronto Press. Página 465. Traducido por la autora.

⁴⁷ *Ibíd.* Página 465.

3. El espacio interior inaccesible

la actuación en *Not I* implica la creación de la forma física de una proposición intelectual: unificar la experiencia mental y física. De acuerdo con el autor, esto no se puede hacer y la actriz se ve en la tesitura de actuar lo inactuable y representar lo irrepresentable.⁴⁸

En mi opinión, esta es la clave para entender la obra. La supertarea de Beckett fue crear una obra que pide algo imposible. McCarthy señala que a medida que la actriz integra su experiencia dentro del texto, tiene que descubrir la línea directa que ordenará una experiencia potencialmente incipiente.⁴⁹ Dice:

No hay nada que pueda aportar una solución al dilema agonizante que la obra propone, y de forma característica el texto rechaza lo que son proposiciones de diferentes supertareas. Este sería el efecto más brillante y conmovedor en el trabajo. A medida que la actriz avanza en el tiempo hacia lo que debería ser una sensación de cierre, la gradual concentración de la supertarea, que normalmente acompaña a la conclusión de una actuación, se niega de forma brutal y sistemática:

“... what? ... not that? ... nothing to do with that? ... nothing she could tell? ... all right ... nothing she could tell ... try something else ... think of something else...”⁵⁰

Sin embargo, como nos recuerda McCarthy, la supertarea de Beckett tiene una acotación, un «sin embargo»: la experiencia es muy dolorosa para la actriz; sin embargo, el texto le pide explícitamente que encuentre el valor para «continuar» (*keep on*)⁵¹ La supertarea es la de «intentar».⁵² La actuación es inactuable porque la actriz no sabe qué intentar: «Not knowing what to try». Sin embargo, continúa. En su artículo, McCarthy incluye la descripción de una imagen que Billie Whitelaw usó para expresar el impulso de avanzar durante su actuación: un pequeño avión que tuvo que pilotar en la oscuridad con el objetivo de seguir pilotando sin saber a dónde se dirigía.⁵³

El concepto de la supertarea será importante cuando analice la obra *I'm Too Sad to Tell You*, de Bas Jan Ader, y las fotografías de Nan Goldin. Pero antes de esto me gustaría analizar la parte formal de *Not I*.

⁴⁸ *Ibíd.* Página 466.

⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁰ BECKETT, S. (1972) *Not I*. En: MCCARTHY, G. (1990). «On the Meaning of Performance in Samuel Beckett's *Not I*». En: *Modern Drama, Volume 33, Number 4*. Toronto: University of Toronto Press. Página 466.

⁵¹ MCCARTHY, G. (1990). «On the Meaning of Performance in Samuel Beckett's *Not I*». En: *Modern Drama, Volume 33, Number 4*. Toronto: University of Toronto Press. Página 466. Traducido por la autora.

⁵² *Ibíd.*

⁵³ *Ibíd.*

La boca es como una imagen que está lejos en el escenario y no puedes tocar. No pertenece a ningún cuerpo, pero parece tener corporalidad y vida. En la grabación en video la vemos más de cerca, y vemos saliva. Aislada, la boca se convierte en algo con entidad propia. Continuamente se ven formas diferentes. La boca es la única parte del cuerpo que se puede cambiar de posición así de rápido. En algunos momentos se ven muchos dientes; en otros, Boca dice «what?» y aguarda, y se diría que está mirando a la espera de una respuesta. A veces la boca tiembla, se agita. Cuando de repente se cierra, parece un extraño reptil. Se trata de ver algo muy habitual de una manera diferente que te transporta a otro lugar. Hace infinitos movimientos diferentes.

Conecto momentos de *Not I*, o lo que no vemos detrás del escenario, con los estudios que hizo Francis Bacon para *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*. Las dos obras hablan del dolor extremo y de lo humano a través de algo que no parece ser completamente humano. Las pinturas de Bacon ejemplifican el horror. Vemos criaturas medio humanas y medio animales encorvadas y sin ojos. El dolor que alguien puede sentir por dentro, estas figuras extrañas lo exteriorizan. No es casualidad que las pintara durante la Segunda Guerra Mundial. El dolor de la contienda está vivo en nuestra inconsciencia colectiva, y la obra de Bacon y *Not I* de Beckett también están influidos por ella. Su visión no tiene marcha atrás: tienen peso y fisicidad en el recuerdo, como la obra de Rachel Whiteread.

El dolor ha viajado por la historia del arte occidental durante siglos a través del grito. Está presente en nuestra memoria artística europea. En mi mirada artística personal ha estado presente desde que tenía 16 años. En mi archivo fotográfico encontré un cuadro que hice a esa edad. El cuadro se inspiraba en un dibujo de Leonardo da Vinci, *Estudios para las cabezas de dos soldados en La batalla de Anghiari* (1504-05), y en el *El grito*, de Edvard Munch, 1893. El grito hace visible lo invisible. La cara cambia físicamente para gritar. Indica que hay un dolor profundo detrás.

La visibilidad del lado oscuro, del dolor interior, también está detrás de una obra que hice en el año 2012. Nació de la necesidad de crear un objeto que reflejara un estado emocional doloroso. Cuando alguien atraviesa una turbulencia emocional, muchas veces esa turbulencia quita el hambre. El trozo de pan es imposible de comer. El dolor es imposible de digerir. El dolor interior sale a la luz y se encuentra con la mirada del espectador.

3. El espacio interior inaccesible



Francis Bacon, *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, 1944

Samuel Beckett, *Not I*, 2009 (Lisa Dwan)

Samuel Beckett, *Not I*, 1973 (Billie Whitelaw)

Samuel Beckett, *Not I*, 1973 (Billie Whitelaw)

Jenny Owens, *Sin título*, 2000

Leonardo da Vinci, *Estudios para las cabezas de dos soldados en La batalla de Anghiari*, 1504-05

Edvard Munch, *El grito*, 1893

Este objeto pertenece a un territorio emocional subterráneo, pero aquí emerge al mundo físico. Me pregunto qué otros elementos podrían encontrarse en ese mismo territorio emocional oscuro, y cómo serían vistos en un espacio físico compartido con el espectador. Vuelvo otra vez a *House*: ¿También pertenece a un mundo oscuro, interior y escondido? ¿Por eso resultó tan chocante para sus críticos verla a la luz del día? ¿Fue *House* el grito interno de su existencia anterior, de la casa cuya forma adoptó? ¿Fue una voz? ¿Fue la voz, o portavoz, de todas las casas de esa calle que ya no existen? Entonces, ¿se puede capturar una voz y convertirla en algo físico? ¿Se puede modelar una voz? Si fue así, el peso de la voz, el grito de la casa, fue demasiado agudo para las personas que forzaron su destrucción.

En *Not I* el grito se expresa de forma audible. La actriz tiene que encontrar los tonos adecuados para proyectar su voz, algo difícil porque tiene la visión restringida. También porque hay micrófonos escondidos en el auditorio del teatro. Lo que la actriz escucha desde el escenario no es lo mismo que el público escucha. Esta idea encaja con cómo escuchamos nuestra propia voz. La voz sale del interior, y la escuchamos muy de cerca. Quienes nos rodean la perciben de otra forma. Nosotros mismos no reconocemos nuestra voz en una grabación. Cuando hay un espacio físico, cuando la voz no viene de dentro sino de fuera, de un reproductor de sonido, está desligada de nosotros y suena diferente a nuestros oídos, como si perteneciera a otra persona.

En su artículo, McCarthy aborda esta idea: el equilibrio entre la resonancia interna y la percepción auditiva se altera, y se produce un sonido desconocido que, al final, identifica como su propia voz. El texto sugiere que esta experiencia es parte de la metáfora dramática de Beckett:⁵⁴

*words were coming ... imagine! ... words were coming ... a voice she did not recognize ... at first ... so long since it had sounded ... then finally had to admit.. could be none other ... than her own ... certain vowel sounds ... she had never heard ... elsewhere ...*⁵⁵

Not I no funcionaría sin sonido, sin poder escuchar lo que Boca tiene que decir. Si reprodujéramos el video sin sonido, o fuéramos al teatro y solo viéramos una boca moviéndose y no pudiéramos escuchar la narración, el horror y la angustia de la situación no nos llegaría.

⁵⁴ *Ibíd.* Página 459.

⁵⁵ BECKETT, S. (1972) *Not I*. En: MCCARTHY, G. (1990). «On the Meaning of Performance in Samuel Beckett's *Not I*». En: *Modern Drama, Volume 33, Number 4*. Toronto: University of Toronto Press. Página 459.

3. El espacio interior inaccesible



Jenny Owens, *Sin título*,
2012, pan con alfileres,
9 x 13 x 6 cm

En cambio, en la obra *I'm Too Sad to Tell You* (1971), de Bas Jan Ader, no hay sonido, y eso hace que funcione. Se trata de un video en el que se ve un primer plano del artista llorando. El título nos indica que al artista le pasa algo, pero desconocemos la razón de su tristeza, que queda abierta a la interpretación.

Hay lecturas de *I'm Too Sad to Tell You* que hablan de la relevancia de esta obra en nuestra sociedad contemporánea. La crítica de arte Lorena Muñoz Alonso, que visitó la exposición de Bas Jan Ader en la galería Simon Lee en Londres en 2016, abre su crítica diciendo que fue a verla el mismo día que los ciudadanos del Reino Unido fueron a votar en el referéndum del *brexit*.⁵⁶ Describe como, de pie frente a la película más famosa de Bas Jan Ader, *I'm Too Sad to Tell You* (1971), sintió su intensidad y relevancia con más fuerza que nunca. Para ella, hay algo en esta pieza que resuena profundamente en nuestro paisaje global social, económico y político actual: el abatimiento absoluto, la falta de palabras para dar sentido a todas esas cosas que no tienen sentido.⁵⁷

En un artículo publicado en *Frieze* en 1994 se destaca la importancia de esta obra 20 años después de la muerte del artista:

*Bas Jan Ader produjo una obra modesta que mantiene su vigencia por las preocupaciones actuales de varios artistas, particularmente en Gran Bretaña. Los problemas que giran en torno a las cuestiones de identidad y los intentos de resolver la brecha entre la experiencia personal y el caos de un mundo público más amplio han salido a la superficie en una generación (o dos) de artistas del postthatcherismo.*⁵⁸

Lo que vemos en *I'm Too Sad to Tell You* es una persona inconsolable, pero el hecho de que este video exista indica que hay un intento de comunicarse. Ader nos dejó ser testigos de su dolor, de algo perteneciente a su realidad. Este intento de comunicar una emoción cuando todo es incomprensible encuentra eco en muchas personas. Él hizo algo. Reaccionó. Intentó hacer algo.

La supertarea de la actriz de *Not I*, la idea de intentar algo a pesar de las dificultades y la imposibilidad, es la misma supertarea que encontramos en las obras de Ader. Lorena Muñoz Alonso comenta lo siguiente:

⁵⁶ MUÑOZ ALONSO, L. (2016). «Bas Jan Ader at Simon Lee: Why Romantic Conceptualism Is Exactly What We Need Now» [artículo en línea]. *Artnet.com*. [Fecha de consulta: 22 de abril de 2018].

<URL: <https://news.artnet.com/exhibitions/bas-jan-ader-simon-lee-review-531755>>. Traducido por la autora.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ FRIEZE. (1994). «On Bas Jan Ader» [artículo en línea]. *Frieze.com*. [Fecha de consulta: 22 de abril de 2018]. <URL: <https://frieze.com/article/bas-jan-ader>>. Traducido por la autora.

3. El espacio interior inaccesible



Bas Jan Ader,
*I'm Too Sad to Tell
You*, 1971

*no es tanto el resultado, ya sea éxito o fracaso, lo que importa en el trabajo de Ader. En él, el slapstick, el fallido viaje en velero o la caída de la lágrima se convierten en resultados colaterales del acto de intentar, lo que podría explicar por qué eligió realizar tareas sin sentido para resaltar las nociones de intento y perseverancia.*⁵⁹

El artículo de la revista *Frieze* también destaca el intento como aquello que queda de las obras de Ader, y especialmente detrás de su obra más ambiciosa, *In Search of The Miraculous*, en la que el artista quiso llegar a Holanda desde Los Ángeles en un velero pequeño, pero murió durante la travesía. Para el autor del artículo, el hecho de que Ader no pudiera completar el viaje tiene poco que ver con el éxito de un proyecto que nunca se basó en cruzar el Atlántico, sino en intentarlo.⁶⁰

Detrás de las fotografías de Nan Goldin también encontramos la supertarea de intentar. Comparto la opinión del escritor Hilton Als expresada en un artículo en *The New Yorker*: quizás el deseo de Goldin de documentar su vida y las vidas a su alrededor, de aferrarse a esos momentos para siempre, era una manera de compensar lo que le había sucedido a su hermana, que se suicidó cuando Nan tenía 11 años. La artista cuenta en su libro *The Ballad of Sexual Dependency* que realmente no recuerda a su hermana,⁶¹ que en el proceso de dejar a su familia, de recrearse, perdió el recuerdo real de su hermana. Recuerda su versión de ella, de las cosas que dijo, de las cosas que significaba para ella, pero no el sentido tangible de quién era, cómo eran sus ojos o cómo sonaba su voz. No quiere volver a perder el recuerdo de nadie nunca más.⁶²

Hay otro aspecto de las obras de Goldin que conecta con la idea del lado oscuro y con *I'm Too Sad to Tell You*: la necesidad de registrar los momentos tristes y las cosas que le pasan. Bas Jan Ader se grabó en un momento vulnerable, y Nan Goldin también se registró en un momento de extrema fragilidad. Los dos artistas quisieron mostrar un aspecto de sí mismos que normalmente no se comparte con otras personas, y mucho menos con un público amplio. En una entrevista para un artículo en *The New York Times*, Nan Goldin comenta que publicó la fotografía *Nan one month after being battered* para no volver nunca con su exnovio, que la dejó en este estado.⁶³ Nan no esconde las cosas malas que le pasaron. Usa la cámara como un es-

⁵⁹ MUÑOZ ALONSO, L. (2016). «Bas Jan Ader at Simon Lee: Why Romantic Conceptualism Is Exactly What We Need Now» [artículo en línea]. *Artnet.com*. [Fecha de consulta: 22 de abril de 2018].

<URL: <https://news.artnet.com/exhibitions/bas-jan-ader-simon-lee-review-531755>>. Traducido por la autora.

⁶⁰ FRIEZE. (1994). «On Bas Jan Ader» [artículo en línea]. *Frieze.com*. [Fecha de consulta: 22 de abril de 2018].

<URL: <https://frieze.com/article/bas-jan-ader>>. Traducido por la autora.

⁶¹ ALS, H. (2016). «Nan Goldin's Life in Progress» [artículo en línea]. *The New Yorker*. [Fecha de consulta: 23 de abril de 2018]. <URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/07/04/nan-goldins-the-ballad-of-sexual-dependency>>. Traducido por la autora.

⁶² *Ibíd.*

⁶³ SILVERMAN, R. (2017). «Nan Goldin Looks Back at Friends and Lovers» [artículo en línea]. *The New York Times*. [Fecha de consulta: 23 de abril de 2018]. <URL: <https://lens.blogs.nytimes.com/2017/12/05/nan-goldin-looks-back-at-friends-and-lovers/>>. Traducido por la autora.

3. El espacio interior inaccesible



Nan Goldin, *Amanda crying on my bed*, Berlín, 1992

Nan Goldin, *Nan one month after being battered*, 1984

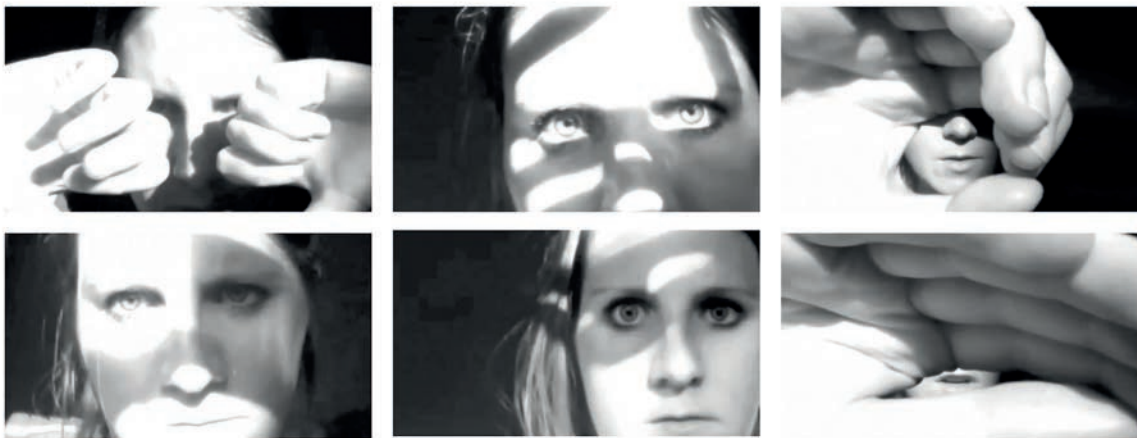
pejo de un momento específico. La fotografía es un recuerdo de algo que formó parte de su vida y no quiere olvidarlo.

A veces uso la cámara y el video de mi ordenador para captar mis expresiones. Tengo una colección de imágenes así tomadas, principalmente de cuando he estado triste. Con ellas quería capturar la emoción del momento, porque es muy difícil recordar el dolor cuando este ha pasado y te encuentras en otro estado de ánimo. La fotografía actúa como prueba de la existencia de esa emoción. Por regla general, conservamos fotografías de nosotros mismos en las que aparecemos sonriendo. No solemos mostrarnos en un estado de ánimo distinto a la alegría, y eso llena de espacios vacíos nuestros álbumes familiares. ¿Por qué fotografiamos las reuniones familiares típicas, como cumpleaños, bodas y fiestas de Navidad, pero no tanto otro tipo de momentos? Es como si no existieran, pero esos momentos tristes también forman parte de quienes somos, de nuestros recuerdos, y al eliminarlos construimos una imagen falsa de nosotros mismos para nosotros mismos.

Mi obra *Investigación luz* surgió de uno de estos momentos en los que empleé la cámara del ordenador para tomarme un autorretrato triste. Noté una luz intensa proyectándose sobre mi cara. A lo largo de los años, he notado que siento más mi cuerpo en los momentos tristes, que estoy más en contacto con él y me refugio en él. He notado que en momentos de mucho dolor el cerebro no puede procesar lo que está pasando. Se vive y se siente el dolor desde el cuerpo. Suelo hacer formas diferentes con el cuerpo, o experimentar con mi pelo. Al final, todo eso actúa sobre la tristeza y la convierte en otra cosa, en curiosidad, en investigación, en trabajar desde otro lugar, en trabajar desde el cuerpo. En *Investigación luz* usé mis manos como accesorios para crear sombras extrañas. También usé una botella de agua y una máscara para crear sombras en mi cara. En las imágenes con sombras mis manos quedan fuera del encuadre y no parece que sea yo quien proyecta sombras sobre mí misma, sino que estas son independientes y estoy sometida a ellas. El audio es el sonido de la calle en la distancia y ralentizado, lo que contribuye a crear una atmósfera extraña, como si viniera de otro lugar, un lugar del inconsciente o normalmente invisible excepto cuando la luz del sol lo ilumina un breve instante.

Investigación luz subraya la importancia de jugar y experimentar, de aceptar la llegada de los momentos intensos, enfrentarse a ellos y encajarlos de alguna manera. También enfatiza la importancia del mundo teatral, de poder entrar en un espacio creativo y dejarse llevar. En cierto modo, habla de la libertad. La imagen quiere escapar, quiere ser libre. Es una obra antigua pero muy importante porque fue uno de mis primeros videos. La luz construye una imagen. Nosotros construimos nuestra propia imagen, la imagen que proye-

3. El espacio interior inaccesible



Jenny Owens,
Investigación luz, 2011,
video digital en blanco y
negro con sonido, 01:30 min

ctamos al mundo. Otro aspecto que comparto con Nan Goldin es la libertad en la construcción del yo y en la construcción de nuestra imagen, que puede cambiar a diario o muchas veces al día.

En el artículo de Hilton Als publicado en *The New Yorker* se lee lo siguiente:

*Nan Goldin se hizo amiga en su juventud de un grupo de drag queens [...]. Quería homenajearlas y llevarlas a la portada de Vogue. No tenía ningún interés en mostrar quiénes eran bajo las plumas y la fantasía: estaba enamorada de la valentía de su autocreación, su alteridad. Goldin se estaba recreando a sí misma. Una fotografía de 1971 tomada por Armstrong la muestra posando con su cabello rizado a lo Bette Midler colgando suelto y encrespado, y sus cejas fuertemente dibujadas a lápiz. Es una mujer joven que se imagina a sí misma como una drag queen: una ilusión sobre una ilusión en una fotografía, el más realista de los medios artísticos.*⁶⁴

Podríamos decir, entonces, que el lado oscuro es nuestro lado más íntimo. Es un lugar donde nos recreamos, refugiamos y mostramos en toda nuestra complejidad humana, y desde donde decidimos qué enseñar al mundo. Es un lugar donde estamos en contacto con el cuerpo y con lo intangible que sale del cuerpo: los sueños y pesadillas, la voz y nuestra imagen cambiante. Nuestra imagen es efímera, nuestras expresiones también. La cámara actúa como un espejo del lado oscuro, y nos muestra cómo somos o cómo queremos ser. La cámara capta esos instantes para ayudarnos a recordar algo en el futuro acerca de quienes fuimos y quienes quisimos ser.

Sin embargo, incluso con esa información y esos registros, en el futuro no podremos recordar nuestros yoes del pasado en su totalidad. Fernyhough explica el por qué apoyándose en la investigación de Martin Conway:

*Conway ha distinguido en la memoria humana dos fuerzas: la fuerza de la correspondencia, que capta la necesidad de la memoria de ser fiel a los hechos acaecidos, y la fuerza de la coherencia, cuya función es que la memoria concuerde con nuestros objetivos actuales y nuestras imágenes y creencias sobre el propio yo.*⁶⁵

¿Cómo podemos recordar la totalidad de nuestros yoes pasados desde el presente, cuando nuestro yo de ahora es diferente a nuestros yoes pasados? Somos la misma persona, pero

⁶⁴ ALS, H. (2016). «Nan Goldin's Life in Progress» [artículo en línea]. *The New Yorker*. [Fecha de consulta: 23 de abril de 2018]. <URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/07/04/nan-goldins-the-ballad-of-sexual-dependency>>. Traducido por la autora.

⁶⁵ FERNYHOUGH, C. (2013). *Destellos de luz*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A. Página 21.

3. El espacio interior inaccesible

recordamos desde el presente, y eso influye en el modo en que pensamos sobre cómo fuimos en el pasado. Nuestro yo de ahora tiene objetivos y creencias diferentes, y entiende las cosas de manera distinta.

En el capítulo titulado *El soleado nunca-jamás*, Fernyhough describe qué pasó cuando, tras la muerte de su tía, volvió a leer cartas que le había escrito y a ver dibujos que le había hecho de pequeño. Primero recuerda al lector la importancia de «escoger el momento adecuado» para «emprender un viaje al pasado» ya que «recordar es un asunto muy serio» y «requiere atención».⁶⁶

Fernyhough comparte lo que encontró y lo que buscaba en esos documentos:

*Abro el sobre. Contiene trozos de papel de diferentes tamaños y colores, llenos de letras y dibujos infantiles. Los caracteres elaborados por mis yoes más jóvenes se componen de formas simples, cuadrados metidos en círculos, sin intento alguno de reunirlos en palabras. Leo cada documento cuidadosamente conservado y escucho furtivamente la vida que representa. No he visto ninguna de estas cartas desde que las escribí, y tengo ganas de conocer a la persona — o a las personas— que era yo entonces.*⁶⁷

Luego revela el contenido de algunas de las cartas:

*En una de ellas tengo cinco años y estoy entusiasmado ante el próximo viaje para visitar a mis primos en el Caribe, en lo que será mi primer vuelo en avión. En otra que escribí a los seis años daba gracias a mis tíos por el libro de dinosaurios que me habían regalado por Navidad. A los ocho, estoy obsesionado con la observación de pájaros y me encanta compartir cada detalle ornitológico con Sheila, perspicaz naturalista. Las palabras propiamente dichas —mis esfuerzos infantiles por describir una vida— no son claves especialmente efectivas para el recuerdo: rebosan en los típicos buenos deseos y agradecimientos formularios. De todos modos, ciertos detalles originan sensaciones de familiaridad cálidas, incómodas. Ha pasado mucho tiempo desde su pérdida, pero «recuerdo» ese libro sobre Grecia y los dientes de la serpiente que me regalaron cuando cumplí cinco años.*⁶⁸

En ninguna de esas cartas, Fernyhough habló del divorcio de sus padres «ni del trastorno emocional que seguramente lo acompañó». Estaba demasiado «ansioso» por contarle a su tía sus «observaciones de aves».

⁶⁶ *Ibíd.* Página 71.

⁶⁷ *Ibíd.* Páginas 71 – 72.

⁶⁸ *Ibíd.* Página 72.

Creo que es normal que no hable del divorcio. Cuando somos niños nos cuesta hablar de conceptos complejos y dolorosos. Necesitamos madurez y perspectiva para entender estas cosas y escribir sobre ellas.

Reflexiona sobre lo que encontró de la siguiente manera:

Se trata de misivas procedentes de otra existencia, una manera de prestar atención al mundo que me resulta ajena. Si alguna vez fui ese individuo, he olvidado cómo ser él. Sus cartas no lo traen de vuelta.⁶⁹

Esa mirada pura, el entusiasmo por el entorno y por descubrir cosas pertenece a la niñez. No podemos volver a ser los niños que fuimos, pero podemos reconocerlos dentro de nosotros. Forman parte de quienes somos hoy, incluso si nos parecen lejanos cuando vemos los registros que han, que hemos, dejado.

Fernyhough no había visto estos documentos en muchos años. De alguna forma, se quedaron en la oscuridad hasta que su tía murió:

En los años transcurridos desde entonces no se ha hablado de las cartas que tengo ahora ante mí. Han permanecido en un cajón del laberíntico sistema de archivos de mi tía: fue necesario que ella se muriera para que estas fueran nuevamente liberadas al mundo. No ha habido mediación por parte de remembranzas posteriores.⁷⁰

No es habitual tener acceso a documentos de un pasado muy lejano sin haberlos visto durante todo el tiempo transcurrido:

No es habitual que acudamos a un encuentro puro como este con nuestro pasado así, con los ojos abiertos. De haber existido alguna posibilidad para averiguar cómo llegué a ser quien soy, esto habría ocurrido hoy.⁷¹

Fernyhough no averiguó cómo llegó a ser la persona que es de la manera que quiso, pero, tal como yo lo veo, cuando uno lee documentos del pasado ya está descubriendo, en cierto modo, cómo llegó a ser la persona que es. Por un lado, nos convertimos en espectadores de nuestros yoes pasados en el presente y en el futuro; por otro, sabemos que somos la misma persona. En el futuro, mucha información quedará oculta en la osc-

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid. Página 73.

⁷¹ Ibid.

3. El espacio interior inaccesible

uridad, pero observando en el presente o en el futuro registros fotográficos o documentos escritos que creamos en el pasado sabremos pequeños detalles de lo que nos gustó e importó, de las cosas sobre las que podíamos hablar con esa edad y de las que no. En el caso del divorcio de los padres de Fernyhough, el no leer sobre eso puede revelar mucho sobre su estado de ánimo en aquel momento. Lo que no vemos en esos documentos también nos puede ayudar a averiguar algo sobre quienes fuimos. Simplemente hay que aceptar que los niños que fuimos siguen formando parte de nosotros, aunque estén tapados o vivan en la sombra de nuestros yoés más actuales. Siguen estando allí, tal vez inaccesibles pero presentes.

En mis obras, intento adentrarme en el pasado de ciertos edificios y construcciones en búsqueda de algunos fragmentos de su esencia. Los lugares abandonados, detenidos en el tiempo, contienen información sobre su pasado. No es posible saber todo lo que le pasó a un edificio abandonado, o lo que sucedió dentro de él, pero su simple presencia en el estado en que lo encuentro me ofrece algunas pistas sobre sus vidas anteriores, que me interesa imaginar y explorar.

3.2. Invocar recuerdos en lo abandonado

En 2012 vi en Dublín una casa abandonada con las ventanas y las puertas tapiadas. Hasta la verja estaba tapiada. Es seguro que el interior estaba totalmente a oscuras. La casa me llamó mucho la atención. La habían clausurado de un modo uniforme, con el gris de los ladrillos de las ventanas y de la puerta en armonía con el gris del hormigón. Parecía pertenecer a otra calle, una calle donde todas las casas estuvieran abandonadas, una calle de pesadilla. Destacaba en la calle donde la encontré porque el resto de casas estaban habitadas.

Esta casa me despertó tanto interés que quise descubrir algo sobre su historia y ver cómo era antes. No pude acceder al interior para buscar pistas, y recurrí a su huella digital para superar la inaccesibilidad física. Gracias a la *Street View* de *Googlemaps* pude ver cómo era en 2009 (la aplicación no me permitió retroceder más). Se encontraba en un estado de abandono, pero todavía con flores en el jardín. Las ventanas estaban rotas, pero no tapiadas. Mientras miraba la pantalla del ordenador grababa mi voz con las ideas que las imágenes me sugerían. A partir de esos apuntes orales escribí un poema que grabé en audio. La obra final es un fotograma de la casa y mi voz en *off* recitando el poema en inglés.

Con esta obra planteaba la pregunta: ¿Qué pasa con las historias que surgen en los hogares cuando las casas están selladas o abandonadas? ¿Permanecen recluidas dentro, a la espera de que un nuevo ocupante traiga nuevas historias? ¿O siguen al inquilino anterior a su nuevo hogar? ¿Qué sucede si el inquilino anterior no tiene un nuevo hogar? ¿Dónde terminan las historias?

Rivane Neuenschwander y Cao Guimaraes muestran otra manera de explorar un espacio abandonado en su video *The Tenant*.⁷² En él, la cámara sigue una pompa de jabón que recorre una casa vacía sin estallar en ningún momento. Pasa ágilmente por habitaciones y pasillos, sube paredes, baja escaleras, se cruza por delante de unas ventanas. Vemos su sombra y cómo la luz reflejada cambia de color con el movimiento. De alguna forma, la pompa se convierte en una lupa que enfatiza lo que queda detrás de ella y nos obliga a ver realmente el espacio. Con su presencia y su movimiento selecciona o enmarca aspectos del espacio y pide que los estudiemos bien. Da otra dimensión a algo plano como una pared.

A veces parece moverse más rápido que la cámara, como si tuviera prisa por llegar a la próxima habitación y conociera el camino. Incluso la vemos desaparecer tras dar la vuelta a una esquina o salir fuera de plano. Apoyado por el montaje, este comportamiento la humaniza.

Como cuenta Cao Guimaraes en su página web, una banda sonora compuesta por los sonidos de una casa vacía, una presencia humana y sintetizadores acompaña al movimiento de la pompa.⁷³ Mientras esta se movía por el espacio escuché muchos sonidos diferentes, entre ellos los siguientes:

Los pasos de alguien moviéndose y cerrando puertas

Un perro

Sonidos siniestros

Una respiración extraña

Gotas de agua

Puertas chirriantes

El pomo de una puerta, como si alguien intentase salir del lugar

Algo que cruje

Una tetera hirviendo

⁷² NEUENSCHWANDER, R. GUIMARAES, C. (2010). «The Tenant» [video en línea]. *Stephen Friedman Gallery*. [Fecha de consulta: 3 de agosto de 2017]. <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HW5zb2nLs8w>>

⁷³ GUIMARAES, C. (2010). «The Tenant». [página web]. [Fecha de consulta: 11 de Setiembre 2017]. <URL: <http://www.caoguimaraes.com/en/obra/o-inquilino/>>



*There was a time when things were different,
When we used to all live together.
Seems like a century ago now.
We used to play games outside,
And run around.
I will never forget the green and purple,
The garden was full of green and purple.
We were told that if you took the heads off the plants,
The flowers would grow back again.
We did for a time,
Things did grow back for a time,
But that time has gone.*

*Hubo un tiempo en que las cosas eran distintas,
En que vivimos todos juntos.
Ahora parece que fue hace siglos.
Jugábamos afuera, corriendo por todos lados.
Nunca olvidaré el verde y el morado.
El jardín estaba lleno de verde y morado.
Nos dijeron que si sacábamos las cabezas de las
plantas,
Las flores volverían a crecer.
Lo hicimos durante un tiempo,
Las cosas crecieron durante un tiempo,
Pero aquel tiempo ya se ha ido.*

Jenny Owens, *Memory and Place*,
2012, imagen de una casa
abandonada en Percy Place, Dublín,
con sonido, 47 segundos

Por un lado, parece que hay una persona que nunca llegamos a ver, otro narrador invisible, que convive con la pompa en el espacio. Karen Rosenberg, en su crítica de la exposición «A Day Like Any Other» (The New Museum) para *The New York Times*, describe la banda sonora como un conjunto de ruidos estridentes y raspantes que hacen que el viaje de la pompa parezca aún más peligroso.⁷⁴

Así, los sonidos nos llevan a preguntarnos: ¿Qué peligro hay para la pompa de jabón? Lo más probable es que estalle y el espacio se convierta en un espacio vacío. Si nadie ve estos espacios abandonados es como si no existieran. Tal vez los sonidos que escuchamos pertenecen a la vida pasada de alguien que ha muerto: la pompa nos lleva por todos los rincones de su casa mientras los sonidos recrean parte de su día a día. O tal vez la pompa representa el recuerdo de alguien que ha dejado ese espacio y ahora estamos en su cabeza mientras rememora un momento que vivió allí.

Podríamos decir incluso que la pompa es un recuerdo. Es difícil representar un recuerdo visualmente, pero creo que una pompa de jabón es una buena manera de hacerlo porque también es una construcción. Entera, es la imagen de un recuerdo. Todo lo que toca o muestra dentro de sí, las ventanas, las baldosas, etc., forma parte del mismo. Al final, la pompa estallará. El recuerdo del espacio desaparecerá hasta que la persona vuelva a pensar en él, pero será a través de una pompa con una nueva forma, sutilmente diferente, pero diferente a fin de cuentas, que captará la luz de otra manera, que seguirá otro recorrido por el interior del piso, y que tal vez estallará antes. Cada vez que recordamos algo es una experiencia única. Puede parecerse bastante a la última vez que pensamos en ese algo, pero en realidad es una nueva construcción con diferencias sutiles porque recordamos desde estados de ánimo diferentes y tal vez con nueva información acerca del hecho, espacio u objeto que rememoramos.

⁷⁴ ROSENBERG, K. (2010). «Inspired by Wishes, Memories, Dirty Shoes» [artículo en línea]. En *The New York Times*. [Fecha de consulta: 11 de Setiembre 2017].<URL:<http://www.nytimes.com/2010/06/25/arts/design/25rivane.html>>

3. El espacio interior inaccesible



Rivane Neuenschwander
y Cao Guimaraes,
The Tenant, 2010
(Fotogramas)

3.3. La fisicidad y la psique

Otro espacio abandonado, el espacio de *Opera for a Small Room*, de Janet Cardiff y George Bures Miller, se puede interpretar como la mente de «un misántropo excéntrico o un coleccionista cuya afición ha permanecido oculta hasta que lo han consumido su pasión por la música o su fetichismo por los vinilos antiguos».⁷⁵ El narrador no está físicamente allí, pero aun así tiene mucha presencia a través de su voz, sus discos y la música. Se ve todo su paisaje interior. En realidad, sabemos que el espacio es una construcción de la mente del propietario hecha por los artistas. Es una estrategia narrativa muy curiosa. La obra también muestra las mentes de los artistas y su capacidad para imaginar la mente de otra persona, crearla y poner barreras físicas que no podemos traspasar para que el propietario imaginario siga manteniendo su intimidad.

*Muchos de los 2.000 discos que invaden esta pequeña habitación proceden de una colección que en su día perteneció a un hombre en una zona rural de Canadá. Tras rescatarlos en un mercadillo, los artistas construyeron este espacio como un elaborado amplificador de los álbumes, una especie de diagrama de la mente caótica y desordenada de su propietario. Luego compusieron una ópera para la banda sonora: una obra de 20 minutos con samples de los discos, narrada y mezclada por un hombre al que nunca llegamos a ver. Cuando se inicia la banda sonora, el cubículo de madera en el centro de la galería se convierte en una caja de música controlada por una máquina oculta y un fantasmagórico ocupante anónimo.*⁷⁶

Esta obra hace que me pregunte: ¿Qué dicen nuestras casas sobre nosotros? Si un conocido entrara en nuestra casa por primera vez sin saber que es nuestra y sin que estuviéramos allí presentes, ¿la reconocería como nuestra? ¿Nuestras casas reflejan nuestras mentes? ¿Y nuestras mentes reflejan nuestras casas? ¿Podemos dar forma tridimensional a nuestras mentes?

En 2009 visité la exposición «Walking in my Mind» en la galería Hayward de Londres. Las comisarias Mami Kataoka y Stephanie Rosenthal la describieron como el intento de los artistas de explicar las mentes, mostrar su complejidad y revelar cómo se puede acceder a estos espacios imaginarios.⁷⁷ La mayoría de las «mentes» de los artistas eran en 3D. De

⁷⁵ LANGE, C (2007). «Los imposibilitas». En: BARTOMEU, M. BEIL, R. Janet Cardiff and George Bures Miller. *The Killing Machine y otras historias 1995 - 2007*. Barcelona: MACBA. Página 176.

⁷⁶ *Ibíd.*

⁷⁷ KARAOKE, M. ROSENTHAL, S. (2009). «Walking In My Mind at the Hayward Gallery, Southbank Centre: Tour and Interviews» [video en línea]. [Fecha de consulta: 10 de Setiembre 2017]. <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=01SwLXtaGWM>>. Traducido por la autora.

3. El espacio interior inaccesible



Janet Cardiff y George Bures Miller,
Opera for a Small Room, 2005

Janet Cardiff y George Bures Miller,
Opera for a Small Room, 2005

Thomas Hirschhorn, *Cavemanman* 2002,
instalación reconstruida en 2009 para la
exposición «Walking in My Mind»

Yoshitomo Nara, *My Drawing Room*
(*bedroom included*), 2008

acuerdo con las comisarias, la exposición se asomaba a los paisajes interiores de los artistas, sus emociones, pensamientos y recuerdos, unos espacios que harían cuestionarnos cuál es el propósito de encontrarnos a nosotros mismos y si realmente podemos llegar a hacerlo.⁷⁸ En una crítica publicada en *The Guardian*, Adrian Searle señala que se podía leer la exposición como una serie de mapas o modelos de la mente, o de pensamientos extraviados. Comenta que la exposición, que tenía por subtítulo «Una aventura en la imaginación del artista», buscaba hacernos pensar en el papel de nuestra propia imaginación cuando nos enfrentamos a una obra de arte.⁷⁹ Para Stephanie Rosenthal, la exposición te hacía pensar en cómo los artistas pensaron en la mente, en qué significa crear una obra de arte y cómo se puede llegar a esas ideas.⁸⁰

Los espacios mentales que vi eran muy diferentes entre ellos. Los que más me impactaron fueron los de Thomas Hirschhorn y Yoshitomo Nara. De *Cavemanman* me gustó poder entrar y caminar por un lugar de aspecto precario pero intenso. Me sentí trasportada a una especie de cueva y al mismo tiempo dentro de algo construido. La cinta, de la que pueden distinguirse cada una de sus tiras, es un material que permite ver el proceso de construcción; no es como cubrirlo todo con un trozo de papel gigante, sino que en cierto modo se esculpe con ella. El cartón proporciona la forma principal; la cinta acota y define. El espacio parece precario, pero en realidad tiene una estructura pensada y diseñada. Se trataba de un espacio mental cuya producción no plantea una gran dificultad técnica, y pensé que yo misma podría hacerlo y reconstruir mi mente de forma parecida aunque más desde la perspectiva del proceso: construir haciendo. La mente no es estática, de ahí que ver el proceso sea importante para mí.

La casa de Yoshitomo Nara me interesó por la misma razón que *Opera for a Small Room*: no puedes entrar físicamente en ella. Accedes al espacio interior de alguien a través de la mirada. El espacio interior está expuesto, pero mantiene su intimidad. Al mismo tiempo, el aspecto exterior nos ofrece información sobre el espacio interior; como sucede con la casa abandonada en Dublín, parte de su personalidad la percibimos por su exterior. El exterior de la casa de Yoshitomo Nara, con su techo de colores diferentes, me empuja a imaginarla junto con otras casas parecidas en una naturaleza extraña. También puedo visualizarla aislada en un lugar lejano, con mucho espacio en torno a ella. El exterior da pistas sobre lo que podría encontrarse dentro, es coherente.

⁷⁸ *Ibíd.*

⁷⁹ SEARLE, A. (2009). «Dots, cats and thoughts go astray at the Hayward Gallery» [artículo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 10 de Setiembre 2017]. <URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jun/22/hayward-gallery-walking-in-my-mind>>. Traducido por la autora.

⁸⁰ KARAOKE, M. ROSENTHAL, S. (2009). «Walking In My Mind at the Hayward Gallery, Southbank Centre: Tour and Interviews» [video en línea]. [Fecha de consulta: 10 de Setiembre 2017]. <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=01SwLXtaGWM>>. Traducido por la autora.

3. El espacio interior inaccesible

Dos años después de ver *Walking in My Mind* quise ver cómo era mi mente, y decidí construir una casa-mente en mi espacio de taller en la universidad. En aquel momento nunca había vivido sola, y sentía la necesidad de desplegar mi mente, ideas y trabajos artísticos en el espacio. Creé un espacio en el que se podía entrar con la mirada pero no con el cuerpo. Por fuera la casa estaba hecha con cinta. Aproveché un caballete para sostener esa pared exterior precaria. Intenté crear una forma, mitad humana y mitad natural, que de alguna manera abrazara el interior y lo contuviese. Añadí una especie de ventana para que el espectador pudiera ver lo que pasaba dentro. Para decorar las paredes interiores, hice cientos de dibujos poniendo el lápiz sobre el papel y dejando que saliera de forma inconsciente lo que tenía dentro de mí. Luego pegué un dibujo junto a otro en forma de tiras, que coloqué junto a algunas de mis fotografías. Como quería que las paredes tuvieran una forma más irregular y tridimensional, doblé algunos dibujos y colgué algunas tiras sin pegarlas a la pared. Esculpí la forma interior de la casa con dibujos y cinta. La mente es irregular; en mi caso, desordenada en algunas partes y más estructurada en otras, como mi casa. En algunas partes de las paredes interiores no coloqué ninguna imagen, solo se veía la cinta, que también se convirtió en imagen. No apliqué la cinta solo en líneas rectas, la usé para crear formas y para dar textura a la superficie y a la imagen.

Casa-mente es una instalación pero también una imagen de mi mente. Hay muchas imágenes dentro de la imagen más global que es la casa. Los objetos, las fotografías, los dibujos, los trozos de papel y la cinta que contiene son imágenes, y a menudo dentro de esas imágenes hay más imágenes, más capas. Dentro de la casa también había trozos de plantas artificiales, que son igualmente imágenes. En algunas de las fotografías de registro no se percibe que eran plantas artificiales, el espectador podía entenderlas como reales. Toda la casa es una construcción, algo que tenía vida y que se movía de alguna manera. Contenía apuntes para proyectos y obras hechas a medias o abandonadas. Sin embargo, con el tiempo se convirtió más en una imagen que en un lugar de trabajo. Había creado una imagen de mi mente, pero dejaba de ser un lugar activo como suele ser un espacio de taller. No era un espacio práctico para crear obras nuevas, ya era una obra en sí misma. Trabajaba dentro de una obra artística, y esa obra me consumía. Había demasiadas cosas a mi alrededor para poder pensar con claridad en nuevos proyectos.

Destruí la casa. La decisión se inspiró en el destino final de la casa de Rachel Whiteread y en que me daba cuenta de que ese espacio ya no representaba mi mente. Necesitaba un nuevo espacio, una tela en blanco.

3.3. La fisicidad y la psique



Jenny Owens, *Casa-mente*, 2011, Instalación, técnica mixta

3. El espacio interior inaccesible



Jenny Owens, *Casa—
mente deconstruida*, 2011,
Instalación, técnica mixta

3.4. Las ósmosis

La mente de Yayoi Kusama también me llamó mucho la atención en la exposición «Walking in my Mind». Me interesó su manera de expandirse y superar límites. En un video sobre la exposición, Stephanie Rosenthal afirma que la mente no tiene límites, es infinita.⁸¹ La obra refleja la mente de Kusama, para quien los puntos son un motivo recurrente en su trabajo desde que tiene 10 años. Searle explica que este motivo infesta sus sueños y alucinaciones, y que Kusama se ve a sí misma como un punto más entre una infinidad de puntos:

Los troncos de los árboles al lado del Támesis están envueltos en un tejido con grandes lunares blancos sobre fondo rojo. Los puntos se multiplican en el piso de arriba en la galería Hayward de Londres, en enormes globos que llenan una galería de espejos, y en la terraza de esculturas, donde aún hay más inflables rojos con puntos blancos que brotan de un césped recién recubierto de hierba falsa de color verde vivo. El efecto general es nauseabundo.⁸²

Para Searle, su trabajo plantea todo tipo de preguntas sobre la libertad artística, la voluntad y la necesidad, y sobre la relación más amplia entre la identidad del artista y las cosas que hace. Esta obra tenía mucho sentido para mí. Representaba la ósmosis, cómo lo que sucede fuera de nosotros puede afectar a nuestro mundo interior y viceversa; esto es, cómo nuestro estado interior afecta el mundo exterior, a nuestras relaciones y vida en sociedad. Las ideas, los recuerdos y la energía pasan por nuestro cuerpo de dentro hacia afuera y al revés. En este sentido, nuestro cuerpo es como una casa, con *inputs* y *outputs* pasando por ella.

⁸¹ KATAOKA, M. ROSENTHAL, S. (2009). «Walking In My Mind at the Hayward Gallery, Southbank Centre: Tour and Interviews» [video en línea]. [Fecha de consulta: 10 de Setiembre 2017]. <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=01SwLXtaGWM>>. Traducido por la autora.

⁸² SEARLE, A. (2009). «Dots, cats and thoughts go astray at the Hayward Gallery» [artículo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 10 de Setiembre 2017]. <URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jun/22/hayward-gallery-walking-in-my-mind>>. Traducido por la autora.

3. El espacio interior inaccesible



Yayoi Kusama, *Dots Obsession*, 2009 en la exposición «Walking in my Mind», la galería Hayward, Londres, 2009.

3.4.1. Entre casa y calle

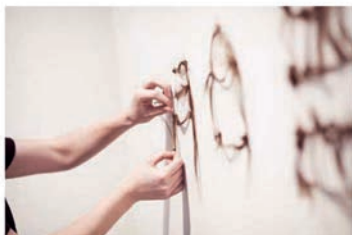
¿Dónde empieza la casa y acaba la calle? Sentada en mi piso escribiendo esta tesis estoy en un espacio privado lejos de la vista de los demás; sin embargo, los sonidos de la calle llegan hasta mí. Ahora mismo hay dos personas gritando con todas sus fuerzas. El sonido atraviesa la piel de la casa de modo opuesto a como lo hace en *Opera for a Small Room*, entra en el espacio privado por ósmosis.

En este caso también se forman múltiples capas de narraciones. Es como una película que no ves y solo oyes. A veces, muchas personas hablan al mismo tiempo. Cuando hay muchos gritos o suena un ruido estridente, los perros empiezan a ladrar. Movidada por esos sonidos, imagino lo que pasa en la calle, pero si abro la puerta y echo un vistazo por el balcón muchas veces mi relato no se ajusta a la realidad. Si aquí hubiera otra persona, es probable que su relato tampoco lo hiciera. Cuando no quiero oír la película tengo que ponerme unos auriculares y sofocar los ruidos de la calle con música clásica al máximo volumen, solo así puedo concentrarme y escapar de esa sinfonía estrepitosa.

La relación entre la calle y la casa, y la barrera borrosa entre ambos lugares, ha formado parte de mi práctica artística durante muchos años. Vine a vivir en Barcelona en 2007 en busca de una nueva vida creativa. La encontré, y desde 2013 vivo sola y me he construido un hogar de verdad. La búsqueda de un hogar ha estado presente en mi obra durante años, quizá como resultado de haber vivido en más de veinte casas a largo de mi vida, o de hacer mi primera mudanza de casa y de país cuando apenas tenía tres meses. A los diez años mis padres me dejaron decidir qué quería llevarme a la próxima casa y país. Por primera vez, me di cuenta de que me iba a un sitio nuevo y nunca volvería a mi habitación ni a mi casa ni a vivir en aquel país, y decidí llevármelo todo para mitigar la tristeza que la mudanza me provocaba. Empaqueté hasta el adorno más pequeño en un intento de llevarme conmigo los recuerdos de los últimos años, como si solo pudiera acceder a ellos a través de esos objetos. Durante mis primeros años como estudiante de Bellas Artes, una característica de mis obras era la acumulación de objetos, o el rescate de objetos abandonados en las calles. Sentía pena por ellos, y pensaba que podría ofrecerles una casa nueva al tiempo que construía ese hogar que tanto anhelaba.

En 2012 encontré la pieza en la página siguiente en la esquina de la calle Casp con la calle Roger de Flor. Su estructura rara y su aspecto independiente me llamaron mucho la atención. Aunque estuviera abandonada, parecía mostrarse con orgullo. También parecía pertenecer a otro mundo, un mundo de sueños o con una lógica que no conocía. Tuve qu-

3. El espacio interior inaccesible



Jenny Owens, *Sin título*, 2012, objeto de madera encontrado y rescatado en la esquina de la calle Roger de Flor con la calle Casp (Barcelona) y alfileres, 60 x 87 x 20 cm

Jenny Owens, 2014, *Sin título*, *performance* en la exposición «Punts de Fuga», Fundación Arranz-Bravo. Pelo y tachuelas en la pared. Medidas variables

Jenny Owens, *Balcony findings*, 2017, fotografías de archivo

e rescatarla e incluirla en mi espacio de taller y después en mi casa. Me apropié de ella clavándole alfileres, lo que modificó un poco las líneas de su perfil. En el año 2014, como parte de la exposición «Puntos de fuga», celebrada en la fundación Arranz-Bravo, hice una *performance* consistente en cortarme el pelo y clavarlo en la pared de la sala para construir tres símbolos con importancia en mi producción artística: los dientes, la casa y ese objeto abandonado y después rescatado.

Creo que de alguna manera el objeto me guió a mi piso actual en el Raval. Ahora conecto la pieza con el interior de mi casa, que también tiene una forma extraña. Duermo en un espacio sin puerta situado entre el pasillo de entrada y el salón. Está encima de la escalera del edificio, y a veces siento que flota en la nada. El resto de la casa también es extraña porque la distribución no es igual a la de los pisos de mis vecinos. En su momento se reformó y ahora he entendido que duermo donde antes estaba la cocina.

En el verano de 2017 decidí devolver el objeto a la calle. Había estado muchos años conmigo y dejado su huella en mi psique: ya no necesitaba el objeto en sí. Devolverlo era una manera de reconectar el concepto de la casa con la calle. Asimismo, hacía tiempo que había dejado de coleccionar objetos de la calle y en lugar de eso estaba coleccionando fotografías de los objetos que encontraba. Mi colección había cambiado de forma.

Durante esos meses observé que el balcón es un espacio a medio camino entre la casa y la calle. Cuando sales al balcón flotas por encima de la calle. Estás fuera, pero la estructura procede del interior de la casa. Mi balcón es un depósito de sorpresas. Allí he encontrado varios objetos a lo largo de los años: un volante de bádminton, cigarrillos, juguetes para niños, una lata de cerveza... Hace poco me llegó un avión de papel. Empecé a preguntarme si era una nueva estrategia publicitaria, si los buzones ya no valían y ahora es mejor sorprender al consumidor enviándole publicidad a su balcón por medio de un avión de papel. Me pregunté si habían llegado aviones a todos los balcones de mi calle que están en la primera planta. Los objetos que te llegan al balcón no tienen remitente. Es imposible saber cómo llegaron y quién los envió.

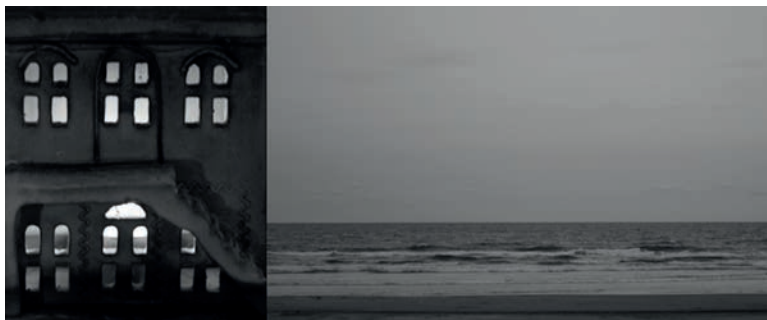
En mis obras fotográficas también me he preocupado por las relaciones que hay entre el interior y el exterior. He hecho fotografías de un salón que se encuentra sobre un río, he vinculado espacios interiores con espacios exteriores, y he conectado una imagen de un adorno de una casa con otra del mar pidiéndole al espectador que piense en la relación entre ambas.

3. El espacio interior inaccesible

Jenny Owens, *Orilla*
(fotograma), 2015, '02.55
min, video digital en blanco y
negro con sonido estéreo.



Jenny Owens, *Sin título*, de
la serie *Back roads*, 2014,
fotografía digital.



Jenny Owens, *Sin título*,
de la serie *Back roads*,
2014, fotografías digitales.

En el video *Orilla* se ve un colchón tirado en una playa. Conecta dos cosas que normalmente no vemos juntas en una asociación que solo se da en los sueños. La cama nos conecta con los lugares donde dormimos y con el recuerdo. Nos conecta con todos los sitios donde hemos dormido. Unas palabras de Proust me llevaron hasta esta idea. En su obra *En busca del tiempo perdido* se lee lo siguiente:

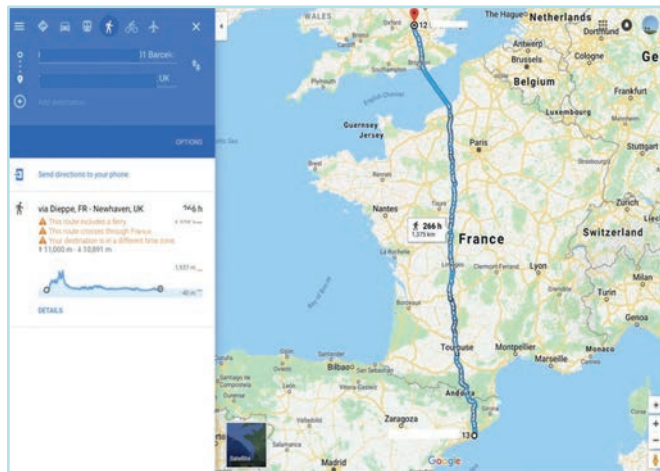
[...] aunque me durmiera en mi cama de costumbre, me bastaba con un sueño profundo que aflojara la tensión de mi espíritu para que éste dejara escaparse el plano del lugar en donde yo me había dormido, y al despertarme a medianoche, como no sabía en donde me encontraba, en el primer momento tampoco sabía quién era; en mí no había otra cosa que el sentimiento de la existencia en su sencillez, primitiva, tal como puede vibrar en lo hondo de un animal, y hallábame en mayor desnudez de todo que el hombre de las cavernas, pero entonces el recuerdo, y todavía no era el recuerdo del lugar en que me hallaba, sino el de otros sitios en donde yo había vivido y en donde podría estar.⁸³

El lugar donde he dormido más años es la casa de mis padres. La cama ha cambiado con el tiempo, pero el lugar que ocupa no. Mi cama en Barcelona tiene la misma orientación que mi cama en casa de mis padres. Las escaleras también están en la misma posición relativa, pero los espacios son completamente diferentes. En casa de mis padres puedo identificar desde mi habitación a los miembros de mi familia por el ruido de sus pasos. En mi casa en Barcelona escucho los pasos de mis vecinos desde mi cama y normalmente no sé a quién corresponden. Durante una época puedo escuchar los mismos ruidos a la misma hora de la noche hasta que de repente desaparecen. Los inquilinos del edificio cambian muy a menudo. Quizá escuche los pasos de alguien que nunca había visto o que acaba de instalarse.

Quizá al despertar conecte primero con mi cama en Inglaterra, que me da las coordenadas geográficas para saber dónde estoy ahora. Es como si mi mente funcionara como un GPS. Quizá un momento después de despertar conecto sin darme cuenta con mi primera cama, mi cuna o con mi madre. El primer espacio que mi cuerpo conoció fue el interior del suyo. Fuimos algo de dentro antes de ser algo de fuera. Tal vez esa es la razón por la que la casa de Whiteread me impactó tanto. Era algo reconocible de nosotros mismos. Nuestro primer lugar. El espacio interior.

⁸³ PROUST, M. (2016). *En busca del tiempo perdido 1. Por el camino de Swann*. Traducción SALINAS, P. Madrid: Alianza Editorial. Página 16.

3. El espacio interior inaccesible



Relación entre mi cama en
Barcelona y mi cama en Inglaterra

A principios de 2017 empecé un proyecto sobre el espacio interior y la calle en colaboración con un diseñador gráfico brasileño, Fernando Lima, titulado *Distancias íntimas*. Fernando y yo somos amigos desde 2014. Lo conocí durante un viaje a São Paulo, pero por la distancia y el precio de los billetes de avión no nos hemos podido ver durante estos años, aunque hemos mantenido una amistad constante gracias a WhatsApp y el correo electrónico. En 2018, Fernando me propuso hacer un proyecto artístico en común. En aquel momento él estaba experimentando con la impresión 3D. Trabajaba en un museo en São Paulo y pensó que las impresiones en 3D podrían ser muy útiles para la educación en los museos. Hizo unos cuantos modelos. Mientras experimentaba me iba enviando fotos de sus nuevas impresiones, y yo me iba interesando cada vez más por la impresión 3D.

En *Distancias íntimas* quisimos capturar el espacio interior de nuestros espacios de trabajo, que para nosotros también son espacios íntimos, y dotarlos de fisicidad. Mi espacio de trabajo está dentro de mi piso en el Raval, y el espacio interior de Fernando está dentro de su casa en São Paulo. Después quisimos intercambiar nuestros espacios interiores en un intento por superar la distancia geográfica que nos separa: Fernando imprimió un modelo de mi espacio interior del Raval en São Paulo y yo imprimí un modelo de su espacio interior de São Paulo aquí en Barcelona.

Fernando me pidió que midiera mi espacio de trabajo y le enviara fotos de todo él. Con esa información trazó el plano del lugar. Imprimió con su propia impresora 3D. Hizo lo mismo con su espacio interior y luego me envió el archivo para que lo imprimiera en Barcelona. Tanto Fernando como yo imprimimos los modelos por partes para ir más rápido.

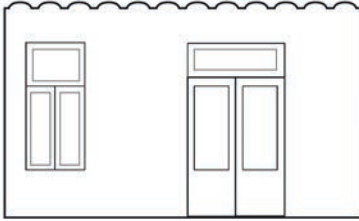
Para imprimir el espacio de Fernando en Barcelona trabajé con Javier Lozano, el coordinador del Taller de Models, Maquetes i Prototips de la Facultad de Bellas Artes. Usamos el software Netfabb, que nos permitió revisar y reparar el archivo digital .stl. Luego usamos el software Cura BCN3D para establecer parámetros de impresión como el tamaño, la estructura de soporte y la posición. Usamos el modelo de impresora BCN3D Sigma. Pudimos usar tres impresoras a la vez y dejarlas trabajando durante la noche. Luego, tanto Fernando como yo unimos las distintas piezas para obtener el modelo completo.

La fase siguiente era intercambiar los contextos. Fernando hizo fotografías del modelo de mi espacio íntimo dentro de su propio espacio íntimo en São Paulo, y yo hice lo mismo con su modelo en mi casa en el Raval.

3. El espacio interior inaccesible

Mi casa

wall



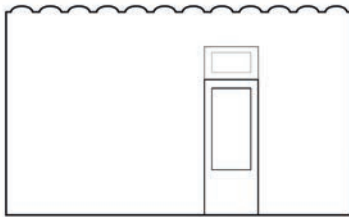
wall



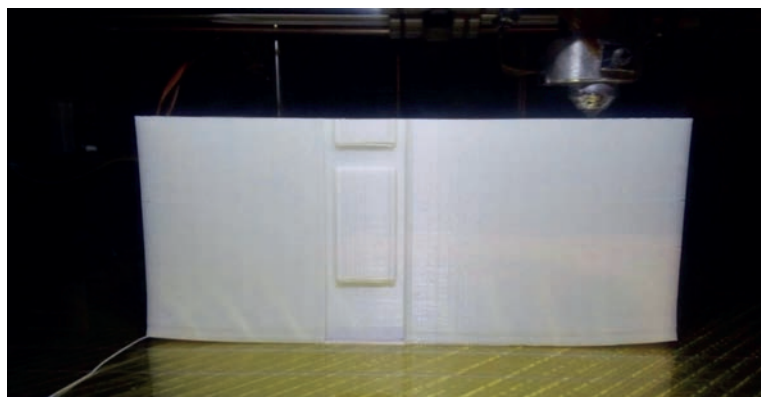
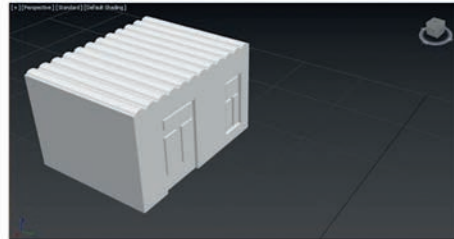
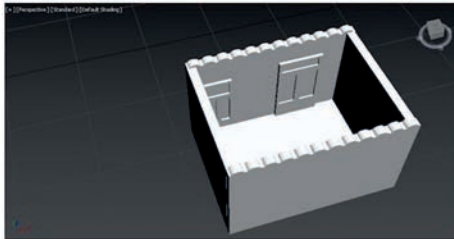
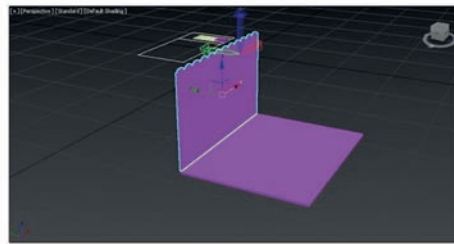
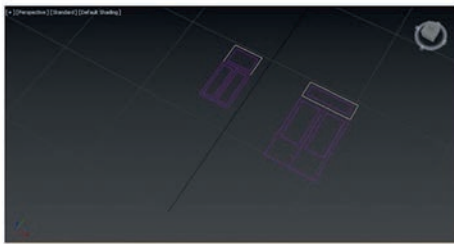
wall



wall

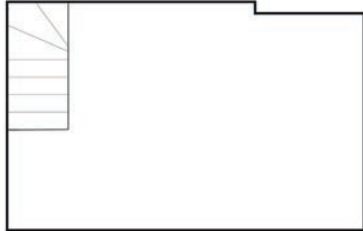


Floor

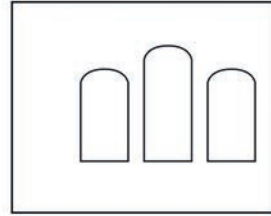
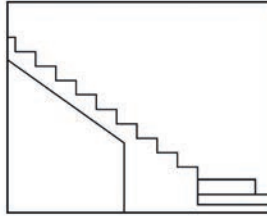


Casa de Fernando

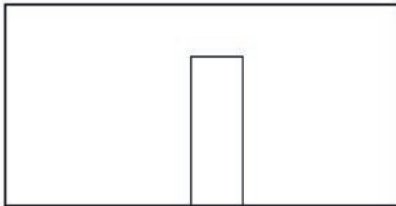
Floor



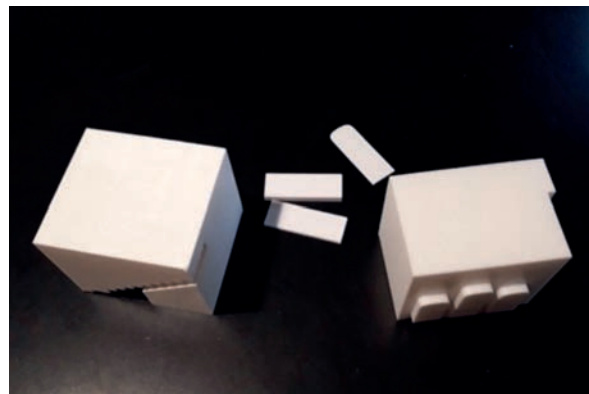
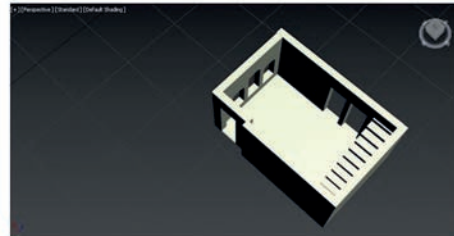
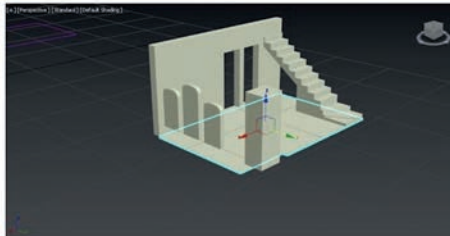
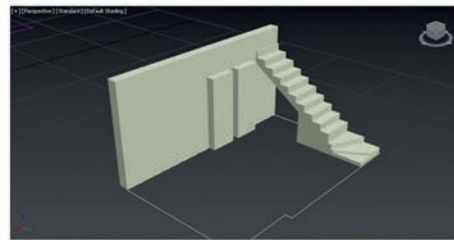
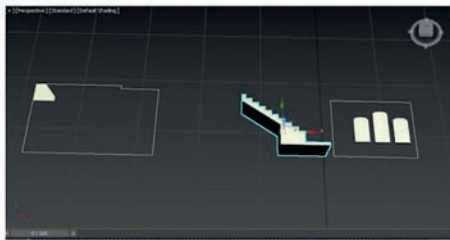
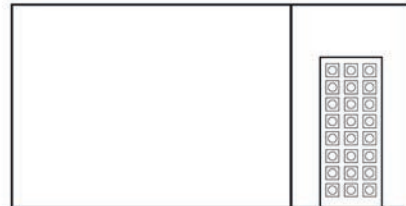
walls



wall

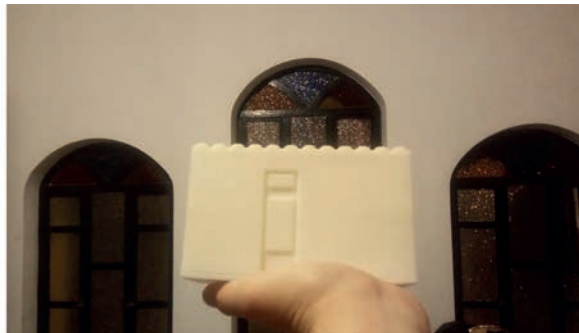


wall



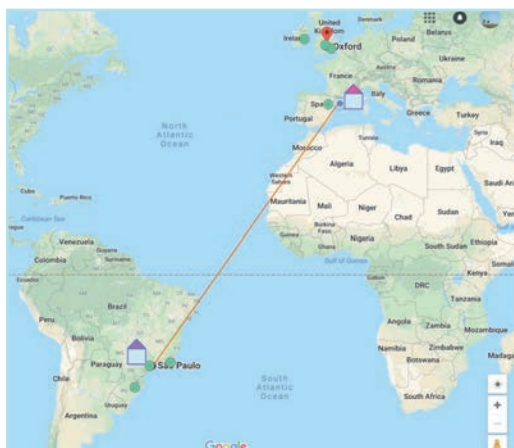
3. El espacio interior inaccesible

Jenny Owens y Fernando Lima,
Distancias Íntimas, fotografías
digitales, 2018



El espacio íntimo de Fernando
dentro mi espacio íntimo en
Barcelona

Mi espacio íntimo dentro del
espacio íntimo de Fernando en
São Paulo



São Paulo – Barcelona y algunos
lugares donde hicimos fotografías de
los modelos

Tras eso, Fernando empezó a sacar fotografías de mi modelo en São Paulo y también se lo llevó consigo cuando se fue de viaje a Río de Janeiro y Florianópolis. Yo empecé a fotografiar el modelo de Fernando por Barcelona y Londres. De todas estas imágenes hicimos una selección de 20 fotografías.

Nos interesaba ver cómo interactúan estos modelos con el nuevo entorno y reflexionar sobre las diferencias arquitectónicas, o prestar más atención a nuestros propios entornos, que creo que podemos percibir mejor cuando los vemos con algo nuevo y procedente de otro contexto dentro de ellos. El objetivo del proyecto era interconectar distancias íntimas, y hablar también del recuerdo. En algún momento dejaremos las casas donde estamos ahora, pero quedará un recuerdo de ellas en la forma de estos pequeños espacios íntimos. Son objetos que se pueden llevar en la mano. Son transportables. Son abstractos. Cuando llevo el espacio interior de Fernando conmigo a veces olvido que es el espacio de una casa; se convierte en otra cosa, un objeto extraño con personalidad. Para nosotros, el arte permite interconectar lugares y salvar la distancia física. Aquí, gracias a la tecnología eliminamos la distancia entre casas y calles a ambos lados del mundo.

3. El espacio interior inaccesible



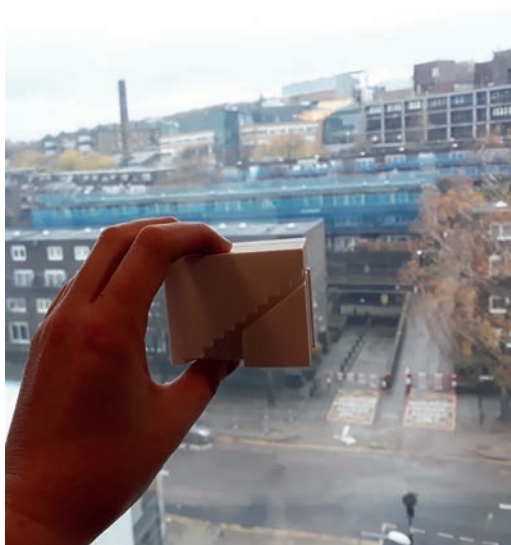
Jenny Owens y Fernando Lima, *Distancias Íntimas*,
Raval, Barcelona, fotografía digital, 2018



Jenny Owens y Fernando Lima, *Distancias Íntimas*,
Montjuic, Barcelona, fotografías digitales, 2018

3. El espacio interior inaccesible

Jenny Owens y Fernando Lima,
Distancias Íntimas, McDonald Road,
Archway, Londres, N195DD, fotografías
digitales, 2018





Jenny Owens y Fernando Lima, *Distancias Íntimas*, Rua Augusto Rushi, Santo André – SP – Brasil, fotografía digital, 2018

Jenny Owens y Fernando Lima, *Distancias Íntimas*, Estação Armênia do Metrô, São Paulo – SP, Brasil, fotografía digital, 2018

3. El espacio interior inaccesible



Jenny Owens y Fernando Lima, *Distancias Íntimas*, Praça da Liberdade, São Paulo – SP – Brasil, fotografía digital, 2018

Jenny Owens y Fernando Lima, *Distancias Íntimas*, Praia Brava, Florianópolis - SC – Brasil, fotografía digital, 2018

3.4.2. Entre la vida y la muerte

Otro tipo de ósmosis presente en mi trabajo artístico se da entre la vida y la muerte. El escritor Irlandés John O'Donohue escribió en su libro *Anam Cara* que la muerte nos acompaña toda la vida, que ya estaba presente con nosotros cuando nacimos, aunque la alegría por nuestra llegada hizo que nadie la viera.⁸⁴ La muerte nos une a todos. En este sentido, las imágenes *Siluetas*, de Ana Mendieta, son muy evocadoras: nos recuerdan la presencia de nuestra muerte inevitable. Mendieta se enfrentó a ella a través de sus siluetas, que nos ayudan a reflexionar sobre nuestra propia muerte.

En *De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta*, Charles Merewether incluye esta cita de la artista:

*En arte, el punto de inflexión se situó en 1972 cuando comprendí que mis pinturas no eran suficientemente reales para lo que yo quiero que transmita la imagen, y cuando digo real quiero decir que quería que mis imágenes tuvieran fuerza, que fueran mágicas.*⁸⁵

Sus siluetas son mágicas porque existen y no existen al mismo tiempo. En palabras de Merewether: «En la obra de Mendieta el cuerpo está, pues, ausente, y el espacio parece vacío. Nuestra mirada se dirige a un contorno que dibujaba el cuerpo no visto de Mendieta».⁸⁶ Escribir y borrar al mismo tiempo, dice Merewether, representa el movimiento de la huella.⁸⁷

Podemos conectar las siluetas de Mendieta con esta frase que escribió sobre la soledad:

*Todo desprendimiento o separación provoca una herida. Una ruptura ya sea con nosotros mismos o con lo que nos rodea o con el pasado o el presente, produce un sentimiento de soledad.*⁸⁸

Es probable que la soledad de la que hablaba tuviera que ver con su condición de inmigrante. En otro momento dejó escrito:

⁸⁴ O'DONOHUE, J. (1997). *Anam Cara*. London: Bantam Books. Página 243.

⁸⁵ MENDIETA, A. En: MEREWETHER, C. (1996). «De la inscripción a la disolución: Un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta». En: MOURE, G. *Ana Mendieta*. Barcelona: Ediciones Polígrafa. Página 90.

⁸⁶ MEREWETHER, C. (1996). «De la inscripción a la disolución: Un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta». En: MOURE, G. *Ana Mendieta*. Barcelona: Ediciones Polígrafa. Página 120.

⁸⁷ *Ibíd.*

⁸⁸ MENDIETA, A. En: MEREWETHER, C. (1996). «De la inscripción a la disolución: Un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta». En: MOURE, G. *Ana Mendieta*. Barcelona: Ediciones Polígrafa. Página 98.

3. El espacio interior inaccesible



Ana Mendieta, *Siluetas*,
México, 1976 y 1977

La exploración de la relación entre mí misma y la naturaleza que he realizado en mi producción artística ha sido un claro resultado del hecho de que fui arrancada de mi patria en la adolescencia. Hacer mi silueta en la naturaleza mantiene (establece) la transición entre mi patria de origen y mi nuevo hogar. Es un medio de reclamar mis raíces y unirme a la naturaleza. Aunque la cultura en la que vivo es parte de mí, mis raíces y mi identidad cultural son el resultado de mi herencia cubana.⁸⁹

En su tesis para el Máster de Arte en la Escuela de Arte e Historia del Arte del Graduate College de la Universidad de Iowa, Mendieta profundiza en su relación con lo primitivo y la naturaleza:

Fue durante mi infancia en Cuba cuando por primera vez me fascinaron las culturas y el arte primitivos. Parece como si esas culturas tuviesen un conocimiento interno, una cercanía a las fuentes naturales. Y es este conocimiento el que da realidad a las imágenes que han creado.⁹⁰

Añade que:

Durante los doce últimos años he estado trabajando en el exterior, en la naturaleza, explorando la relación entre yo misma, la tierra y el arte. Me he sumergido en los elementos mismos que me produjeron. Es a través de mis esculturas que afirmo mis vínculos emocionales con la tierra y conceptualizo la cultura.⁹¹

Crear una silueta es una tarea muy física, muy corporal. Consiste en tumbarse en la naturaleza y estar muy en contacto con la tierra para dejar una huella. Ana Mendieta se fusionó con la tierra para crear una silueta con su cuerpo, y después se separó de ella cuando se puso de pie y se alejó. Como inmigrante, Mendieta se separó de su tierra física pero también de sus seres queridos. Con sus siluetas conecta otra vez con ellos, su tierra y la cultura primitiva.

La ausencia contenida en las siluetas es tan impactante que parecen tener vida. Por eso, al tiempo que nos recuerdan nuestra muerte, nos recuerdan que ahora estamos vivos, y nos persuaden de estar más en contacto con nuestros cuerpos y con la tierra, y de vivir plenamente nuestro presente. Las siluetas son recuerdos de esta interacción entre Mendieta y la tierra. Las imágenes que quedan de estas interacciones también actúan co-

⁸⁹ MENDIETA, A. En: MEREWETHER, C. (1996). «De la inscripción a la disolución: Un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta». En: MOURE, G. *Ana Mendieta*. Barcelona: Ediciones Polígrafa. Página 109.

⁹⁰ MENDIETA A. (1996). «Escritos personales». En: MOURE, G. *Ana Mendieta*. Barcelona: Ediciones Polígrafa. Página 182.

⁹¹ *Ibíd.* Página 183.

3. El espacio interior inaccesible

mo recuerdos. Las siluetas reales habrán desaparecido, pero las fotografías las han fijado de alguna forma para que puedan ser contempladas en el presente.

Hacer una silueta es un acto muy personal. No puedes hacer la silueta de otra persona. Hacer una silueta es usar tu cuerpo como material. Me pregunto qué diferencias hay entre una silueta en la tierra y una sombra. Las dos son pruebas de nuestro ser, de nuestro cuerpo. La sombra es plana mientras la silueta es una impronta, una hendidura. La silueta deja un hueco, no hay huecos en las sombras. La sombra no existe cuando morimos y el cuerpo desaparece de la vista de los demás, pero las siluetas pueden quedarse en la tierra hasta tiempo después de nuestra marcha. La silueta es la prueba de que hemos existido y nos puede sobrevivir. La sombra está más atada al cuerpo y solo existe mientras nosotros también lo hacemos.

Imagino que para separarse de la tierra y ponerse de pie, el movimiento de Mendieta fue lento porque el barro es blando y no habría querido estropear la silueta con las marcas que podría haber dejado al incorporarse. En las siluetas de Mendieta veo lo físico, la impronta del cuerpo en la tierra, pero también lo simbólico y lo intangible. Por las alteraciones que añadió a estas siluetas (fuego, flores, colores, etc.), es como si también contuvieran su alma. Se ve lo que había dentro de ella sacado al exterior y depositado dentro de la tierra.

Me interesa acercarme más a los pensamientos de Mendieta en sus procesos de creación. El libro *Ana Mendieta* contiene unos apartados titulados «Ideas y notas», «Ideas para siluetas» y «Movimientos - Mead». He recopilado de ellos las frases con más resonancia en mí:

Ideas y notas

Meter el fulminante adentro de «las grietas»

Hacerlo en la hierba

Amana - Árboles muertos

El paisaje ya parece que haya muerto.

Pelo y raíces del árbol unidos

en la finca de Diane

agregar pintura o tinta (azul o roja como «óxido de acero») a rocas «formaciones»

«Señal de humo». -

averiguar de los indios

hierro destiñéndose en la pared de roca (en la montaña) haciendo la configuración de la silueta

Hacer la isla - silueta de foam con hierbas encima

hacerla flotar en una laguna

Pedazos de raíces en forma de silueta

Sentarme en el tronco de un árbol muerto afuera en Dead Tree Area

*unir mi cuerpo con barro al árbol*⁹²

*La naturaleza es lo que tenemos como herencia biológica*⁹³

cavar en (o chocar contra)

*un tronco de árbol*⁹⁴

Ideas para siluetas:

hecha de clavos

cantidad de clavos

con vidrio - pedacitos de vidrio blanco

o con espejos rotos

Emotiva - Emoción

En el mar: Hacer una silueta a la orilla - Dejarla que se llene de agua (y vacíe) y también

llenarlos de sangre (o pintura roja y que se vacíe en el mar y se esparza - Por largo tiempo

*documentar la erupción de la figura*⁹⁵

Idea: entre 2 árboles con hierbas, «plantas», raíces

Hacer una estructura

Pared de roca con hierba creciéndole entre las grietas

Paja, pelo, raíces saliendo de la tierra

⁹² *Ibíd.* Página 189.

⁹³ *Ibíd.* Página 191.

⁹⁴ *Ibíd.* Página 198.

⁹⁵ *Ibíd.* Página 200.

3. El espacio interior inaccesible

*Hacer silueta hueca en la tierra cerrarla con «cera» o arcilla
llenarla de aceite y de lámparas
encenderla como una vela*

Dibujos con sal en la nieve

trabar con agua congelada que parece estalagmitas

Figura de «hielo seco» en la nieve

Rocas con algas creciéndole

*Algas colgadas de árboles muertos*⁹⁶

Movimientos - Mead

figura 8

abrir las piernas y girar el cuello hacia dentro

movimiento de pájaro

movimiento de director de orquesta

hombros hacia atrás y hacia arriba

girar dando la vuelta completa

movimiento hula

torcer la cintura

Grabar el sonido que viene de dentro de mí que crea la idea de otra persona

Grabar respiración

Sonidos de bronquios

*Hay un demonio dentro de mí*⁹⁷

Cuando miramos sus siluetas, vemos que desarrolló y realizó muchas de estas ideas. De alguna forma, las notas ya son como imágenes. Usó palabras para crear una imagen, pero para ella era importante crear la imagen físicamente y usar su cuerpo para dar cuerpo a las ideas escritas.

En este capítulo dedicado a sus escritos personales aparece también una frase de Mendieta que revela la base de su producción artística. He subrayado los fragmentos que considero más importantes como resumen de su pensamiento artístico.

⁹⁶ *Ibíd.* Página 201.

⁹⁷ *Ibíd.* Página 204.

*Mi arte se basa en la creencia de una **energía universal** que corre a través de todas las cosas: del insecto al hombre, del hombre al espectro, del espectro a las plantas, de las plantas a la galaxia.*

*Mis obras son las venas de irrigación de ese **fluido universal**. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, **los pensamientos inconscientes que animan el mundo**.*

*No existe un pasado original que se deba redimir: **existe el vacío**, la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios, **el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra**. Existe por encima de todo **la búsqueda del origen**.⁹⁸*

Este texto hace que me pregunte qué aspecto tiene el tiempo dentro de la tierra. Considero que sus siluetas son, de alguna forma, una visualización de este concepto.

Parece que las siluetas de Mendieta resalten del paisaje en el que fueron hechas por su forma humana y los elementos que les añadió, como las flores, el fuego, los colores, etc. Al mismo tiempo, estos añadidos potencian la integración de las siluetas en el entorno, donde están presentes las intervenciones mágicas hechas por los animales o por las propias fuerzas de la naturaleza: el nido de un pájaro, un insecto que cambia de color para camuflarse o la erupción de un volcán. Ese es el motivo por el que crear algo mágico en la naturaleza lo hace más natural.

En mi serie fotográfica *Traces in Nature* he intentado capturar algo de los innumerables ejemplos de sintonía y composiciones que encontramos en la naturaleza. Muchos son efímeros. En un instante el viento sopla y la escena cambia. Ninguna gota de agua es la misma que la anterior. Todo fluye. Todo cambia. Todo se transforma.

Me siento identificada con las palabras de Mendieta sobre la búsqueda del origen a través de la naturaleza. Hace unos años empecé a conectarme más con mi país de origen, Irlanda, y crear obras desde esa perspectiva. *Dibujos con pelo*, que conecta la muerte con el pelo, fue concebido como un tipo de recuerdo de la vida de alguien. El pelo también es uno de los pocos elementos que quedan de nosotros cuando morimos, y por eso es también un rastro. Cuando era niña, mi abuela me mostró una caja de madera que contenía un mechón de pelo que pertenecía a su madre. Aunque nunca miré dentro de la caja, la imagen del pelo que se guardaba allí permaneció conmigo desde ese momento.

⁹⁸ *Ibíd.* Página 216.

3. El espacio interior inaccesible



Ana Mendieta, *Siluetas*, 1978

Jenny Owens, *Traces in Nature*, 2019, fotografía digital

Jenny Owens, *Traces in Nature*, 2019, fotografía digital

Ana Mendieta, *Siluetas*, 1976

Jenny Owens, *Traces in Nature*, 2019, fotografía digital

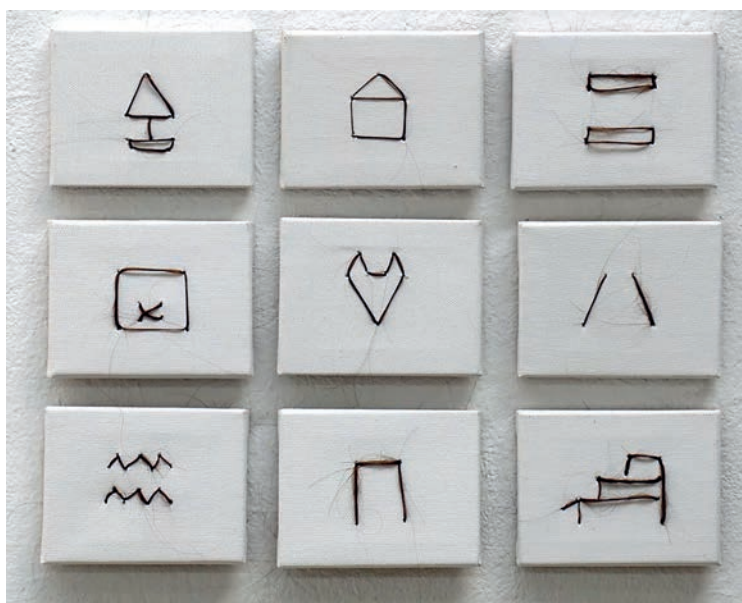
Los símbolos dibujados son algo recurrente en mi trabajo. Algunos tienen una condición universal, como el mar o una casa. Esta obra la realicé después de una *performance* en la inauguración de una exposición en la que me corté mechones de pelo que usé para hacer símbolos en la pared con clavos. Estos símbolos se inspiraron en un viaje a Irlanda durante el cual visité Newgrange, un gran túmulo funerario construido en piedra hace más de 5.000 años. La obra fue diseñada de tal modo que entre el 19 y el 23 de diciembre la luz alcanzaba su interior e iluminaba las cenizas de los muertos, depositadas sobre piedras enormes. En el exterior hay piedras con símbolos grabados cuyo significado todavía se desconoce. Estas huellas desconocidas me fascinaban. El hecho que no sepamos lo que significan las hace aún más intrigantes.

Expuse *Dibujos con pelo* en la muestra itinerante «Jeune Création Européenne», que pudo verse en siete países europeos entre 2015 y 2017. El carácter viajero de la exposición encaja con el concepto de mi trabajo. Me gustó el hecho de que una parte de mí visitara lugares en los que yo no había estado. Empaqueté la obra en una caja de madera, y cuando me la devolvieron dos años después fue como terminar un ciclo que había comenzado con la caja de madera que contenía el pelo de mi bisabuela.

Uso el pelo para volver a lo físico, a la naturaleza y al cuerpo. Cuando empecé la carrera de Bellas Artes, una de las razones por las que quería ser artista era dejar algo de mí en el mundo al final de mi vida. La inmortalización de las cuentas de Facebook hace que dejar una imagen de uno mismo no sea tan difícil; sin embargo, no es una imagen auténtica, es una construcción, y yo quería dejar algo más auténtico. El pelo representa para mí la vida y la muerte. En *Dibujos con pelo* intenté fusionar lo más íntimo de mi mundo interior, los símbolos que representan mis pensamientos y emociones, con la parte más íntima de mi exterior, el ADN de mi cuerpo. El pelo es precario y fuerte al mismo tiempo. Es precario porque es una herramienta para la creación y la comunicación más básica que un lápiz que crece en nosotros mismos, y es fuerte por la misma razón, porque es algo muy nuestro que crece solo. También es fuerte porque es duradero. Nos sobrevive.

Otra obra que surgió de mi viaje a Newgrange y de estudiar las obras de Mendieta fue una caja que contenía unas piezas de barro. En ellas grabé símbolos inventados de manera intuitiva. Era como una recogida de objetos encontrados en una excavación arqueológica, rastros de una época pasada, pero en una excavación imaginaria. Presenté la obra rodead-

3. El espacio interior inaccesible



Jenny Owens, *Dibujos con pelo*, 2015, pelo cosido sobre tela, 9 piezas.

Tamaño total de la obra: 24 x 30 cm. Tamaño de cada pieza: 7 x 9 cm

Jenny Owens, 2012, *Newgrange*, County Meath, Irlanda. Fotografías de archivo

a de barro como recordatorio de que volvemos a formar parte de la tierra cuando morimos, idea que recoge la frase de raíz bíblica «las cenizas a las cenizas, el polvo al polvo». La caja actúa como un ataúd. Hay una ósmosis entre la naturaleza fuera de la caja y nuestra naturaleza como seres humanos dentro de ella.

Tras eso, creé una obra más grande con un baúl (mencionada previamente en el apartado 3.1., «Revertir el interior hacia afuera») que recuerda todavía más a un ataúd. Esta vez incluí piezas con formas de dientes y piezas con huecos, y hay menos símbolos, pero está más visible el tacto humano en el barro. Son como ladrillos pequeños y extraños que conviven con los dientes de barro. Aquí hay más espacio entre las piezas para que el espectador pueda observarlas por separado. Se adaptan un poco a la forma del baúl y su presentación recuerda más a algo que se podría encontrar en un museo arqueológico.

Después de esta obra experimenté con pelo y barro juntos. En sus escritos personales, Mendieta conectó el pelo con las raíces de los árboles. Yo he establecido la misma conexión. En el pelo y en los árboles hay un adentro y un afuera: las raíces del pelo están escondidas, invisibles debajo de la piel; las raíces de las plantas y los árboles se esconden debajo de la tierra. El pelo nos une con la tierra. Es algo que crece como las plantas crecen, muy flexible y vital cuando sale de nuestra cabeza. Sin embargo, mi obra *Plantitas de pelo* refleja todo lo contrario.

Creo que esta obra acerca más al espectador a la muerte, tal vez por la poca cantidad de pelo que hay, porque ya no sale de la cabeza, por cómo sale del barro o por el espacio entre las piezas. Si estuvieran más cerca las unas de las otras quizá parecerían más naturales y serían un conjunto, un colectivo. Aquí están más dispersas y son más individuales, como sucede con la muerte: cuando morimos, no podemos llevarnos a nadie con nosotros, al igual que la llegada a este mundo es un viaje solitario. El pelo no está erguido. Si fuera una planta de verdad, el pelo saldría más vertical, con vida. Es como si las plantas estuvieran hechas al revés, con las raíces a la vista y el barro en el lugar que deberían ocupar los brotes. Si el pelo representara plantas, es difícil creer que las raíces del pelo-planta pudieran caber dentro de estos cubitos de barro.

Es una obra inquietante. Representa un crecimiento imposible y una durabilidad larga al mismo tiempo. Que algo natural pueda durar mucho tiempo sin agua ni nutrientes significa que no puede estar vivo. Esta obra finge estar viva, pero en ella la muerte tiene más vitalidad. Otra lectura podría ser que las piezas actúan como recuerdos distorsionados y congelados en el tiempo.

3. El espacio interior inaccesible

Jenny Owens, *Sin título*,
2012, caja de madera con
barro, 4 x 36 x 14 cm

Jenny Owens, *Sin título*,
2014, baúl con barro,
tamaño del baúl abierto:
54 x 100 x 40cm



Me pregunto qué pasaría si se echara agua a estas plantitas. A partir de esta idea, me vino a la mente una imagen de pelo saliendo de un grifo y la dibujé. Lo normal es que el pelo viejo termine atascando el desagüe del lavabo, pero si fuera al revés y del grifo saliera pelo en lugar de agua probablemente sería tan inquietante como las *Plantitas con pelo*. En vez de vida representada por el agua, hay pelo, que puede representar la muerte o algo que crece sin parar. Si se tratara del pelo de otra persona en lugar del de uno mismo sería más inquietante. Si se cerrara el grifo, ¿qué pasaría? ¿Seguiría creciendo igual? ¿Nos preguntaríamos de dónde viene?

Otra artista que usa el pelo en sus obras es Mona Hatoum. En una entrevista para la revista BOMB publicada en 1998 habla sobre su vida: de origen palestino, nació y creció en Beirut en el seno de una familia desarraigada que había sufrido una pérdida tremenda; en 1975 viajó a Londres para lo que debía ser una breve visita, pero el estallido de la Guerra civil libanesa la dejó allí varada, lo que creó otro tipo de «dislocación»; en su trabajo, eso se manifiesta como una sensación de disyunción.⁹⁹

Percibo esa disyunción en su obra *Hair Necklace*, un ornamento hecho con el material más personal posible. Lo personal se convierte aquí en un objeto dislocado del cuerpo que se lleva sobre ese mismo cuerpo. No está atado a la persona, esta se lo puede quitar y volver a poner, pero ya no sale del propio cuerpo como el pelo de la cabeza. Ahora tiene otra identidad. No puede crecer más. No representa algo vivo. Esta obra nos recuerda que algún día nos dislocaremos también de este mundo. El hecho de que el pelo sea de la propia artista, nos recuerda que tendremos que aprender a separarnos de nuestra vida.

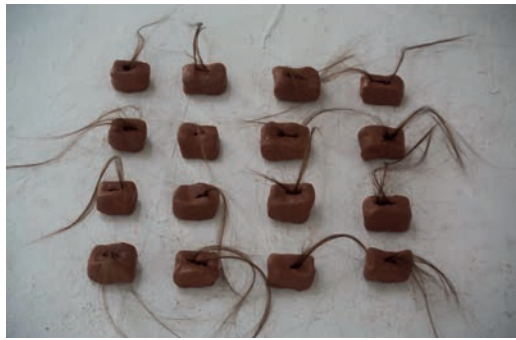
⁹⁹ ANTONI, J. HATOUM, M. (1998). «Mona Hatoum by Janine Antoni» [entrevista en línea]. *Bomb Magazine*. [Fecha de consulta: 05 de marzo de 2019]. <URL: <https://bombmagazine.org/articles/mona-hatoum/>>. Traducido por la autora.

3. El espacio interior inaccesible

Jenny Owens, *Plantitas de pelo*, 2015,
barro con pelo. Medidas variables.

Mona Hatoum, *Hair Necklace*, 2013

Jenny Owens, esbozo de pelo saliendo
de un grifo, 2018



4.

**EL VIAJE DE LA
IMAGEN. REALIDADES
INMATERIALES**

No todo es como parece. En el documental *El conocimiento secreto* David Hockney cuenta sus investigaciones sobre cómo los artistas usaron espejos para dibujar y pintar desde el año 1420 aproximadamente. Su estudio empezó con una corazonada cuando vio unos dibujos de Ingres en una exposición en The National Gallery en Londres.¹ Le sorprendió su pequeño tamaño. Cuando él tiene que dibujar una cabeza, prosigue, normalmente lo hace a una escala superior siguiendo un sistema conocido como *sight-size*. Esos dibujos eran muy precisos y tenían una calidad fotográfica.²

Hockney decidió aumentar los dibujos, fechados en 1812, para estudiarlos, y notó unas líneas que le recordaron las obras de Andy Warhol, que proyectaba una fotografía y trazaba unas líneas encima.³ Se preguntó si Ingres había usado una cámara lúcida, un dispositivo que permite proyectar una imagen sobre un papel. El primer paso, cuenta Hockney, es estudiar la cara de la persona que vas a dibujar y decidir qué rasgos vas a medir, luego miras por la cámara lúcida y estableces las relaciones entre ellos, especialmente entre los ojos, la nariz y la boca. Hockney añade que solo el dibujante puede ver la proyección, que es una ilusión óptica.⁴

Así empezó su investigación. Imprimió cientos de fotocopias en color de pinturas para cuya elaboración parecía haberse usado algún instrumento óptico y de pinturas en las que no, y las colocó en una pared de su estudio en orden cronológico. Poco a poco logró ordenarlas. Puso las pinturas del norte de Europa arriba y las del sur abajo.⁵

La pared le permitió estudiar siglos de pinturas occidentales. Fue retrocediendo en el tiempo hasta llegar a 1420, cuando las cosas eran muy diferentes. Hockney cuenta que esta diferencia ya la habían señalado muchos historiadores de arte, que resolvían la cuestión diciendo que de repente todo el mundo empezó a dibujar mejor. Insatisfecho con esta explicación, quiso encontrar otra más racional.⁶

En la capilla Brancacci de Florencia Hockney observa las pinturas de Masaccio. Esas pinturas no tenían precedentes en aquella época, comenta, los rostros estaban muy individualizados y las personas parecían reales. Otro aspecto de esas pinturas que le hizo reflexionar fue la intensidad de la luz. Las caras están muy iluminadas.⁷ Para conseguir un contraste como ese se necesitaba sol, algo incluso más obvio en ciudades del norte de Europa como Brujas y Gante. Allí se hicieron pinturas con rostros realistas y bien iluminados.

¹ WRIGHT, R. (2002). *David Hockney's Secret Knowledge*, Documental de la BBC.

² *Ibid.* Traducido por la autora.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.



Jean Auguste Dominique
Ingres, *Retrato de
Guillaume Guillon-Lethière*,
1815

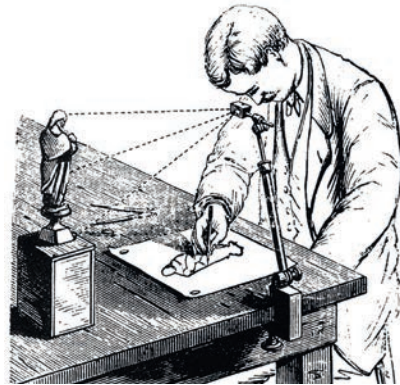
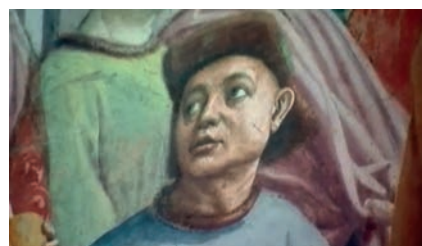


Ilustración del uso de una cámara lúcida, 1879. Autor desconocido. Ilustración de la revista *Scientific American Supplement*, el 11 de enero de 1879



Mural del estudio de David Hockney, 2001

Masaccio, *La resurrección del hijo de
Teófilo y San Pedro en la cátedra*,
capilla Brancacci, Florencia, 1424-28



Hockney dirige la atención del espectador del documental hacia los pequeños iris de los ojos y las marcadas sombras de las caras. En su opinión, eso indica que los modelos estaban sentados ante una fuente de luz potente: al sol. Vuelve a referirse al pequeño tamaño de los cuadros, muy similar en todos los casos, con unos 30 cm de ancho.⁸

Al referirse a Jan Van Eyck, Hockney cuenta que no se trataba de un artesano, sino de un pintor de la corte que dirigía un taller grande con muchos aprendices, y que además era teólogo, intelectual y científico.⁹ Su cuadro *Canon Paele Altarpiece* le causó un gran impacto por los innumerables detalles que contiene, que permiten identificar las texturas de la ropa, de los objetos de madera o del bastón del obispo. A Jan Van Eyck, prosigue, le encantaban las cosas que brillaban, como la armadura bien pulimentada del caballero de la derecha, cuyo brillo fantástico y «correcto» contribuye a que el cuadro casi parezca una fotografía.¹⁰

Para descubrir a qué se debía este efecto fotográfico, Hockney empezó a estudiar la representación de los bordados, y se fijó en cómo Masolini, maestro de Masaccio, pintaba las telas en 1425. Observó que no intentaba desvelar la forma de los cuerpos que hay debajo de los ropajes, que son planos.¹¹ En el documental, los compara con las telas que Van Eyck pintó diez años después, que se adaptan de forma realista a las formas de la persona que las visten.¹²

Hockney hace una observación interesante sobre las superficies que brillan: cuando tu ojo se mueve, el brillo también se mueve. Y se refiere a un cuadro de Pisanello de 1450 en el que no hay un intento de representar objetos brillantes y en el que se percibe que el artista no se valió de ningún dispositivo óptico.¹³

Otro indicio del uso de algún instrumento que ayudara a elaborar reproducciones precisas en el Quattrocento es el candelabro pintado por Van Eyck en *El matrimonio Arnolfini* (1434). Hockney cuenta que toda la vida se había preguntado cómo lo había hecho porque sabe que es imposible lograr un dibujo así valiéndote solo de tu mirada. Añade que con un ordenador se podría hacer girar el candelabro, lo que significa que la perspectiva es perfecta y que se dibujó desde un solo punto de vista.¹⁴

⁸ *Ibíd.*

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ *Ibíd.*

¹¹ *Ibíd.*

¹² *Ibíd.*

¹³ *Ibíd.*

¹⁴ *Ibíd.*

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.



Jan Van Eyck, *Retrato de hombre con turbante*, 1433
Jan Van Eyck, *Virgen del canónigo Van der Paele*, 1434-36
Masolino, *La cura del lisiado y el levantamiento de Tábata*, capilla Brancacci, Florencia, 1426-27

(detalle)

Hoy en día, cuenta Hockney, un artista habría tomado una fotografía, la habría proyectado sobre una tela y habría dibujado encima. Cien años después del cuadro de Van Eyck se usaban cámaras oscuras, y en el siglo XVIII muchos artistas se valían de ellas; por ejemplo Vermeer, cuyos cuadros tienen un aspecto fotográfico.¹⁵

En el cuadro *La lechera* la canasta está fuera de foco, pero el ojo humano nunca está fuera de foco, cuenta Hockney. A los contemporáneos de Vermeer, sus cuadros les parecían extraños; juzgaban demasiado grandes los objetos en primer plano. Eso es algo que no nos ocurre a nosotros, acostumbrados como estamos a ver fotografías.¹⁶ Cuando Hockney estaba organizando su pared con imágenes de pinturas, un detalle de una obra de Lorenzo Lotto, *Marido y mujer* (1523), le llamó la atención: parte del mantel está desenfocado.

Era una pista importante. Enseñó el cuadro a un amigo científico, Charles Falco, quien le confirmó que esa característica se repetía muchas veces en la pintura y que hasta podía calcular qué tipo de lentes se utilizaron.¹⁷ Pasó los días siguientes estudiando las medidas de la obra: muchos de sus elementos confirmaban que se había usado una lente. La información era tanta que hasta pudo calcular su diámetro y distancia focal.¹⁸ Según Hockney, el uso de la lente causó un problema en la profundidad de la pintura: cuando se mueve el foco del primer plano al segundo, la escala cambia; cuando se juntan las dos mitades, no coinciden. Su conclusión es que Lotto tuvo que pintar la parte problemática fuera de foco. Falco indica que en la zona derecha del cuadro hay un pequeño cambio en el punto de fuga, a la misma altura que la parte del mantel que está fuera de foco, y que las leyes de la óptica geométrica indican que se utilizó una lente.¹⁹ Sin embargo, Hockney nos recuerda que el cambio en la pared del aspecto no óptico al óptico ocurrió antes, en época de Van Eyck.²⁰

Hockney descubrió el uso del espejo gracias a una conversación con Falco, que mencionó que un espejo cóncavo es también una lente, y que para un científico o un físico era una obviedad que un espejo curvo, como un espejo de afeitarse o de maquillaje, puede utilizarse para proyectar una imagen. Ya en la Antigüedad existían los llamados «espejos incendiarios». Cuando el espejo refleja la luz del sol, se forma una imagen normalmente indistinguible (el propio brillo de la luz la hace desaparecer), pero en las condiciones adecuadas es posible verla.²¹ En opinión de Falco, Van Eyck vio esas imágenes y supo cómo utilizarlas.

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ *Ibíd.*

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ *Ibíd.*

²¹ *Ibíd.*

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.



Pisanello, *La Virgen con el Niño y los santos Antonio Abad y Jorge* (detalle), ca. 1435-41
Jan Van Eyck, *El matrimonio Arnolfini*, 1434
Vermeer, *La lechera*, 1657-1658
Jan Van Eyck, *El matrimonio Arnolfini*, (detalle), 1434
Lorenzo Lotto, *Marido y mujer*, ca. 1523
Fotogramas de David Hockney's *Secret Knowledge*, 2002

Eso explicaría la iluminación de los rostros. La luz del sol brillaba en las caras de las personas mientras el pintor dibujaba sobre la imagen proyectada en una tela detrás de una cortina con un hueco donde se colocaba el espejo. Eso explicaría el tamaño de muchos retratos holandeses de la época. Los espejos y sus proyecciones eran pequeños, y de ahí que el tamaño de los cuadros fuera de apenas 30 centímetros. Para Hockney eso no puede ser una coincidencia, y cree que los pintores encontraron una herramienta muy útil que mantuvieron en secreto.²² Después de usar un espejo y dibujar en la tela sobre la imagen proyectada como lo habría hecho Van Eyck, Hockney nos recuerda que esa imagen es efímera. Hasta 1839 las imágenes no pudieron fijarse mediante procedimientos químicos.²³ Hasta entonces, el único modo de registrar imágenes era el trabajo de los artistas.

Hockney se valió de detalles y pequeños indicios para explicar la precisión en los cuadros antiguos. Empezó a investigar cuando se fijó en el pequeño tamaño de los dibujos de Ingres y su aspecto fotográfico; aparte, siempre se había preguntado cómo Jan Van Eyck había dibujado el candelabro. Ambas cosas me hacen pensar que tenía una preocupación inconsciente sobre el uso de la óptica y cómo recibimos las imágenes, tanto las actuales como las que fueron hechas hace siglos. Detrás de una imagen hay historias escondidas.

Al hablar de la memoria podríamos decir que también existe un cierto juego de ópticas. En *Destellos de luz*, Fernyhough trata sus primeros recuerdos:

Veo a un niño pequeño empujando una carretilla elevadora por una alfombra pálida. La habitación rebosa de la luz del sol propia de finales de verano. No se oye nada. Si yo soy el de la imagen, aún no he cumplido tres años y cuatro meses. Lo sé con certeza porque ésa fue la edad a la que me mudé a la casa con mis padres; la casa a la que fuimos a vivir llegó a ser mi hogar infantil más familiar, y esta imagen de la memoria no encaja en la arquitectura. Ésta probablemente es la alfombra beige del salón de Harrow Way, la casa donde nació. Es mi único recuerdo de ese lugar. Ni siquiera las fotos que he visto de ella han contaminado mis evocaciones intentando engañarme y hacerme creer que recuerdo más de la cuenta.²⁴

Para Fernyhough, el recuerdo de la alfombra es «poco fiable», y desarrolla la idea como sigue:²⁵

²² *Ibíd.*

²³ *Ibíd.*

²⁴ FERNYHOUGH, C. (2013). *Destellos de luz*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A. Páginas 73 - 74.

²⁵ *Ibíd.* Página 75.

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.

Apenas cuenta como tal; es sólo una imagen que me viene a la cabeza cuando me formulo la pregunta. No sé realmente de dónde procede. Tampoco la considero lógicamente verosímil, pues figuro objetivamente en ella. Soy el niño del cuadro. Ese día en cuestión yo estaba ahí en la alfombra, mirando la habitación con mis propios ojos. Entonces, ¿cómo es que soy el protagonista del drama? ¿Por qué no estoy viéndolo desde mi propio punto de vista? ²⁶

Y abunda:

De hecho, esto resulta ser un rasgo común de las primeras rememoraciones. Aquellos recuerdos en los que quien rememora aparece como un personaje objetivo, en tercera persona, se conocen como recuerdos «de observador», distintos de los recuerdos «de campo», en los que éstos conservan el campo visual original del personaje que efectúa la evocación. ²⁷

Este cambio de perspectiva es una pista sobre la naturaleza del recuerdo:

El cambio de perspectiva desde la primera a la tercera persona indica que se ha producido alguna clase de creación de ficción, y que el recuerdo no puede ser una representación verdadera de ese momento de experiencia. Si el punto de vista se ha deslizado, ¿qué más se puede haber alterado? ²⁸

Fernyhough compara este recuerdo «de observador» con un recuerdo «de campo». En el recuerdo «de campo», en el que está en «el centro del mismo»,²⁹ se ensucia sin querer a la edad de tres años. Ve desde lo alto de unas escaleras. Escribe que revive el suceso, que ve las mismas cosas y tiene las mismas sensaciones. Añade que sabe de dónde viene este recuerdo a diferencia de la imagen de la alfombra. Luego se pregunta:

¿Por qué me acuerdo de estos hechos y no de otros? ¿Por qué no están mis recuerdos llenos de cosas importantes, como mis padres en el aula felicitándome por ser el primero de la clase o las inevitables tensiones que prefiguraron su separación? La memoria nos sorprende constantemente, y a veces nos enfurece con su aleatoriedad. ³⁰

Añade que probablemente se acordó del episodio de las escaleras porque fue humillante:

²⁶ *Ibíd.*

²⁷ *Ibíd.*

²⁸ *Ibíd.*

²⁹ *Ibíd.*

³⁰ *Ibíd.* Página 76.

Tengo recuerdos especialmente claros de ofensas tempranas al ego. Sin embargo, el de la alfombra parece seleccionado totalmente al azar. La remembranza decide establecerse allí donde le apetece, y se ha tumbado aquí. Por alguna razón, ese día algo se pegó a mi mente. Nunca sabré exactamente por qué, y esta intrigante aleatoriedad es una de las explicaciones de por qué jamás seré capaz de confiar del todo en los recuerdos.³¹

Así, los recuerdos se parecen a las imágenes en el sentido de que no son fiables. Con su investigación, Hockney destapó el secreto detrás de los cuadros de Jan Van Eyck y sus contemporáneos y el uso de imágenes que no vemos en esos cuadros: las imágenes proyectadas. Lo que vemos son los trazos del pintor y su traducción de esa imagen. Cuando se habla de la memoria, es muy difícil destapar cómo funciona realmente. Hay puntos de vista diferentes en el acto de recordar y tipos de recuerdos diferentes, pero la razón por la que se recuerda una cosa y no otra es desconocida. Continúa el misterio.

4.1. La vida secreta de las cosas

En mi trabajo artístico suelo buscar incongruencias entre lo que vemos y lo que está pasando de verdad. *The Bird* nos interroga sobre si lo que vemos lo vemos de verdad. Intenta recrear la sensación de sorpresa y duda que alguien podría tener al enfrentarse a esta situación en directo. Lo que aparece en el vídeo es una cometa con forma de pájaro que vi desde la ventana de un piso en Dublín. Pasaron unos segundos antes de que me diera cuenta de que era una cometa y no un pájaro de verdad. A mis familiares, que entraron en el salón antes y después de mí, les sucedió lo mismo: miraron, se sorprendieron y se dieron cuenta de que no era un pájaro real sino un espantapájaros. No sé qué me sorprendió más, si ver un pájaro moviéndose de forma extraña o ver un espantapájaros con forma de pájaro. Hasta entonces solo conocía los espantapájaros tradicionales hechos de paja que imitan a un ser humano. Un espantapájaros con forma de pájaro es más engañoso que un espantapájaros corriente porque copia el movimiento y la forma de los pájaros para que estos se alejen.

El vídeo original no lo grabé de manera controlada con un trípode. Tomé la cámara a toda prisa para captar algo que estaba sucediendo en un momento y lugar determinados donde no iba a volver nunca más. El vídeo original era para mí como una fotografía en movimiento o un esbozo rápido, una necesidad de atrapar lo que veía antes de que el momento se desvaneciera. Intenté grabar la escena de formas diferentes, con más o menos enfoque, por ejemplo, y tener más opciones al recrearla en la fase de edición. En la edición repetí fragmentos más de una vez para que el espectador pudiera tener tiempo de ver lo que est-

³¹ Ibíd.

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.



Jenny Owens, *The Bird*,
(*El pájaro*), 2017, vídeo
digital en color sin
sonido, 00:41 min.

aba pasando. También eliminé información visual que distraía o consideré innecesaria. Este trabajo me plantea las siguientes preguntas: ¿Cuál es el espacio entre lo natural y lo fabricado? ¿Cuál es el propósito de una réplica?

4.2. Diálogos con lo intangible

El tiempo se puede registrar observando los cambios. El día a día no nos permite ver muchos de estos cambios; por ejemplo, no vemos nuestro pelo crecer. Los padres de niños pequeños no pueden ver su crecimiento. Desde la perspectiva del día a día, el crecimiento es tan lento que no se nota; sin embargo, cuando pasan unos días, semanas o años sí se nota. Es como si hubiera dos tiempos: el tiempo real y el tiempo de la reflexión. Muchas veces los cambios aparecen de repente, o al menos tenemos esa sensación. La ciudad es un testigo del paso del tiempo.

Durante meses vi esta curiosa escena cerca de mi barrio.



Y un día pasé por allí y me di cuenta de que ya no podía verse.



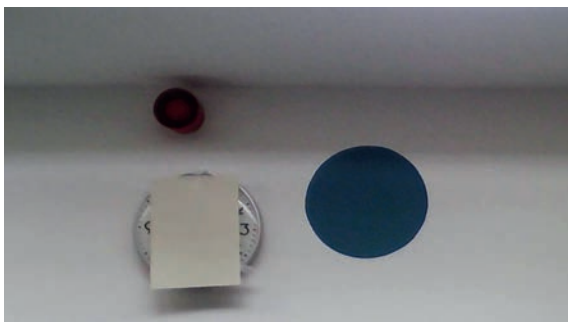
Jenny Owens, fotografías de archivo, Calle Comte d'Urgell con Calle de Floridablanca, Barcelona

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.

No sé cuándo ocurrió. No sé si ya había caminado por allí sin fijarme en el cambio o si tomé la foto la primera vez que pasaba por ese lugar después de que el cambio se diera. De ser así, eso tampoco me ayuda a saber exactamente cuándo pasó. Puede que taparan el edificio el día anterior, o tal vez ya llevaba así una semana o dos. En términos temporales, notar el cambio no ayuda a saber el cuándo, no nos da un dato, una fecha. De todas formas, no hay un momento exacto que marque el cambio, la acción de tapar es un proceso. Se empieza en algún momento concreto y se acaba en otro. No hay un dato, una hora precisa del momento de cambio. Hay dos horas o fechas. Supongamos que el trabajo de cubrir el edificio empezó el 11 de marzo a las 8 h. Supongamos que se cuenta a partir de la llegada de los operarios a la obra y se deja de contar cuando estos recogen todas sus cosas y abandonan el lugar; por ejemplo, el 13 de marzo a las 18 h. Así tenemos dos fechas, dos momentos en el tiempo. Sin embargo, esto no es lo único a considerar cuando hablamos de los cambios. Hay otros tiempos invisibles, como el tiempo de preparar el trabajo o de pedir los materiales: ¿En qué fecha empezó esa parte organizativa del trabajo? ¿Cuándo terminó? Puede que haya incluso otro tiempo, el tiempo del por qué: ¿Por qué se tenía que tapar esa escena tan curiosa? Puede que en el Ayuntamiento se debatiera sobre la necesidad de taparla. Si fue así, ¿cuándo empezaron las conversaciones y cuando se pasó a acción? Son otras fechas, otros tiempos. Tal vez se planea construir otro edificio. En ese caso, ¿cuándo empezaron las negociaciones para comprar y construir y cuándo acabaron? Si hablamos de tiempo tenemos que hablar de todos esos tiempos no visibles. Son muchos procesos, y al final es muy difícil tener una idea concreta de todos los tiempos si eres una ciudadana normal que camina por la calle. Por eso, es el cambio en sí, el darse cuenta de que el edificio ya no es el mismo, lo que marca el tiempo, pero el tiempo exacto se nos escapa porque no existe un tiempo exacto sino muchos momentos y muchos procesos y muchos lugares desde donde pensar en el cambio.

4.2.1. El tiempo

Vi un reloj tapado con una hoja de papel en la recepción de mi centro médico.



La imagen me sugirió algunas reflexiones sobre el tiempo:

El tiempo escondido.

El tiempo eliminado.

Como si pudiéramos realmente eliminar el tiempo.

Esculpir el tiempo.

Estructurar el tiempo.

¿Estructuramos el tiempo o el tiempo nos estructura?

Esculpir con el tiempo.

El tiempo como materia invisible.

La fisicidad del tiempo.

Bloques de tiempo.

¿Las fechas son esculturas del tiempo? ¿Las fechas son necesarias para esculpir el tiempo? ¿Las fechas proporcionan estructura en el espacio del tiempo?

¿El tiempo es realmente un continuo o es un espacio abierto?

No podemos ver el tiempo.

¿Un espacio vacío puede también describir el tiempo?

¿Cómo es el lugar donde reside el tiempo?

Relojes de sol.

El tiempo es una sombra. Es nuestra presencia.

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.

Unos meses más tarde vi un reloj sin agujas en la torre de una iglesia y apunté algunas reflexiones más sobre el tiempo.



Vivir fuera del tiempo.

El tiempo roto.

Pausando el tiempo.

Tiempo robado.

Tiempo desaparecido.

El tiempo no nos pertenece.

Tenemos la posición de los números de un reloj clavada en nuestras mentes, no necesitamos los números tanto como las agujas para saber la hora.

Sin una noción del tiempo podemos desorientarnos, perdernos.

Durante cuatro años intenté capturar el tiempo grabándome en vídeos antes de cumplir otro año. Unos minutos antes de la medianoche de mi cumpleaños, me puse a hablar ante la cámara para capturar el tiempo. Fue algo que me surgió de la tristeza de dejar de tener una edad y no poder retroceder en el tiempo. Un número cambia a medianoche, pero no se notan cambios físicos cuando la aguja del reloj da las 00:01. Este cambio pertenece a los cambios imperceptibles, lentos, del tiempo real, del día a día.

¿Qué es el tiempo al fin y al cabo? ¿Qué es un día? ¿Qué es un año? Son cambios de luz y cambios de estaciones. Los cambios de luz durante un día son cambios sutiles. No se pueden detectar en el momento en que los vivimos, hay que compararlos con otros momentos del día y recordar, por ejemplo, cómo ha sido la mañana o la tarde una vez ha anochecido. El paso del tiempo a lo largo de un día es más perceptible que el crecimiento del pelo durante ese mismo periodo. La luz indica el cambio del tiempo a través de sus propios cambios.

Creo que detrás de la obra *Bordeaux Piece* de David Claerbout hay ideas parecidas. Adrian Searle escribió una crítica para *The Guardian* que se inicia de la siguiente manera:

*Adrian Searle se encuentra con... una taza de té que se sirve 70 veces en una película de 14 horas. El crítico de arte de The Guardian prueba su resistencia viendo el vídeo de David Claerbout Bordeaux Piece, en el que la misma escena se repite 70 veces desde la primera luz hasta el anochecer.*³²

Por un lado tenemos el drama, lo que sucede entre los actores, que tiene como escenario el interior y los alrededores de una casa diseñada por Rem Koolhaas, la Maison à Bordeaux de 1998, situada en una ladera a las afueras de la ciudad.³³ Searle describe los personajes del drama como sigue:

*[...] un especulador de estómago prominente se pavonea con la camisa abierta. Parece bastante claro que no es una buena persona. Está al teléfono organizando una filmación en Capri en la que participan su hijo Ralph y la novia de este, Jana, que parece ser también una persona complicada y tener alguna relación íntima con el padre. Ralph llega muy enfadado, hay tensión y discuten.*³⁴

Sabemos por Searle que el rodaje en Capri es una referencia a la película de 1963 de Jean-Luc Godard *El desprecio*. Desprecio es lo que sientes por este grupo de personas, a-

³² SEARLE, A. (2012). «Adrian Searle encounters ... a teacup falling 70 times in a 14-hour film» [artículo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 05 de abril de 2017]. <URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jun/01/adrian-searle-teacup-bordeaux-piece>>. Traducido por la autora.

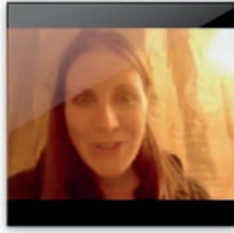
³³ *Ibíd.*

³⁴ *Ibíd.*

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.



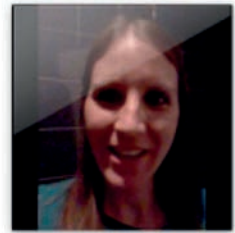
*El salto de un
año. 27-28.*



*El salto de un
año. 28-29.*



*El salto de un
año. 29-30.*



*El salto de un
año. 30-31.*

Jenny Owens, *Birthday*,
videos de archivo, 2011 -
2014

ñade. El padre se va a Berlín y sus últimas palabras a su hijo, «lo sé», son la única señal de reconocimiento genuino. En su crítica, Searle cuenta cómo la cámara recoge una panorámica de la ciudad a lo lejos, y concluye: «Fin. Excepto que no hay fin. Aquí viene de nuevo».³⁵ Describe el efecto que esto provoca en el espectador:

*La escena dura 10 minutos, el tiempo suficiente para hacerte sentir que has tenido que dedicar tiempo y atención a este trío levemente desagradable. Mientras miras la película te preguntas qué va a pasar después, qué ocurrió antes y cómo se metieron en ese lío, pero siempre estás atrapado en medio de las mismas cosas y no hay resolución, solo el transcurso del día.*³⁶

Describe en más detalle el aspecto circular de la película:

*Bordeaux Piece dura 13 horas y 40 minutos, y abarca desde la primera luz del día hasta el anochecer. Cada paso, palabra, gesto y acción se repite 70 veces. Las cámaras ocupan las mismas posiciones, graban las mismas tomas. Cada una de estas recreaciones sigue el mismo guion, pero siempre son diferentes: las palabras se reciben de manera diferente, una taza cae al suelo y puede romperse o no, el mundo gira, la luz y las sombras se proyectan sobre la casa. En total, caen 70 tazas de té, se arrojan al suelo 70 cigarrillos a medio fumar, se establecen 140 conversaciones telefónicas y se dan casi la misma cantidad de episodios de ira, mentiras e intrigas egoístas, silencios agitados, protestas y recriminaciones.*³⁷

En 2018, el artista David Claerbout dio una charla en la Fundación Tàpies junto al crítico de arte J.J. Charlesworth. Al igual que Searle, se refirieron a esta obra como una película «en bucle».³⁸ Según Charlesworth, lo llamativo de esta película es la que aparentemente no dejas de mirar el mismo «objeto» es que hay algo más, un objeto invisible. En su opinión, este algo más es la hora del día, que se cruza y entra en conflicto con el tiempo del drama.³⁹ Según Claerbout, la idea inicial de la obra fue que el primer plano y el fondo establecieran un cierto diálogo, y que el trasfondo fuera un testigo silencioso de todo lo que ocurre. El fondo sería esencialmente un testigo del tiempo, de las cosas que se estaban desarrollando.⁴⁰

³⁵ *Ibíd.*

³⁶ *Ibíd.*

³⁷ *Ibíd.*

³⁸ CHARLESWORTH JJ. CLAERBOUT, D. «David Claerbout in conversation with J.J. Charlesworth, 15 March 2017» [vídeo en línea]. En *FLOW Series*. [Fecha de consulta: 20 de octubre de 2018]. <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=67YyRSA3Qtk&feature=youtu.be>>. Traducido por la autora.

³⁹ *Ibíd.*

⁴⁰ *Ibíd.*

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.



David Claerbout,
Bordeaux Piece,
2004

Sin embargo, no es un vídeo grabado en una sola toma con los actores repitiendo las mismas acciones a lo largo de un solo día: es una representación de un día que se grabó a lo largo de un mes.⁴¹ Y aunque se hubiera grabado en un solo día, la obra seguiría siendo una representación porque lo que ve el espectador, que no está allí y no es testigo de cómo el día cambia, es una película proyectada. Claerbout cuenta que con el transcurso de los días los actores se sentían cada vez más irritados por lo que tenían que hacer y que se sintieron manipulados como objetos.⁴² Tal vez habríamos visto otro tipo de actuación si hubieran interpretado 70 veces la misma escena el mismo día. Probablemente habría habido muchos errores por la imposibilidad de repetir las tomas, y es probable también que los actores se hubieran irritado de otra forma y hubieran mostrado mucho más cansancio.

Lo que queda escondido, intangible e invisible es esa otra capa de tiempo, el mes de grabación, y el trabajo que la cámara no recoge. Searle cuenta que durante el rodaje hubo interrupciones accidentales: el verdadero propietario de la casa apareció un día de improviso a primera hora de la mañana, un micrófono se balanceaba, un error técnico acompañó al padre mientras caminaba por el césped. Claerbout podría haber editado esos momentos, ya que se filmó en el transcurso de un mes, con cada episodio compuesto por tomas realizadas a una hora específica del día, pero los dejó, comenta Searle.⁴³ Estos fragmentos subrayan la idea de que esta obra es una representación o, como ya se ha dicho, una representación de una representación: *Bordeaux Piece* representa la idea de que las películas son representaciones.

Según Claerbout, la obra se convirtió en un estudio sobre el sol. Tuvieron que grabar durante un mes para tener una representación de un día de sol en todas sus fases. El hecho de que la luz del día represente el tiempo hace que esta obra sea también un intento de representar el tiempo.⁴⁴

En la web dedicada a la película, Claerbout escribe:

Pretendí hacer un corto, una obra de ficción y una edición sobre un fondo estructur-

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ SEARLE, A. (2012). «Adrian Searle encounters ... a teacup falling 70 times in a 14-hour film» [artículo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 05 de abril de 2017]. <URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jun/01/adrian-searle-teacup-bordeaux-piece>>. Traducido por la autora.

⁴⁴ CHARLESWORTH JJ. CLAERBOUT, D. «David Claerbout in conversation with J.J. Charlesworth, 15 March 2017» [vídeo en línea]. En *FLOW Series*. [Fecha de consulta: 20 de octubre de 2018]. <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=67YyRSA3Qtk>> Traducido por la autora.

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.

ado por la luz. Este «fondo» se mueve gradualmente hacia el primer plano y cancela la historia, lo contrario de lo que sucede en el cine. La luz lo organiza todo. Puede que te interese la historia la primera vez, quizás la segunda, pero ya se está convirtiendo en una especie de lienzo bastante decepcionante, un motivo que presta ritmo a la cuestión real de Bordeaux Piece, que consiste en dar forma a la duración por medio de la luz natural.⁴⁵

Searle comenta que si dijera que vio *Bordeaux Piece* de principio a fin estaría mintiendo, y que duda que nadie lo haya hecho, aparte de su creador. Añade que en cualquier caso, la galería no está abierta el tiempo suficiente. El amanecer, se lo perdió por completo.⁴⁶ Entonces Claerbout presenta también lo imposible en esta obra. Incluso si el espectador quisiera hacer el esfuerzo de verla entera no podría acceder a ella. Esta imposibilidad e inaccesibilidad reflejan la idea de que no podemos acceder realmente al tiempo porque es intangible.

Searle relata cómo se sumergió en la obra, salió de la galería, vio una hora aquí, dos o tres horas allí, y confundió su día con el de Claerbout, por dentro y por fuera. Acaba la crítica contando que al salir de la galería se encontró con su propio crepúsculo, y no por primera vez.⁴⁷

La idea de que el día real del espectador se mezcla con el día de la ficción es una idea interesante que Italo Calvino ya abordó en su introducción, titulada «Autobiografía de un espectador», al libro de Fellini *Cómo hacer una película*.⁴⁸ Cuando vamos al cine a ver una película, cuenta Calvino, estamos fuera del tiempo. Hacia 1936 y durante la guerra, que fueron los años de su adolescencia, iba al cine «casi todos los días y hasta dos veces al día», el cine era para él «el mundo», un mundo distinto al que lo «rodeaba». El cine le servía «para satisfacer una necesidad de extrañamiento» y de «proyección» de su «atención a un espacio diferente». Enfatiza la existencia de este mundo y de esta existencia fuera del tiempo cuando escribe:⁴⁹

Cuando había entrado en el cine a las cuatro o a las cinco, al salir me sorprendía la

⁴⁵ CLAERBOUT, D. (2018). «Bordeaux Piece» [página web]. *Davidclaerbout.com* [Fecha de consulta: 18 de febrero de 2018]. <URL: <https://davidclaerbout.com/Bordeaux-Piece-2004> > Traducido por la autora.

⁴⁶ SEARLE, A. (2012). «Adrian Searle encounters ... a teacup falling 70 times in a 14-hour film» [artículo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 05 de abril de 2017]. <URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jun/01/adrian-searle-teacup-bordeaux-piece>>. Traducido por la autora.

⁴⁷ *Ibíd.*

⁴⁸ CALVINO, I. (1999). «Autobiografía de un espectador». En: FELLINI, F. *Hacer una película*. Barcelona: Ediciones Paidós.

⁴⁹ *Ibíd.* Página 11.

*sensación del paso del tiempo, el contraste entre dos dimensiones temporales diferentes, dentro y fuera del film. Había entrado en pleno día y encontraba fuera la oscuridad, las calles iluminadas que prolongaban el blanco y negro de la pantalla.*⁵⁰

La oscuridad «amortiguaba en parte la discontinuidad entre los dos mundos y en parte la acentuaba» porque indicaba el paso de dos horas que no había vivido, sino que «fue tragado en una suspensión del tiempo o en la duración de una vida imaginaria o en un salto atrás de siglos».⁵¹

Estas palabras subrayan el poder de la ficción para hacernos escapar de nuestra realidad. Se podría decir que «el cine como evasión» es un fenómeno global,⁵² pero lo que cada uno ve, entiende, experimenta y recuerda de una película es diferente. Vemos y nos entregamos a la ficción, que es algo intangible. Al final de la película, el proyector se apaga y la imagen que contenía la ficción desaparece. Sin embargo, podemos llevarnos la ficción con nosotros al salir del cine y entrar en ella de nuevo a través de la memoria y la imaginación.

Otro artista que trabaja mucho con el concepto del tiempo es James Benning. En una entrevista sobre sus películas cuenta que quiere enfrentar a las personas con el tiempo, pero que no sabe lo que eso significa realmente. Añade que el tiempo es extremadamente difícil de concretar porque siempre estamos aquí en el mismo momento, estamos siempre en el presente, y por eso no sabe si el tiempo existe.⁵³ Para Benning, la forma en que se percibe la duración de algo depende también del placer o de lo ocupados que estemos. Se pregunta: ¿Por qué un día pasa rápido unas veces y lento otras? A la pregunta del entrevistador de si está intentando averiguar la respuesta, responde que busca crear situaciones donde la gente piense sobre ello, pero que no tiene la respuesta.⁵⁴

Según Benning, parece que el tiempo pasa más rápido si suceden más cosas en una escena: al haber más información, el espectador es más activo. Del mismo modo, cuanto más placentero es algo, más rápido pasa.⁵⁵ Y añade:

Creo que el tiempo se manipula en las películas, por lo que se podría decir que los

⁵⁰ *Ibíd.* Página 13.

⁵¹ *Ibíd.*

⁵² *Ibíd.* Página 11.

⁵³ BENNING, J. «James Benning on Time». [vídeo en línea]. *Cinefils.com*. [Fecha de consulta: 08 de abril de 2017]. <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bMfuKpUJxPM>>. Traducido por la autora.

⁵⁴ *Ibíd.*

⁵⁵ *Ibíd.*

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.

*cinéastas intentan manipular el tiempo, añadirle puntos suspensivos, saltos, acelerarlo y ralentizarlo, pero eso es solo la ilusión de lo que la historia hace o la película trata de hacer.*⁵⁶

Estas dos ideas están estrechamente relacionadas con ideas sobre la memoria y el tiempo. La bibliografía del libro de Fernyhough *Destellos de luz* incluye un programa de la red de radio nacional de Estados Unidos hecho por el corresponsal de ciencia, Robert Krulwich, que reflexiona sobre por qué el tiempo pasa volando a medida que envejecemos. Krulwich conversa con Warren Meck, profesor de Psicología y Neurociencia en la Universidad de Duke, sobre esa sensación de que los cumpleaños y las vacaciones parecen llegar cada vez más rápido a medida que envejecemos. La respuesta del profesor es que nadie sabe realmente por qué tenemos esta sensación, pero junto con Krulwich ponen sobre la mesa algunas teorías planteadas por psicólogos y neurocientíficos.⁵⁷

La primera teoría es que a medida que envejecemos tal vez algo cambia en nuestro cerebro y perdemos la capacidad de medir el tiempo. El profesor Meck usa la imagen de un reloj para explicarla: cada uno de nosotros tiene un reloj en el cerebro, y la velocidad de ese reloj disminuye con el tiempo; es decir, la velocidad de conducción neural disminuye. Describe la velocidad de conducción neural como la velocidad a la que nuestras células cerebrales laten o realizan pulsaciones. Según Krulwich, eso significa que el tiempo fluye a través de nosotros de manera diferente cuando somos mayores.⁵⁸

Krulwich se refiere a un experimento clásico realizado en las calles de Washington, D.C. que probaría esa teoría. Pidió a su colega Jessica Goldstein que saliera y parara a los peatones de aspecto muy joven o muy mayor. Jessica eligió a dos personas de 82 y 90 años y a otras dos de 19 y 22 años. Les pidió que cerraran los ojos e hicieran una medición de tiempo muy sencilla: calcular un minuto mentalmente. El resultado de este tipo de experimentos es que las personas jóvenes suelen detener el reloj transcurridos 55, 60 o 65 segundos, y las mayores a los 90 segundos aproximadamente. Eso es así porque el cerebro de las personas mayores late más lentamente y los minutos se «alargan», lo que crea una paradoja: a medida que la velocidad de tu cerebro disminuye, tienes la extraña sensación de que a tu alrededor las cosas se aceleran.⁵⁹

⁵⁶ *Ibíd.*

⁵⁷ KRULWICH, R. MECK, W. «Krulwich Wonders. Robert Krulwich on Science» [programa de radio en línea]. *NPR*. [Fecha de consulta: 06 de abril de 2017]. <URL: <https://www.npr.org/templates/transcript/transcript.php?storyId=122322542>>. Traducido por la autora.

⁵⁸ *Ibíd.*

⁵⁹ *Ibíd.*

Krulwich y el profesor Meck describen otro experimento que ejemplifica esta teoría, que consiste en hacer que una persona mayor cuente el número de bocinazos que oye en la calle en lo que para él es un minuto. Como su minuto calculado mentalmente se alarga hasta los 90 segundos, contará un gran número de bocinazos, pensará que han pasado muchas cosas y, por extensión, tendrá la sensación de que el mundo va más rápido. Sucede lo mismo cuando caminas más despacio, concluye Krulwich: todos los demás parecen ir más rápido de lo normal.⁶⁰

La segunda teoría que ofrecen es la explicación proporcional, que se basa en la simple aritmética. Cuando tienes 6 años, explica Krulwich, dos años son una gran parte de tu vida, probablemente la mitad de ella como persona con la capacidad de hablar. Cuando tienes 63 años, dos años solo representan la treintaiunava parte de tu vida, y proporcionalmente parece que pasan más rápido.⁶¹

Por último proponen la teoría de la novedad, que abordan con el Dr. David Eagleman, profesor de neurociencia en la Universidad de Stanford. Ponen varios ejemplos de situaciones en las que el cerebro recoge mucha información porque todo es nuevo y emocionante: los primeros cumpleaños, el primer contacto con una mascota y los veranos de infancia. Así, en nuestros primeros cumpleaños, el pastel, las velas, los regalos y los invitados son algo nuevo para nosotros. Lo mismo sucede cuando se abraza un cachorro por primera vez: los ojos grandes, la lengua en la cara y la calidez de su pelaje nos transmiten sensaciones nuevas. Por último, los veranos infantiles, que parecían no terminar nunca, tan llenos de experiencias nuevas y maravillosas. Cuando lo recordamos años después, tenemos la sensación de que pasaron muchas cosas y, por contraste, el tiempo transcurrió más lentamente. ¿Y qué sucede cuando cumplimos 45 años, cuando ya lo sabemos todo sobre pasteles, regalos y velas?, pregunta Krulwich a Eagleman, quien responde diciendo que cuando hemos visto una cosa muchas veces, nuestro cerebro puede codificarla con muy poco esfuerzo, lo que lleva, según ambos, a la explicación neurológica de por qué la vida parece acelerarse a medida que envejecemos.⁶²

Krulwich usa una imagen para ejemplificarlo: nuestros cerebros pintan escenas exuberantes cuando tenemos 10 años y escenas sucintas cuando tenemos 40, a lo que Eagleman añade: la vida es una construcción del cerebro. Cuanta más información tenemos en la memoria de un episodio, más tiempo creemos que duró.⁶³

⁶⁰ *Ibíd.*

⁶¹ *Ibíd.*

⁶² EAGLEMAN, D. KRULWICH, R. «Krulwich Wonders. Robert Krulwich on Science» [programa de radio en línea]. *NPR*. [Fecha de consulta: 06 de abril de 2017]. <URL: <https://www.npr.org/templates/transcript/transcript.php?storyId=122322542>>. Traducido por la autora.

⁶³ *Ibíd.*

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.

Para mí, lo fundamental de estas ideas acerca del tiempo es el concepto de ilusión. Percibimos el tiempo en el recuerdo, de forma diferente en función de nuestra edad y de si el acontecimiento es reciente o antiguo. Con el paso de los años, la fisiología de nuestro cerebro cambia, este se ralentiza, parece que el tiempo pasa más lentamente y, en consecuencia, tenemos la sensación de que suceden más cosas y todo va más rápido. En los trabajos artísticos podemos usar estos conocimientos para influir en la percepción del espectador: si añadimos más información, por ejemplo, parecerá que el tiempo se acelera.

El tiempo es intangible, puedes notar su paso, medirlo y representarlo, pero no tocarlo. Interpretamos el tiempo de formas diferentes. Me atrae mucho la idea de que dentro de nosotros existen relojes diferentes. Igual que proyectamos nuestro yo sobre las cosas, proyectamos nuestra percepción del tiempo sobre las cosas. También es cierto que no puedes percibir ciertos acontecimientos de la vida sin ayuda de la memoria y del paso del tiempo. James Benning lo explica con el ejemplo de una luz parpadeante: a cada instante preciso, la luz solo puede estar encendida o estar apagada, pero la vemos parpadear porque tenemos memoria.⁶⁴

4.2.2. La Luz

Un comentario de Searle sobre *Bordeaux Piece* me llamó mucho la atención: cuando una obra tiene una duración larga y le exige sumergirse en ella, suele terminar buscando la salida, pero por alguna razón disfrutó de la larguísima película de Claerbout, en la que no pasa nada, como en la vida misma. A Searle le gusta ir a pescar por la misma razón: sentir el día fluir a través de él, estar en un lugar sin que ocurra nada, entrar y salir de foco.⁶⁵ Entiendo esta idea de Searle; describe una sensación agradable. Sin embargo, creo que en esos días de relajamiento profundo siguen pasando cosas, las observemos o no. Si decidiéramos estudiar la luz durante todo un día, descubriríamos que hay muchas historias que podemos contar. Siempre me ha interesado mucho usar la luz para contar. La luz cambia rápidamente, y también su interacción con el entorno. Pueden pasar muchas cosas en poco tiempo.

Mi obra *Light Story 1* nació de la atención que le presto a las cosas que suceden en mi vida

⁶⁴ BENNING, J. «James Benning on Time». [vídeo en línea]. *Cinefils.com*. [Fecha de consulta: 08 de abril de 2017].<URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bMfuKpUJxPM>>. Traducido por la autora.

⁶⁵ SEARLE, A. (2012). «Adrian Searle encounters ... a teacup falling 70 times in a 14-hour film» [artículo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 05 de abril de 2017].<URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jun/01/adrian-searle-teacup-bordeaux-piece>>. Traducido por la autora.

cotidiana. Un día estaba en casa trabajando, hice una pausa, salí al balcón y me fijé en las sombras de las personas que pasaban por debajo. Observar así a vista de pájaro es algo que suelo hacer en otros balcones de otras casas. En esta ocasión vi que las sombras parecían tener vida propia. Cogí la cámara y las grabé. Ahora, al volver a mirar la obra después de muchos años, noto que las sombras parecen convertirse en otra cosa cuando se aíslan de sus dueños. Aunque las sombras sean una simplificación de las personas, cuentan más de lo que parece.

Hay muchas capas en esta obra. Tenemos la capa del árbol entre la cámara y la sombra, y después hay dos capas de movimiento: las sombras que cruzan la pantalla y las hojas agitadas constantemente por el viento. Las figuras no son muy pequeñas, y el espectador se encuentra cerca y lejos de la acción al mismo tiempo. El árbol indica altura. Para poder ver bien las sombras necesitamos distancia. Es una escena de la cotidianidad, pero no es una imagen cotidiana.

Las sombras se mueven a ritmos diferentes, unas con más prisa que otras. Hacen gestos que nos proporcionan información o nos invitan a imaginar: alguien gesticula con la mano mientras habla y camina rápido, tal vez se trate un asunto de negocios; otra persona camina lentamente en grupo y abre su bufanda de forma tranquila y alegre, podría ser una turista. También vemos amor, vejez y juventud. Las sombras no contienen muchos detalles, y es probable que proyectemos en ellas nuestra imaginación. Tal vez estemos observando nuestros prejuicios, un retrato demasiado simplificado de un barrio. No me gusta mostrar las caras de las personas cuando trabajo en vídeo o hago fotografías; mostrar sus sombras es menos invasivo. Quizá reconocería las sombras de personas que conozco, pero no las de desconocidos. No tengo la sensación de estar robándoles sus imágenes porque no se ven sus rasgos y no se pueden identificar. O tal vez, sin pretenderlo, sí he robado sus imágenes. Al fin y al cabo, la sombra es una imagen. La sombra de alguien es una proyección y un rastro de su cuerpo, una prueba de que vive. Cuando morimos ya no tenemos sombra.

Para grabar el vídeo tuve que agacharme para poner el objetivo de la cámara entre los barandales del balcón. Estuve mucho tiempo en esa posición, y la imagen se mueve por ese motivo. Después vino un proceso de selección en el que escogí los movimientos de sombras más interesantes. También recorté la imagen para que en ningún momento se pudiera ver a sus dueños. Después decidí el orden. En la obra uso los límites de la imagen. Las sombras entran y salen por los dos lados, a veces aparecen por debajo y se mueven en diagonal. Me recuerdan a las sombras chinescas del teatro de sombras.

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.



Jenny Owens, *Light Story 1*,
2012, vídeo digital en color
con sonido, 2:12 min.

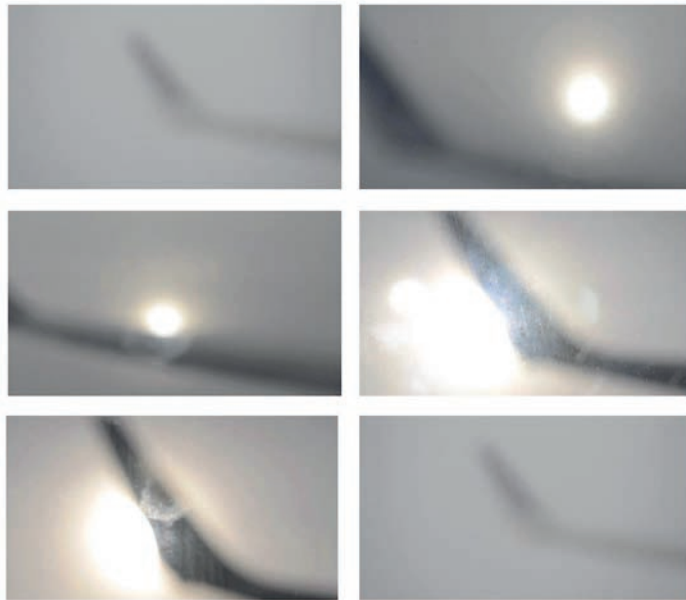
Mi intención es estimular en el espectador una nueva manera de ver la cotidianidad. Yo misma procuro recordarme que no debo dejar pasar el tiempo sin más, sino intentar sacar algo especial del día a día. La cotidianidad muchas veces cambia y se convierte en un recuerdo. Hoy no es la misma que la que vivía cuando hice ese vídeo. Me he mudado a otro barrio, veo otras cosas desde el balcón y mi mirada también ha cambiado. Seguramente, hoy me fijaría en otro aspecto de la cotidianidad, aunque es probable que siguiera grabando algo relacionado con el movimiento de la luz.

Mi obra *Light Story 2* surgió de la necesidad de evadirme de mi miedo a volar durante un viaje en avión. Me agarré a la cámara y a la luz del sol. Me entretuve observando la luz a través de la cámara, e intenté capturarla de formas diferentes. Me interesaba ver cómo se movía y se reflejaba en la ventanilla del avión. Quise capturar las huellas dactilares que otros pasajeros habían dejado sobre la ventanilla y que solo son visibles cuando la luz brilla encima de ellas.

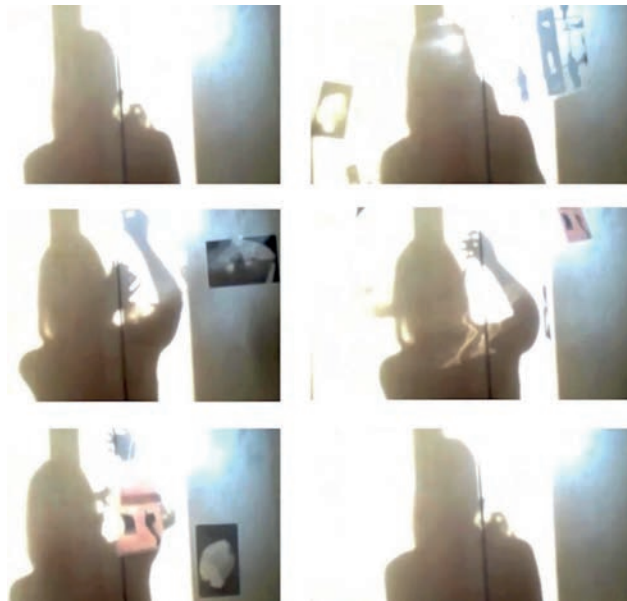
No quería revelar al espectador que había grabado el vídeo desde dentro de un avión, de ahí que el ala aparezca borrosa. Puede que se intuya que lo grabé en un avión, pero no quería que fuera obvio. Quería dar protagonismo a la luz. Era un momento especial porque pocas veces me encuentro tan cerca al sol. El audio son los sonidos que capté dentro del avión, ralentizados. Suena como si los hubiera grabado debajo del agua, o a cómo podría sonar la luz si esta respirara. Me interesa mucho el momento en que entran tonos más rojos y azules y la imagen no está hecha solo de blancos.

En el vídeo *Light Story 3* soy al mismo tiempo *performer* y sujeto observado. El vídeo solo incluye un corte, hacia el final. Es una acción en la que usé una obra escultórica que había hecho anteriormente con un paraguas, de cuyas varillas había colgado con hilo de pescar imágenes impresas en transparencias. Empecé a jugar con él una tarde en la que entraba mucho sol en mi habitación. Puse el vídeo en el ordenador para grabar la experimentación. Pude ver las formas curiosas que se generaban cuando la luz alcanzaba el plástico. Algunas imágenes se ven cerca de la cámara y otras en la distancia o como sombras. Esta obra surgió en un momento en el que estaba explorando las diferentes maneras de ver una imagen. Trabajaba con imágenes impresas en transparencias, hacía composiciones nuevas de dos capas y las fotografiaba con mi cámara digital. Era una exploración de la imagen como objeto, y la estructura del paraguas con imágenes colgadas era una continuación de esa exploración. El vídeo es una imagen con muchas más imágenes dentro. No se ven con claridad todas las imágenes que están colgadas del paraguas. La más nítida es la de mi sombra.

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.



Jenny Owens,
Light Story 2,
2012, vídeo
digital en color
con sonido,
00:46 min.



Jenny Owens,
Light Story 3,
2012, vídeo
digital en color
con sonido,
01:00 min.

El audio del vídeo es el ruido de abrir y cerrar el paraguas y el sonido de las imágenes de plástico moviéndose en el aire. Para mí, esta obra sigue teniendo sentido, dice algo sin decir mucho. Es un fragmento, un respiro, una sensación que pertenece a otro lugar que tiene otra lógica.

En *Light Story 4* presento el movimiento de la luz de muchas maneras distintas mediante su interacción con el mar y la orilla. Casi todas las tomas las grabé en playas de Irlanda. Se trata de un retrato de la luz que pretende captar una atmósfera en la que la primera tiene una presencia importante. En el vídeo no hay tensión, sino observación y la búsqueda para una esencia a través de una contemplación tranquila. En este vídeo experimento con dos capas a la vez, como si fuera un pensamiento o un recuerdo en el que llamas a dos elementos a tu mente al mismo tiempo, o la observación de algo desde dos lugares diferentes.

El vídeo tiene una estructura cíclica. Empieza y acaba igual, pero suceden cosas distintas entre la escena inicial y la final. De la misma manera, las olas parecen ser las mismas, pero son diferentes: el mar está hecho de infinitas olas diferentes. En el vídeo intento mostrar el mar de formas diferentes, presentarlo como un tercer lugar o como una persona, así como capturar texturas y gestos en el paisaje, que también son paisajes interiores. Intento mostrar las muchas maneras en las que el agua y la luz interactúan.

También quiero expresar emociones. Para mí, la luz siempre ha sido una manera de expresarlas visualmente. Las emociones no se pueden crear, no son tangibles, no las vives fuera sino dentro de ti, y cada persona las visualiza a su manera. Lo que he intentado hacer es usar elementos universales como el mar y la luz para expresar una emoción. También he ralentizado el tiempo para crear otro tiempo, un tiempo emocional. A través de lo universal, intento transmitir al espectador la misma sensación de paz que yo experimenté.

Podemos tener recuerdos de elementos intangibles como la luz y las emociones. A veces es difícil recordar ciertas emociones desde otro estado, ya que recordamos desde el presente. Algunas emociones son tan sutiles como la luz suave. Los recuerdos pueden ser igual de sutiles e inexpresables con palabras. Los recuerdos son intangibles, y por eso otros elementos intangibles pueden ayudarnos a contactar con ellos.

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.



Jenny Owens, *Light Story 4*,
2016, vídeo digital en color
con sonido, 1:13 min.

4.2.3. Invocar imágenes por impulsos sensoriales

Los sentimientos y los recuerdos están muy conectados. Fernyhough sugiere que la manera de diferenciar un recuerdo real de otro imaginado es a través del acto de sentir:

En su recuerdo, Julia está de pie en lo más profundo de un pinar. Es de día, y la luz filtrada ilumina delgados troncos que se extienden a ambos lados. A su alrededor se ven agujas de pino desperdigadas y tramos de tierra desnuda. Alza la vista a la bóveda de árboles y distingue puntiagudos recortables de cielo azul. Cerca hay un arroyo, cuyo terreno contiguo está impregnado de olor a vegetación podrida. El riachuelo es pedregoso, el oscuro caudal batido en pequeños remolinos de agua blanca. Las orillas forman empinadas pendientes, y se aprecian escasas señales de vida. Pero la tranquilidad de los árboles y el sonido del agua en movimiento hacen que la escena sea relajante. A medida que va desplegándose el recuerdo, Julia está allí, junto al arroyo, habitando la escena y aguardando lo que viene a continuación.⁶⁶

Con su descripción vívida de la luz y el agua, este recuerdo me hizo pensar en mi vídeo *Light Story 4*. Es muy rico en detalles y parece ser un recuerdo «real», sin embargo:

Pero después no viene nada. El relato termina aquí, con esta descripción bastante típica de un acto de evocación. El recuerdo de Julia es preciso y coherente, con los detalles perceptuales vívidos que cabría esperar en un recuerdo autobiográfico. Y sin embargo, el episodio jamás tuvo lugar. Ella nunca estuvo en ese bosque de pinos junto a ese estrecho riachuelo. Inventó los detalles y se colocó entre ellos. Construyó la escena en su imaginación.⁶⁷

Según cuenta Fernyhough, Julia construyó esta escena porque participaba en un estudio del University College de Londres (UCL) sobre recuerdos imaginarios. La escanearon mientras creaba recuerdos de hechos que nunca pasaron para que los investigadores pudieran explorar «algunos de los procesos neurales que hacen que un recuerdo sea lo que es».⁶⁸ Añade:

El atractivo del modelo de construcción de escenas es que revela un mecanismo común subyacente tanto a la imaginación como a la memoria episódica. Pero los re-

⁶⁶ FERNYHOUGH, C. (2013). *Destellos de luz*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A. Página 155.

⁶⁷ *Ibíd.*

⁶⁸ *Ibíd.* Página 156.

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.

cuertos no son imaginaciones. Recordar no solo supone recuperar una representación más o menos precisa de sucesos pasados; también requiere reconocer esa representación «como» recuerdo. [...] Cuando recordamos algo, sentimos que aquello nos pasó a nosotros. Es algo más que simple familiaridad; es experiencia de estar allí y ahora. Los actos de imaginación no incluyen esta sensación de remembranza. Quizá nos muestran —a nosotros, sus creadores— como personajes, pero no están ligados al conocimiento de nuestro yo como lo están los recuerdos.⁶⁹

Es muy difícil diferenciar un recuerdo imaginario de uno real. Lo que nos ayuda a diferenciar entre ellos es el acto de sentir:

Contando con ciertas indicaciones para recordar, la red básica genera la representación de un suceso que incluye el contexto espacial esencial junto con objetos y personajes pertinentes en sus ubicaciones adecuadas. Por ejemplo, si estamos recordando el momento en que nos robaron el bolso en Harvard Square, el sistema hipocampal construye una representación del contexto físico (Harvard Square) que llena de otras características clave: la amiga Anna, el bolso, etcétera. En el caso de un recuerdo real, este proceso de construcción de escenas va acompañado de actividad en las regiones cerebrales «complementarias» que sustentan sentimientos de familiaridad, veracidad y pertinencia para el yo. Esta actividad adicional es básica para que conozcamos la diferencia entre un episodio realmente experimentado y otro imaginado (por la razón que sea). Juntos, los complementos se combinan para producir la característica «sensación de recordar», que nos permite poseer un recuerdo como algo que nos pasó realmente a nosotros.⁷⁰

Los sentimientos son un elemento central del acto de recordar, nos permiten revivir un hecho desde muy dentro de nuestro ser. No recordaremos con nitidez sus detalles, que además irán cambiando cada vez que lo rememoremos, pero es bueno saber que los sentimientos pueden guiarnos por el territorio complejo de la memoria.

A través de algunas obras que apelan a nuestras emociones podemos profundizar un poco más en la relación entre la memoria y los sentimientos. Una es *Lowlands*, con la que Susan Philipsz ganó el premio Turner y se convirtió en la primera artista que trabaja con sonido en

⁶⁹ *Ibíd.*

⁷⁰ *Ibíd.* Página 158.

recibir ese galardón. Penélope Curtis, directora de la Tate Britain y presidenta del jurado la noche de la entrega del premio, dijo que su pieza era intelectual e instintiva al mismo tiempo, lo que permitía entenderla conceptualmente, pero que también tenía un impulso emocional que no se podía explicar del todo.⁷¹

En la web de The Tate puede leerse que Philipsz, que no ha recibido formación profesional de canto, trabaja con grabaciones, en general de ella misma cantando, que reproduce en el espacio sin haber eliminado el ruido de la respiración, u otras imperfecciones, para crear una sensación de intimidad. Philipsz está interesada en cómo el sonido puede desencadenar recuerdos y emociones, y sus obras exploran aspectos familiares como la pérdida, el anhelo, la esperanza y el retorno. Para ella el sonido es materialmente invisible pero muy visceral y emotivo, y puede definir un espacio al mismo tiempo que activar un recuerdo.⁷²

Lowlands es una canción muy antigua del siglo XVI, un viejo lamento escocés que trata de un marinero que se ahoga y vuelve para despedirse de su ser querido. La artista descubrió que había tres versiones diferentes de esta canción, decidió grabarse cantándolas todas y a continuación las hizo sonar simultáneamente debajo de cada uno de los tres puentes que cruzan el río Clyde, en Glasgow, alrededor del cual siempre han existido historias. Philipsz cuenta que siempre le han gustado los puentes: desde lo alto se ve todo magnífico y debajo todo es más oscuro y atmosférico.⁷³

A Philipsz le interesan los efectos emotivos y psicológicos de las canciones, como los que puede producir una voz que canta sin acompañante o una voz sin formación que canta en un contexto público.⁷⁴ Penélope Curtis destaca que *Lowlands* era muy transferible: funcionó muy bien en Escocia, en los puentes del Támesis en Londres y en centros de exposiciones.⁷⁵ Para Philipsz, el sonido puede definir el espacio y hacerte estar más en contacto contigo mismo, es algo muy visceral a lo que respondes inmediatamente porque

⁷¹ HIGGINS, C. (2010). «Turner prize won by Susan Philipsz for a sound installation» [vídeo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 03 de marzo de 2018]. <URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/dec/06/turner-prize-winner-susan-philipsz>>. Traducido por la autora.

⁷² PHILIPSZ, S. (2010). «Who is Susan Philipsz?» [página web]. *Tate.org.uk*. [Fecha de consulta: 03 de marzo de 2018]. <URL: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/susan-philipsz-war-damaged-musical-instruments/philipsz-introduction>>. Traducido por la autora.

⁷³ PHILIPSZ, S. (2010). «Turner Prize 10: Susan Philipsz» [vídeo en línea]. *Channel 4 News*. [Fecha de consulta: 03 de marzo de 2018]. <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kf-j0H3qMQ>>. Traducido por la autora.

⁷⁴ *Ibíd.*

⁷⁵ HIGGINS, C. (2010). «Turner prize won by Susan Philipsz for a sound installation» [vídeo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 03 de marzo de 2018]. <URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/dec/06/turner-prize-winner-susan-philipsz>>. Traducido por la autora.

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.



Susan Philipsz,
Lowlands, 2010

Janet Cardiff,
Forty Part Motet,
2001

te afecta.⁷⁶ Para el crítico de arte Adrian Searle, *Lowlands* te hace pensar en el lugar, el espacio, la memoria y la presencia: te abre a tus sentimientos.⁷⁷

Me hubiera gustado experimentar esta obra en Glasgow y en Londres, pero solo puedo imaginar estar debajo de esos puentes sobre el Clyde y el Támesis sin que mi cuerpo reaccione al sonido de esta música fantasmagórica. No esperas escuchar música en lugares así, al menos no ese tipo de canción folclórica. Imagino que te transporta al siglo XVI. Crecí en Escocia, y el Clyde es un río que conozco desde mi infancia. Cuando escucho la música en los vídeos, me vienen a la memoria algunos recuerdos del Clyde de hace muchos años. Nunca estuve debajo de un puente de ese río, pero recuerdo la vista desde arriba. La canción se parece mucho a las antiguas canciones irlandesas, así que al mismo tiempo me transporta a las calles de Dublín y me hace pensar en otras canciones sobre la pérdida y los fantasmas de mi cultura nativa. La música y el concepto de la obra me hacen reconectar con estos lugares físicos por medio del recuerdo y reconectar también con esas historias que quedan escondidas en la fábrica de las ciudades y dentro de nosotros.

Conecto la obra de Philipsz con *Forty Part Motet*, de Janet Cardiff. Ambas entienden el sonido en términos escultóricos. En una entrevista para *The Tate*, Cardiff cuenta que se sintió muy cómoda cuando comenzó a trabajar con el sonido porque era la forma en que quería trabajar con la memoria, la narrativa y los espectadores.⁷⁸ La obra consiste en 40 altavoces, cada uno de los cuales emite la voz de un cantante de un coro que interpreta una reelaboración de *Spem in Alium*, de Thomas Tallis (1573). Cada cantante fue grabado por separado y el espectador puede escuchar su voz individual acercándose al altavoz correspondiente.

En la página web del MACBA se lee:

La voz de cada uno de los miembros del coro puede ser oída independientemente y en su conjunto al mismo tiempo, de modo que cada intérprete oye una mezcla única de la pieza, según su posición y sus movimientos. Asimismo, esta obra plantea cómo el sonido puede construir físicamente un espacio de un modo escultórico y có-

⁷⁶ PHILIPSZ, S. (2010). «Turner Prize 10: Susan Philipsz» [vídeo en línea]. *Channel 4 News*. [Fecha de consulta: 03 de marzo de 2018]. <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kf-j0H3qMQ>>. Traducido por la autora.

⁷⁷ SEARLE, A. (2010). «Turner Prize winner Susan Philipsz: an expert view» [artículo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 03 de marzo de 2018]. <URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/dec/06/turner-prize-susan-philipz>>. Traducido por la autora.

⁷⁸ CARDIFF, J. (2017). «Janet Cardiff's Forty Part Motet» [vídeo en línea]. *Tate Shots*. [Fecha de consulta: 04 de marzo de 2018]. <URL: <https://www.tate.org.uk/art/videos/tateshots/janet-cardiffs-forty-part-mote!>>. Traducido por la autora.

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.

*mo el espectador puede escoger un itinerario a través de este espacio físico y aun así virtual.*⁷⁹

Interpreto esta obra como una visualización de un recuerdo. Los recuerdos son un conjunto de fragmentos y procesos neuronales. Escuchar *The Forty-Part Motet* es como poder ver todos esos fragmentos por separado.

Para Cardiff, un aspecto importante de esta obra es la intimidad. Como ella misma dice ningún miembro del público se pondría frente a un cantante o se detendría justo a su lado, pero la tecnología es invisible y las personas se sienten muy cómodas acercándose a los altavoces para escuchar cada una de las voces. Nuestros oídos están diseñados para el sonido tridimensional, prosigue Cardiff, no para el sonido mono. Concluye diciendo que las ondas de sonido llegan a tu cuerpo desde esos 40 altavoces de una manera tan pura que, si el espacio está correctamente diseñado, reverberan dentro de tu cuerpo y te afectan emocionalmente.⁸⁰

Estas dos obras muestran el poder de la música para llegar a tu interior. La socióloga y escritora cultural Tiffany Jenkins aborda en un artículo para la BBC el efecto de la música sobre la memoria, su capacidad para evocar emociones fuertes y transportarnos al pasado. Lo abre haciendo referencia a una canción que le recuerda el verano que pasó viajando por Europa cuando era joven: *Rhythm Is a Dancer*, del grupo alemán Snap. Solo tiene que escuchar un estribillo y las noches y las playas de arena le vienen a la memoria de inmediato, pero si trata deliberadamente de recordar esas vacaciones sin la música, no recuerda nada igual de emotivo.⁸¹

Según Jenkins, la música ha sido un importante dispositivo mnemotécnico durante miles de años, y cita al especialista en memoria autobiográfica y tradiciones orales David C Rubin, autor de *La memoria en las tradiciones*, en el que cuenta como *La Iliada* y *La Odisea* de Homero fueron transmitidas verbalmente usando recursos poéticos como el canto antes de que se pudieran escribir las narraciones. La tradición oral dependía de la memoria.⁸²

A continuación, Jenkins detalla cómo funcionan el hipocampo y la corteza frontal, las dos

⁷⁹ CARDIFF, J.(2007). «The Forty Part Motet»[página web]. MACBA. [Fecha de consulta: 04 de marzo de 2018]. <URL: <https://www.macba.cat/es/expo-janet-cardiff-george-bures-miller>>

⁸⁰ CARDIFF, J.(2017). «Janet Cardiff's Forty Part Motet»[vídeo en línea]. Tate Shots. [Fecha de consulta: 04 de marzo de 2018]. <URL: <https://www.tate.org.uk/art/videos/tateshots/janet-cardiffs-forty-part-motet>>. Traducido por la autora.

⁸¹ JENKINS, T (2014).«Why does music evoke memories» [artículo en línea]. BBC.com. [Fecha de consulta: 06 de marzo de 2018]. <URL: <http://www.bbc.com/culture/story/20140417-why-does-music-evoke-memories?ocid=fbcu>>. Traducido por la autora.

⁸² Ibíd.

grandes áreas del cerebro asociadas con la memoria: «Estas absorben una gran cantidad de información a cada minuto. Su recuperación no siempre es fácil: no basta simplemente con pedirla. La música ayuda porque proporciona un ritmo y una rima y, a veces, una aliteración que da pistas para desbloquear esa información. Es la estructura de la canción la que nos ayuda a recordarla junto con la melodía y las imágenes que las palabras evocan. Los neurocientíficos han analizado los mecanismos cerebrales relacionados con la memoria y han encontrado que las palabras con música son las más fáciles de recordar».⁸³

Jenkins comenta que hay un vínculo entre la música y la memoria y se pregunta por qué, cuando escuchamos una canción en particular, sentimos emociones fuertes en lugar de simplemente recitar la letra. Hace referencia a dos tipos de memoria, la memoria explícita y la implícita. La primera es una recuperación deliberada y consciente del pasado, a menudo planteada por preguntas como: ¿dónde estaba ese verano?, ¿con quién viajaba?; la segunda es más una forma de memoria reactiva e involuntaria.⁸⁴

Jenkins entrevista a Robert Snyder, compositor y director del programa de sonido del Instituto de Arte de Chicago, quien le explica que una gran parte de la memoria tiene lugar en la mente inconsciente y que hay aspectos de la memoria que se recuerdan implícitamente, fuera de la conciencia. Los sistemas de memoria implícita involucran partes del cerebro diferentes a las que emplean los sistemas de memoria explícita, que pueden verse dañados por enfermedades como el Alzheimer, mientras que los sistemas implícitos son comparativamente robustos. Snyder concluye afirmando que las cosas que nos pueden afectar desde fuera de la conciencia a menudo se consideran poderosas y que la memoria implícita es emocional y duradera.⁸⁵

Otra razón que Jenkins pone sobre la mesa para explicar por qué la música nos transporta rápidamente al pasado es que durante la adolescencia o en la veintena todo es nuevo y emocionante, un aspecto que ya se ha abordado en el apartado de esta tesis dedicado al tiempo. Ese elemento de novedad puede haber tenido una gran contribución a nuestra capacidad para recordar rápidamente nuestras vidas en esa época.

A menudo, cuenta Jenkins, la música pop nos evoca recuerdos de la época en que apareció. Queramos o no, la música pop está casi siempre en segundo plano: suena en la

⁸³ *Ibíd.*

⁸⁴ *Ibíd.*

⁸⁵ *Ibíd.*

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.

radio, en los bares, en las discotecas... y es contemporánea. La música pop pertenece al momento. Pone como ejemplo las décadas de 1960 y 1970: si pones música pop de entonces, sabes cómo sonó esa época.⁸⁶

Por último, Jenkins se refiere a como la música nos conecta con los demás: vamos a una fiesta donde hay más personas, y vamos a conciertos normalmente con otras personas. El hecho de que la música esté presente en la vida que compartimos con personas normalmente cercanas y en ocasiones importantes, como funerales o bodas, hace que sea significativa.⁸⁷

El documental *Alive Inside* explora cómo las personas con Alzheimer pueden recordar aspectos de su vida gracias a sus canciones favoritas. La idea inicial de este proyecto era seguir los pasos de Dan Cohen durante un día y recoger lo que sucedía cuando personas con demencia escuchaban las canciones que más les gustaron de jóvenes. A Michael Rossato-Bennett, su escritor, director y productor, lo que vio lo conmovió tanto que al final siguió a Dan durante tres años.⁸⁸

El documental empieza con una señora de 90 años. Cohen le pregunta sobre su infancia, y ella repite varias veces que ha olvidado mucho, que no recuerda gran cosa. Cohen le cuenta que van a hacer un experimento con música para viajar atrás en el tiempo. La primera canción que escucha es *When The Saints Go Marching In*, de Louis Armstrong. La señora empieza a hablar de sus días de colegio, de su madre... Cohen cuenta que la música conecta la gente con quienes han sido y son y con sus vidas. Dice que cuando envejeces todas las cosas que te resultaban familiares desaparecen.⁸⁹

En el documental también aparece un señor mayor llamado Henry que padece demencia. Antes de sufrir esa enfermedad que lo aisló, la música fue su vida. En cuanto le dieron un ipod empezó a cantar, y en *Alive Inside* lo vemos incluso bailar. El neurólogo y escritor británico Oliver Sacks aparece explicando que la música es inseparable de la emoción; no es un simple estímulo fisiológico: la música apela a la persona al completo, a las diferentes partes de su cerebro, y activa los recuerdos y las emociones que hay en él.⁹⁰ Cita a Kant, quien dijo que la música era el arte acelerador, y explica como la música «acelera» a Henry, que es capaz de contar, por ejemplo, que Cab Calloway fue su canta-

⁸⁶ *Ibíd.*

⁸⁷ *Ibíd.*

⁸⁸ ROSSATO – BENNETT, M. (2014). *Alive Inside*. Documental. Traducido por la autora.

⁸⁹ *Ibíd.*

⁹⁰ *Ibíd.*

nte favorito cuando era joven, que lo que más le gustaba entonces era ir en su bicicleta, e incluso de cantar la letra completa de una canción de Navidad. Durante esos minutos parece estar en contacto consigo mismo, con su «yo», como dice Cohen. Gracias a la música, confirma Sacks, parece recordar cosas esenciales sobre quien era de joven y recuperar su identidad durante un tiempo. Cuando preguntan a Henry qué le sugiere la música, responde que el amor, el romance.⁹¹

Las partes del cerebro involucradas en el recuerdo de la música y en la respuesta a ella no se ven demasiado afectadas por la enfermedad de Alzheimer u otras demencias, y eso tiene algo que ver con el modo en que la música entra nuestros cerebros, apunta Sacks. La música, que es una invención cultural, activa más partes del cerebro que cualquier otro estímulo, no solo las partes auditivas sino también las visuales y las emocionales, y a un nivel más bajo, en el cerebelo, todas las partes básicas relacionadas con la coordinación.⁹²

De acuerdo con Rossato-Bennett, cuando somos jóvenes la música se graba en nuestros movimientos y emociones, que son las últimas áreas del cerebro en verse afectadas por el Alzheimer. Sacks añade que para los pacientes con Alzheimer la música debe tener significado, y que está ligada con la memoria y el sentimiento.

En el documental conocemos también al doctor Bill Thomas, que trabaja en una residencia para personas mayores. Cuenta que puede recetar un antidepresivo de mil dólares al mes sin problemas, pero ofrecer a un paciente un equipo de música de 40 dólares sería mucho más complicado: la música no se considera un tratamiento médico. Tienen medicinas que pueden mejorar la salud física de las personas, dice, pero nunca han hecho nada en términos médicos para alcanzar el corazón y el alma de un paciente.⁹³

Esto es exactamente lo que la música hace: toca la parte más profunda del ser humano. Lo mismo le sucede a las personas que caminan por debajo de puentes o se sientan en galerías y escuchan las canciones tristes de Susan Philipsz, y a las personas que experimentan *Forty Part Motet*. La música conecta con su mundo interior, las emociona y les evoca recuerdos. Adrian Searle cuenta que cuando experimentó la obra *Surround Me* de Philipsz en callejones y patios de Londres, donde su voz sonaba como un fantasma isabelino cantando obras melancólicas de John Dowland y otros compositores de los siglos XVI y XVII, la música le hizo llorar.⁹⁴

⁹¹ *Ibíd.*

⁹² *Ibíd.*

⁹³ *Ibíd.*

⁹⁴ SEARLE, A. (2010). «Turner Prize winner Susan Philipsz: an expert view» [artículo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 03 de marzo de 2018]. <URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/dec/06/turner-prize-susan-philipz>>. Traducido por la autora.

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.

Samite Mulondo, un músico voluntario en las residencias para mayores que aparece en el documental, cuenta haber descubierto que todos tenemos música dentro de nosotros y que cuando sufrimos un trauma puede quedar oculta.⁹⁵

Según Rossato-Bennett, la música nos afecta muy hondamente porque en el vientre de nuestras madres, a los 22 días, una sola célula se sacudió ante la vida y este primer latido despertó a las células que estaban cerca, y todas ellas empezaron a latir al unísono. Esas células que laten se dividen y se convierten en nuestros corazones, y este deseo de latir en unísono parece alimentar nuestra vida entera. Sacks finaliza apuntando que los niños tienden a mantener el ritmo de la música que oyen o imaginan, algo que no se ve en un chimpancé. La música sería pues algo tan esencialmente humano como el lenguaje.⁹⁶

El ritmo es innato y humano, se podría decir que es tan esencialmente nuestro como la respiración.

4.2.4. El aire y nuestros respiros

En el catálogo del escultor Javier Perez *Levitas – Gravitás* encontré el relato «La nueva escultura», aparecido originalmente en el libro *Gog* (1921), de Giovanni Papini.⁹⁷ El texto sugiere la importancia del arte intangible, una idea bastante avanzada para su tiempo. En él, aparecen dos personajes: un marchante de arte y un artista. El marchante cuenta que no suele visitar los estudios de los artistas porque se aburre y «porque se encuentran casi siempre las mismas cosas». Decide hacer una excepción cuando un joven escultor checoslovaco llamado Matiegka le dice que en su estudio verá algo que «no podrá ver en ningún museo, en ninguna exposición del mundo» porque ha creado «después de miles de años, una escultura nueva, no realizada jamás por nadie».⁹⁸

El estudio no parece ser de un escultor, solo hay «algunas sillas y una especie de brasero de hierro en el centro» de una habitación alta y sin ventanas. No hay «ni yesos, ni bocetos, ni mármoles, nada que revelase el estudio de un escultor», pero Matiegka asegura enfáticamente que lo es:⁹⁹

⁹⁵ ROSSATO – BENNETT, M. (2014). *Alive Inside*. Traducido por la autora.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ PAPINI, G. «La Nueva Escultura». En: PÉREZ, J. (1999) *Levitas – Gravitás*. Madrid: Galería Salvador Díaz. Páginas 49 – 52.

⁹⁸ *Ibid.* Página 49.

⁹⁹ *Ibid.*

¡Yo también soy escultor! Pero no al modo grosero de todos. La antigua escultura, maciza y pesada, herencia de los egipcios y de los asirios, ha perdido ya toda su actualidad. Correspondía a una civilización religiosa, monárquica, lenta, primitiva. Ahora somos ascetas, anárquicos, dinámicos, cinemáticos. La escultura debe cambiar también. Fabricar estatuas en mármol, en piedra, en bronce —aunque no sea más que en plata o en madera— sería, ahora, como viajar en los carros de los faraones o vestirse con la armadura de Bayardo. Es necesario, ante todo, cambiar la materia. Modelar estatuas de nieve, como hizo Miguel Ángel en el patio del Palacio de los Medicis, o de cera, como ha hecho Medardo Rosso, era ya un progreso, pero demasiado tímido.¹⁰⁰

Cuenta que sus maestros son «los niños, en las playas del mar, cuando construyen figuras de arena» y «un artista vendedor de helados que esculpe en la crema y en el hielo», y enfatiza que «la única solución plástica posible consiste en pasar de la inmovilidad a lo efímero».¹⁰¹ Para él, el arte más perfecto es la música, que «late, pasa y desaparece». Dice que el sonido es instantáneo, no perdura, y aun así es potentísimo. Todas las artes deberían aspirar a la música, «incluso la escultura debe aproximarse a aquella divina cosa pasajera».¹⁰²

Matiegka pone un ejemplo al marchante:

Con sus manos delicadas, destapó el trípode que se hallaba en medio del estudio y colocó en él una pasta negruzca a la que prendió fuego. Una columna densa y espesa de humo se alzó, rectilínea, sobre el brasero. El fantástico escultor cogió una especie de larga paleta con la mano derecha, luego otra con la izquierda, y comenzó velozmente su trabajo, girando en torno al globo alargado de humo, ayudándose, además de los instrumentos, con los brazos y con el aliento. En menos de un minuto, la oscura columna había adquirido el aspecto de una figura humana, de un fantasma amarillo que a cada instante amenazaba con esfumarse.¹⁰³

Al acabar, grita:

¡Mire! ¡Deprisa! ¡Imprima la forma en su memoria! ¡Dentro de pocos segundos la estatua se desvanecerá como una melodía que acaba!¹⁰⁴

¹⁰⁰ *Ibíd.* Página 49 – 50.

¹⁰¹ *Ibíd.* Página 50.

¹⁰² *Ibíd.*

¹⁰³ *Ibíd.* Páginas 50 – 51.

¹⁰⁴ *Ibíd.* Página 51.

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.

El marchante mira mientras la escultura de humo desaparece, relata como Matiegka vuelve a gritar que «¡la obra maestra ha muerto como mueren todas las obras maestras!», y añade:¹⁰⁵

*¿Qué importa? Puedo volver a hacer cuantas quiera. Cada obra es única y debe bastar para la alegría de un momento único. Que una estatua dure diez siglos o diez segundos, ¿qué diferencia hay con relación a la eternidad, qué diferencia si tanto aquella de mármol como esta de humo, deben, al final, desaparecer?*¹⁰⁶

La obra habla del tiempo de contemplación. La obra es efímera, existe durante unos pocos minutos, pero más tarde puedes volver a verla en la memoria. Es verdad que el destino de todas las obras es la desaparición. En *Olympia (The real time disintegration into ruins of the Berlin Olympic stadium over the course of a thousand years)*, David Claerbout hace reflexionar al espectador sobre la vida de una obra. En sus propias palabras:

*Olympia es una réplica generada por ordenador del Estadio Olímpico de Berlín, que se encuentra en un espacio-tiempo sin intervención humana expuesta a los ciclos de la naturaleza. Siguiendo la teoría original de ruinenwert, la decadencia del propio estadio ha sido incorporada previamente. Olympia invoca el ciclo que va de la creación a la disolución por la fuerza lenta de la naturaleza. Aunque el elemento humano se ha eliminado, se reintroduce a través de la sincronía del trabajo con nuestro propio ciclo vital.*¹⁰⁷

Añade:

*Olympia puede considerarse un intento de medir la duración biológica en comparación con la duración imaginaria. Por «duración biológica» podemos entender la vida de un ser humano, y por «duración imaginaria» podemos entender el tiempo ideológico: la ilusión de presenciar mil años. La espera inherente a Olympia es un tramo para cualquier persona que visita una exposición, pero vivir con la pieza es una experiencia marcada por el efecto meditativo de ver pasar el tiempo real en un entorno irreal mientras se experimenta una duración personal en relación con un volumen de tiempo mucho mayor.*¹⁰⁸

¹⁰⁵ *Ibid.* Página 52.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ CLAERBOUT, D. (2016). « Olympia » [página web]. *Davidclaerbout.com*. [Fecha de consulta: 08 de marzo de 2018]. <URL: <https://davidclaerbout.com/Olympia-The-real-time-disintegration-into-ruins-of-the-Berlin-Olympic>>. Traducido por la autora.

¹⁰⁸ *Ibid.*

La duración de ambas obras es diferente, pero una y otra muestran nuestra mortalidad. La escultura de humo con forma de figura humana se esfuma, y Olympia vivirá más tiempo que nosotros. Cuando morimos nuestros recuerdos mueren con nosotros.

Otro artista que aborda la intangibilidad a través de fenómenos naturales es Tacita Dean, de quien hay que valorar por encima de todo su tenacidad y flexibilidad como investigadora, que la lleva a adaptar sus objetivos a aquello que el trabajo de campo le va descubriendo. La obra *A Bag of Air* empezó con la idea de atrapar nubes, pero después se dio cuenta de que eso sería imposible.

En el catálogo que acompañaba la exposición que el MACBA le dedicó, escribió:

Me acuerdo de cuando quería atrapar las nubes. Me imaginaba sacando la cabeza por la ventanilla de un avión, metiéndolas en bolsas de plástico que anudaba fuertemente para llevarlas a casa. Recuerdo la decepción que sentí en mi primer viaje en avión, cuando me di cuenta de que lo que pensaba que sería posible en realidad era imposible.¹⁰⁹

Y añade:

Creo que este deseo tiene algo de medieval; tiene que ver con lo visible y lo invisible, con la presencia y la ausencia. Las nubes siempre parecen muy presentes, pero cuando quieres agarrar una no agarras nada. Deseaba una prueba de esta presencia, pero no me daba cuenta de que atrapar nubes era sólo un acto de fe.¹¹⁰

Hace tiempo que a mí también me interesan las nubes. Cambian muy rápido de forma, son como las olas. Igual que ninguna ola se parece a otra, ninguna nube se parece a otra. También son como las esculturas de humo del relato de Giovanni Papini. Ninguna escultura de humo se parece a otra. Por eso mismo trabajo básicamente con fotografía: en la vida real, ningún segundo se parece a otro. Todo puede cambiar en un instante. En una fotografía tomada bajo condiciones controladas, donde no cambia la luz y no se mueve el modelo, los segundos pueden parecerse, pero ese no es el tipo de fotografía e-

¹⁰⁹ DEAN, T. (2000). Tacita Dean. Barcelona: MACBA. Página 24.

¹¹⁰ *Ibid.*

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.

n la que estoy interesada. Me atrae capturar algo que dentro de un segundo será diferente, o que habrá dejado de existir la próxima vez que pase por el lugar concreto donde lo vi.

Al igual que Dean, he buscado pruebas de la existencia de las nubes, ese elemento visible pero intangible. Me pregunto si una sombra indica que algo existe. Para mí la dota de cierta fisicidad, pero no se puede tocar una nube. Que las cosas intangibles también tengan sombras me sugiere reflexiones como las siguientes:

¿Qué sería la sombra de una voz que canta? ¿El silencio?

La luz, que es algo intangible, crea una sombra. Una sombra también es intangible.

Algo intangible crea otro algo intangible.

En nuestros recuerdos, ¿qué forma tienen las nubes? Puede ser que no prestemos suficiente atención a las nubes.

Puede ser que las nubes contengan más pautas sobre otros aspectos de la vida de lo que parece.

Los escritos de Tacita Dean que acompañan a sus obras nos ayudan a entender su proceso de pensamiento y el viaje que realiza hasta llegar a la obra final. En ellos incluye anécdotas sobre la estancia en el lugar donde realizó su estudio de campo. Son textos con autonomía. En sus propias palabras: «Escribo mientras trabajo, en un estado de desconocimiento. Descubro cuando escribo y, en cierto modo, escribo para descubrir».¹¹¹

Yo estoy haciendo lo mismo en esta tesis. La escritura me ayuda poner palabras a una manera de ver y trabajar intuitiva, a investigar nuevos territorios y saber por qué me interesa un tema o por qué miro de una forma y no de otra.

En el texto, que está conectado con *A Bag of Air*, y antes de llegar al rocío, que fue lo que finalmente recogió en bolsas, Dean reflexiona sobre las nubes, la lluvia y el aire, ideas que parece tener estando en Francia en el momento de realizar el proyecto. Bajo el título «Lluvia» escribe:

Hoy ha estado lloviendo sin parar. He ido paseando por las calles mojadas hasta la catedral y me he parado bajo las gárgolas, que arrojan el agua a

¹¹¹ ESPEJO, B. (2013). «Tacita Dean» [artículo en línea]. *El Cultural*. [Fecha de consulta: 01 de agosto de 2017]. <URL: <https://elcultural.com/Tacita-Dean>>

*borbotones sobre los adoquines. Parecían humanas, salivando y babeando como personajes de cómic. He pensado que podría filmarlas y grabar el sonido del agua golpeando la piedra. Luego me he situado bajo la espléndida entrada, observando cómo la lluvia caía suavemente sobre los peldaños, aparentemente convirtiéndose en vapor. He pensado en la alquimia: la transformación de sustancias de significado invisible en algo físico y tangible, como la fe que edificó esta catedral, con la clave de su construcción codificada en sus esculturas. Lo mismo ocurre con la alquimia, que se oculta profundamente en su proceso.*¹¹²

Dean ve reflejadas en su entorno ideas conectadas con su manera de ver y entender las cosas. La catedral y la lluvia se convierten en cómplices para entender y explicar sus conceptos de manera más profunda. Cuántas cosas se esconden en el proceso. Muchas veces, y en muchas obras de arte, vemos el resultado final sin recibir mucha información sobre el proceso. Dean no deja que estos pensamientos surgidos durante el proceso desaparezcan debajo de las obras definitivas, los captura en el momento de tenerlos y los comparte con el espectador en forma de texto. Así arroja luz sobre la estructura de sus ideas.

Cuando el texto llega al apartado «Aire», el lector descubre los próximos pasos del proceso del proyecto. Dean había decidido cambiar el avión por un globo aerostático para atrapar las nubes: «Finalmente me había decidido a intentar atrapar las nubes, pero desde un globo aerostático». Pero en este punto tropieza con otro obstáculo:¹¹³ «Al descubrir que en primavera no sube ningún globo al menor signo de nubes en el cielo, decidí simular la experiencia con la niebla matutina».¹¹⁴

Aquí comprendemos como lo consiguió:

*Como Bourges es demasiado llano para que se formen neblinas, tuve que buscarlas en los valles, y de ahí los complicados malabarismos para hallar condiciones meteorológicas sin viento, sin nubes y con niebla, además de la organización a última hora de la cita al amanecer. Cuando nos acercábamos a Grenoble, el aire empezó a ser más fresco y empezaron a surgir las montañas. Había nieve por todas partes.*¹¹⁵

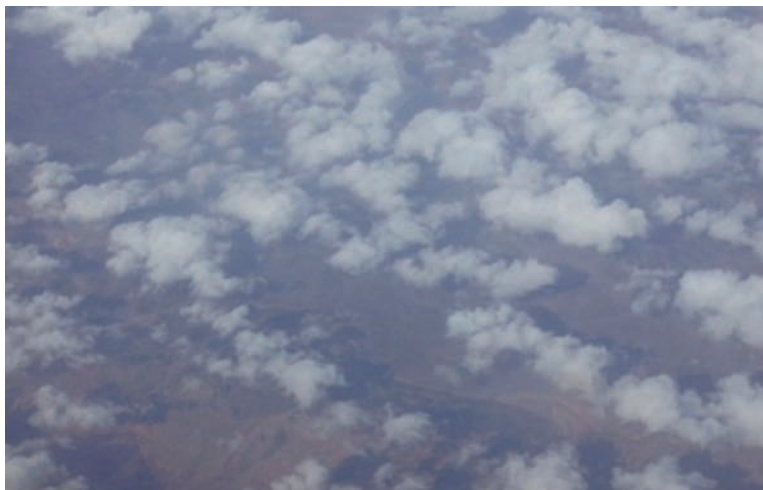
¹¹² DEAN, T. (2000). Tacita Dean. Barcelona: MACBA. Página 24.

¹¹³ *Ibíd.* Página 26.

¹¹⁴ *Ibíd.*

¹¹⁵ *Ibíd.*

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.



Jenny Owens, *Las sombras de las nubes*, 2018, fotografía digital en color. Fotografía de archivo.

A lo que añade:

Cuando empezó a salir el sol se vio con claridad que haría un día espléndido. En realidad fue el día más claro que todo el mundo recordaba haber visto. Todos coincidían en que había sido fenomenal: «En Las en Vercors siempre tenemos neblinas», decían unos y otros. De modo que subimos en una mañana clara y hermosa, por encima de las montañas, y cogimos aire claro y fresco.¹¹⁶

Cuando llegamos al apartado del texto sobre el rocío descubrimos otras capas de la investigación de Dean:

El día que habíamos subido en globo para atrapar aire era el mismo día en que la pareja alquímica prepararía sus primeras lonas para capturar el rocío, creían que el rocío era rico en la esencia etérea de las fuerzas de la primavera. Busqué una definición de éter y encontré que significaba «cielo claro, aire alto».¹¹⁷

Dean cuenta que:

Hay cuatro éteres: los que vienen de la tierra son el éter de la vida y el éter transformador, y se encuentran en el rocío. Y los que vienen del cielo son el éter de la luz y el éter cálido, que se encuentran en la lluvia. Al capturar el rocío y la lluvia, pues, se atrapa la esencia de los cuatro éteres. Al juntar la esencia de la lluvia con la esencia del rocío se reunirán los cuatro éteres, obteniendo una medicina etérea que pondrá remedio a las disonancias en las energías del alma.¹¹⁸

En el audio de la película *A Bag of Air*, Dean incluye esta información pero de una manera aún más poética que encaja mucho con las imágenes poéticas del globo aerostático y las bolsas que atrapan el rocío. Incluye al espectador en su viaje hablando en segunda persona y usando el condicional, como si todo el mundo pudiera seguir sus direcciones y lograr el resultado prometido. En *A Bag of Air* dice:

¹¹⁶ *Ibíd.*

¹¹⁷ *Ibíd.* Página 27.

¹¹⁸ *Ibíd.*

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.



Tacita Dean, *A Bag of Air*, 1995

*Si al amanecer de un día claro del mes de marzo subes al cielo, dicen que puedes llenar una bolsa de aire tan saturada con la esencia de la primavera que, al ser destilada y preparada, produce un aceite de oro, un remedio con el que pueden curarse todas las dolencias. Y si un amanecer subes al éter superior y te asomas para llenar la bolsa de aire, dicen que estarás capturando el rocío ascendente en su viaje de la tierra al cielo. Y si repites este proceso cada amanecer claro durante mil mañanas, reunirá esencia suficiente para llenar un frasco sellado y para comenzar a elaborarla. Y en el frasco tendrás una sustancia exquisita, terrenal y celestial a la vez. Y si separas el destilado del residuo cada vez durante muchos meses, reuniéndolos al final del proceso de elaboración, dicen que habrás transformado tu bolsa de aire en un elixir dorado, un preparado de medicina etérea capaz de tratar todas las disonancias del cuerpo y el alma.*¹¹⁹

El artista chileno Fernando Prats muestra de forma extraordinaria cómo es posible registrar cosas intangibles y sacar a la luz lo invisible. Para ello, ahúma papel o tela con humo de la quema de carbón, y usa ese material como soporte para registrar huellas de lugares donde ha habido grandes fenómenos naturales, como el devastador terremoto en el centro-sur de Chile en 2010 y la erupción volcánica en Chaitén en 2008. Las obras que más me han impactado de Prats son sus pinturas de pájaros, como *Affatus 27*. Para realizar esta obra, dejó su tela ahumada en una jaula construida por él mismo con periquitos y canarios, que dejaron las huellas de sus aleteos. Son ellos los que hacen la pintura. Dejan un rastro en negativo en la superficie de la tela.

En el año 2015, Fernando Prats realizó un taller llamado «Bruxismo» como artista invitado en el Máster de Producción e Investigación Artística de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. Nos dejó dos cajas con el papel ahumado dentro y tuvimos que hacer una intervención en ellas. Cada uno de los alumnos del máster tuvimos que buscar un texto corto (un fragmento de un poema o versos de una canción) que nos hubiera impactado por alguna razón. En el taller nos turnamos para recitar los textos acercando nuestras bocas a unos centímetros de distancia de la lámina (en vertical en la imagen) para dejar en ella la huella de nuestro aliento. En la otra lámina (en horizontal en la imagen) depositamos durante algunos segundos el papel en el que habíamos escrito el breve texto y dejamos así otro tipo de huella.

¹¹⁹ Ibíd. Página 29.

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.



Fernando Prats, *Affatus 27*, 2006, secuencia de la acción 27. 2006-2007, aleteo de diamante y periquito sobre tela ahumada



Fotografía de las láminas de Fernando Prats después de una intervención de los estudiantes del máster. *Workshop* «Bruxismo» (en la especialidad «Arte y Contextos Intermedia») con Fernando Prats, 2015. (Esta obra colectiva resultante del *workshop* fue donada a la Colección de Arte Contemporáneo de la UB).

Las huellas de los aleteos, y esta intervención en colectivo, me hicieron recordar una escena de una película que había visto muchos años atrás y en la que no había vuelto a pensar. No recordé el título, y después de horas buscándola en internet tampoco lo he podido encontrar, pero es verdad que dejó una huella dentro de mí que quedó dormida hasta que vi estas obras de Prats y participé en la acción colectiva en su taller. Se trata de una de las últimas escenas de la película, si no la última. La cámara enfoca a una mujer que desinfla un globo tras la muerte de su marido. Deja que el aire que sale del globo acaricie su cara. Lo poético de la escena es que el globo lo infló su marido unos días antes. Es el aliento de su marido el que acaricia su cara. Su aliento le sobrevive. Algo de él, lo que le hacía existir día tras día, supera la muerte, aunque solo sea durante un instante. El pasado tiene presencia en el presente. No se puede ver este fenómeno, de la misma forma que no se puede ver el aliento, solo sentirlo o capturarlo en un cristal cuando hace frío, o respirando cerca de una lámina cubierta de humo de carbón.

En marzo del año 2018 estuve en Oxford y encontré por casualidad dos grupos pequeños de globos flotando en el río. Cada grupo estaba formado por tres globos, dos blancos y uno dorado. Grabé los globos. Me interesó el aspecto del azar. Nunca había visto globos flotando así en el agua. Me llamaron la atención por cómo hacían visible el movimiento de la corriente. Me pregunté cómo llegaron allí y cuánto tiempo habían estado en el río. Me interesaron las formas que se generaban, y cómo los dos grupos se acercaban y alejaban, unidos pero también independientes. Me interesó el espacio que se creó entre los dos grupos cuando se separaron. Los vi como una metáfora de cuando, como seres humanos, necesitamos tiempo para estar a solas y tiempo también para interactuar con otras personas.

Pensé también a quién debía pertenecer el aliento que los globos contenían. Pensé en ellos como alientos flotantes, átomos, rastros de una boda. Todo ello me recordó una obra que hice en 2009 titulada *El viaje al blanco*, en la que dejé globos por el barrio de Gracia de Barcelona. Era como dejar un rastro íntimo mío por la ciudad, mi propia respiración colgada de los árboles. Cuando rescaté esta obra, la conecté con una obra anterior en la que llené de globos mi espacio de trabajo (*Globos*, 2008, instalación de globos en una habitación-taller pequeña). Ocupaba mi espacio con mi propia respiración. Pensé que los globos habían sido muy importantes en mi producción. Justo en este momento recordé cuándo empecé a interesarme en ellos.

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.



Jenny Owens,
Discoveries series,
2018, fotografías
digitales

Tenía unos 8 o 9 años y estaba en mi escuela de primaria en Escocia. Un día, todos los niños escribimos una nota individual en un papelito que incluía la dirección de nuestra escuela. Las atamos a globos y salimos al patio a soltarlos. Los días y semanas siguientes esperamos con mucha ilusión las respuestas de los desconocidos que iban a encontrar nuestras notas después de que los globos cayeran. Creo recordar que uno llegó a Francia. No sé si era cierto, pero la idea de que los globos estaban llegando a desconocidos lejos de nuestra escuela me impactó mucho, y creo que esa actividad marcó un interés profundo en mí en conectar lugares y personas, y también en las cosas que vuelan. Dos años después de esta actividad escolar me fui de Escocia, cambié de país y de alguna manera yo misma me convertí en globo.

La primera parte de la obra *El viaje al blanco* consistía en preguntar qué significaba el color blanco para mis compañeros de clase. La segunda consistía en dejar globos con un mensaje preguntando qué significaba el blanco para las personas que los encontraban.

El mensaje empezaba con un «Estimado destinatario/a del globo», y explicaba que el globo había llegado allí desde la Facultad de Bellas Artes. Pedía que las personas reflexionaran sobre el significado del color blanco y que mandaran ideas a una dirección de correo electrónico (elviajealblanco@gmail.com) que había abierto específicamente para la intervención.

Observé de lejos que muchas personas se pararon a leer las notas. Dos personas respondieron. Uno de los correos electrónicos era vacío, en blanco. En el otro, una persona escribió que el blanco para él era una contradicción, que podía ser todo y nada.

Analizando esta obra nueve años después, me doy cuenta de que no era el blanco lo que realmente me interesaba, sino la interacción, el rastro, el acto de intervenir en un espacio que conocí bien y dejar mi aliento, mi huella, y observar qué pasaba con ella. Recuerdo haber pensado que no se pararían muchas personas, pero me equivoqué, sí lo hicieron. Tal vez los globos les llamaron la atención porque estas personas, igual que yo, tenían muchos recuerdos relacionados con los globos. Puede que el globo represente la inocencia. Quizás nos acordamos de nosotros mismos cuando éramos pequeños, soplabamos dentro de un globo y veíamos cómo le dábamos forma. Vimos cómo algo muy primario, puro y necesario de nosotros interactuaba con lo que hay fuera de nosotros. Vimos como pudimos esculpir con nuestra propia respiración.

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.



Jenny Owens,
El viaje al blanco, 2009,
instalación en calle Gran de
Gràcia y en calle de Sant
Domènec, Gràcia, Barcelona

4.2.5. La corriente del agua

En una entrevista, Roni Horn proclama su atracción por el río Támesis de Londres, por el lugar enorme que ocupa en la historia y la imaginación de la humanidad gracias a escritores como Dickens y Conrad.¹²⁰ Comenta que uno de sus objetivos con la obra *Still Water (The River Thames, for Example)* fue trabajar desde la posición de un peatón que caminaba a lo largo del río. Para ello alquilaron un barco y en él montaron un andamio con cámaras a una altura y un ángulo fijo con respecto a la superficie del agua. Simplemente navegaron por el centro de Londres y filmaron diferencias aparentemente invisibles aunque bastante evidentes cuando se observa con atención: diferencias en función de la estación y de la parte del río que se recorra, de las condiciones climatológicas del día y de lo que el agua refleje.¹²¹

Horn cuenta que durante su trabajo de documentación descubrió que el Támesis es un río que muchas personas de otras partes del mundo elijen para suicidarse porque su fuerte corriente es capaz de arrastrarte hasta el fondo. También se refiere a su «estado salvaje perpetuo» y a «las agresiones que le inflige su entorno urbano». Y trata con más detalle su interés en ese río:

*Estos aspectos, sumados al hecho de que haya estado bastante sucio durante la mayor parte de la historia de Londres y a su fuerte marea, hacen que tenga cierta complejidad psicológica. Empiezas a buscar cosas en esas aguas, y esperas a que algo aparezca, sea lo que sea.*¹²²

Esto pasa cuando miras esas fotografías, cuenta, y lo compara con una especie de «descubrimiento sin fin». Dice que aún puede volver a esas imágenes y sentir que todavía está buscando o anhelando algo que sabe que está allí y solo necesita un poco más de tiempo para encontrarlo.

Las imágenes incluyen pequeños números que se refieren a las notas al pie con reflexiones de la artista impresas a lo largo del borde inferior. En otra entrevista, Horn dice:

El Támesis tiene un malhumor increíble, y eso es lo que capta la cámara. Tiene estos cambios verticales y se mueve muy rápido. En realidad, es un río muy peligroso, y eso lo sientes con solo mirarlo... Cada fotografía es muy diferente, aun-

¹²⁰ HORN, R. (2013). «Still Water (The River Thames for Example)» [vídeo en línea]. *Whitney.org*. [Fecha de consulta: 10 de marzo de 2018]. <URL: <https://whitney.org/watchandlisten/408>>. Traducido por la autora.

¹²¹ *Ibíd.*

¹²² *Ibíd.*

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.



Roni Horn, *Still Water*
(*The River Thames, for*
Example), 1999

*que podrías estar fotografiando lo mismo a cada minuto. Casi tiene la complejidad de un retrato.*¹²³

En la nota 22, Horn indica que cada nota al pie trata de articular un punto de conexión entre el espectador y la imagen:

*Esta nota al pie (y todas las demás) da confluencia a este lugar en el papel... a esta ondulación en el agua, a este color verdoso de tinta desplegada para representar el agua, a la idea de agua, toda agua, a la sensualidad superficial de este documento, al momento en que te topaste con este número, y a ti en ese momento.*¹²⁴

Esta frase es muy importante para mí porque cuando vi esta obra en la Fundación Miró en 2014 me costó entrar en ella. Aún no había desarrollado mi mirada analítica y crítica para apreciarla. La obra reflejaba cómo estaba yo en aquel momento. Aún recuerdo mi frustración por no entenderla muy bien. Ahora cuando estudio esta obra me siento identificada con ella de alguna forma. Ahora intento dar voz a intuiciones y sutilezas cuando hablo de obras de arte de los demás y de mis propias obras. También entiendo la fuerza que el texto puede tener.

Extraigo algunos conceptos importantes de esta obra a través de las notas al pie. Horn conecta el río con la desaparición. Cuenta que una vez escuchó una madre decir que sus hijos nunca entraban en el agua si no podían ver dentro de ella, y cuenta también que se entiende por qué los suicidas se sienten atraídos por ella: «Es una entrada suave para simplemente no estar aquí».¹²⁵ Conecto el agua opaca con la incertidumbre. Es un riesgo enfrentarse a lo desconocido. Me pregunto si tenemos miedo de lo desconocido y la incertidumbre porque podrían hacernos desaparecer.

Para Horn, ver un poquito dentro del agua del río cuando está lleno es como si viera «algo más que agua, tal vez otra agua».¹²⁶ Me interesa la idea de usar un elemento para hablar de otras cosas u otros lugares. ¿Qué es esa otra agua? ¿Se refiere a todas las aguas o al agua que tenemos dentro de nosotros? ¿Habla de este otro lugar, lo no visto, lo intangible?

Horn también se refiere al agua en relación al futuro:

¹²³ HORN, R. (2005). «Water Roni Horn»[entrevista en línea]. *PBS.org* (originalmente) *Art21.org* en 2011. [Fecha de consulta: 10 de marzo de 2018]. <URL: <https://art21.org/read/roni-horn-water/>>. Traducido por la autora.

¹²⁴ HORN, R. (2014). *Roni Horn: dormia tot com si l'univers fos un error*. Barcelona : Fundació Joan Miró: Obra Social "la Caixa." Página 44. Traducido por la autora.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.

*Pensar en el agua es pensar en el futuro, o simplemente en un futuro; mi futuro, el tuyo. Es algo personal, especialmente ahora. Tiene sentido que los niños teman agua en la que no pueden ver (ver nota 1). Y entonces, también, ¿no tiene sentido que alguien que no puede imaginar un futuro se sienta atraído por ella, por esta apariencia de agua, por esta otra agua?*¹²⁷

El agua tiene muchos dobles sentidos. Por un lado, nos da vida, nos alimenta; por otro, sus corrientes salvajes nos pueden quitar la vida. En la quinta nota al pie de página se lee:

*Es de noche. La oscuridad del agua refleja la oscuridad del cielo. Pero cuando vuelva la luz del día, el agua permanecerá oscura, arrastrando todo lo que está dentro de todo lo que está más allá.*¹²⁸

Esto me recuerda que necesitamos la oscuridad para ver de verdad. Necesitamos entrar en el mundo inconsciente para entender cómo somos en el mundo consciente. En otra nota habla de la opacidad del agua:

*El agua es opaca. Es reconfortante imaginar que una vez que estás dentro ya no serás visible y no verás nada. Marchitarse: alivio de las exigencias interminables de la simple vista.*¹²⁹

Unas gotas o una cantidad pequeña de agua suelen ser transparentes; sin embargo, a mayor cantidad, más oscura parece el agua. La cantidad la vuelve opaca. Es como si el agua estuviera hecha por capas. Me hace pensar en la obra *Estanque*, de Santiago Vélez. Vélez construye la imagen del agua a través de impresiones digitales sobre trozos de vidrio con resinas. Un trozo está puesto encima de otro. Con cada capa de vidrio, la obra se parece más al mar. Con cada capa le añade volumen y opacidad.

En otras de sus obras relacionadas con el agua, Vélez refleja realidades sociales del momento actual. Hoy en día muchas personas mueren en el mar en su intento por llegar a un lugar mejor, por tener una vida mejor. Teresa Blanch habla del trabajo de Vélez en estos términos:

Hay un pequeño texto que Vélez utiliza, escondido dentro de sus obras, a modo de

¹²⁷ *Ibíd.*

¹²⁸ *Ibíd.*

¹²⁹ *Ibíd.*

resumen de este estado de la cuestión, The terrible thing about the sea is dying of thirst (lo terrible del mar es morir de sed). Es una frase extraída de Nietzsche que define literalmente lo que subyace en la incesante búsqueda de un lugar ansiado para renacer en una vida nueva, el dilema de haber de enfrentarse a la posible muerte por la paradójica carencia de una materia que a su vez está actuando como vía de escape. El radical doble rol del agua.¹³⁰

La idea del doble rol del agua aparece muchas veces en las obras de Roni Horn: «El color del agua (lo que sea) cambia constantemente. La mitad es el cielo».¹³¹ Lo que se ve dentro de ella pertenece a otra esfera. El agua refleja otros elementos, otras cosas intangibles como el cielo. Horn también nos recuerda que el agua refleja uno mismo:

*16. Cuando dices agua, ¿estás hablando del clima o de ti mismo?*¹³²

También nos recuerda que el agua a veces se convierte en otra cosa, en algo abstracto:

8. Al mirar una imagen como esta, es posible que nunca llegue a la idea de agua. Cuando algo muy corriente, mirado de cerca y durante mucho tiempo se convierte en otra cosa.¹³³

Otra vez Horn nos enfrenta con la pregunta de qué es el agua:

9. Mirando una imagen como esta, si llegas a la idea de agua, entonces tendrás que preguntarte qué es realmente el agua.¹³⁴

Al mismo tiempo, dentro de esta pregunta se esconde otra pregunta: ¿Quién eres tú?

La última nota al pie que quiero destacar es la siguiente:

¿Qué sabes sobre el agua? Que está en todas partes, es tan familiar y, a la vez, tan escurridiza (una especie de todo sin definición), nunca se puede asir, incluso en la forma de un cubo de hielo.¹³⁵

Horn nos recuerda que no podemos asir al agua físicamente, pero tampoco podemos asir-

¹³⁰ BLANCH, T. (2018). «Hacia el insondable reflejo del HORIZONTE». En: OWENS, J. VÉLEZ, S. *Horizon*. Maastricht: Pontarte, Lokkus Gallery y Tasneem Gallery. Página 20.

¹³¹ HORN, R. (2014). *Roni Horn: dormia tot com si l'univers fos un error*. Barcelona: Fundació Joan Miró: Obra Social "la Caixa." Página 44. Traducido por la autora.

¹³² *Ibíd.*

¹³³ *Ibíd.*

¹³⁴ *Ibíd.*

¹³⁵ *Ibíd.*

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.



Santiago Vélez,
Estanque, 2005

Santiago Vélez, *Mar
de fondo*, 2018

la conceptualmente por sus muchos significados, lecturas y contradicciones.

Esta reflexión aparece también en una de sus entrevistas. Horn cuenta que, aparte de la realidad física y sensual del agua, lo que ama es su naturaleza paradójica. Nunca tuvo la intención de incluir el agua en todo lo que hiciera, prosigue, pero casi siente que redescubre el agua una y otra vez y que esta encuentra caminos de regreso a nuevos trabajos. Ejemplifica su naturaleza paradójica a partir de su dependencia:

Su forma está determinada por cosas que no son agua, ya sea un río o un recipiente de vidrio; como material es completamente dependiente de su vecindario y sus vecinos. También es una forma extremadamente tolerante en la que muchas otras cosas pueden disolverse y gracias a ella encontrar un camino. El agua puede ser agua y a su vez acoger muchas presencias diferentes.¹³⁶

Según Horn, la gran paradoja es: «¿Cómo mantiene su transparencia?». También se pregunta sobre el agua que bebemos y las veces que ha estado presente en el mundo, y como aun así su apariencia es tremendamente constante. Prosigue:

El agua depende de la luz y el clima, entre otras cosas, pero un vaso de agua tiene un aspecto casi idéntico en cualquier lugar del mundo, y el resultado de todo ello es que tienes una identidad con un aspecto infinitamente cambiante por un lado y una identidad con una apariencia infinitamente constante por el otro. El agua tiene ambas cosas.¹³⁷

Dice que piensa en ella como un verbo, como algo que uno experimenta en relación con otras cosas.

El agua se ha hecho presente en mi producción artística cuando trabajaba en otras cosas, como la luz o la migración de las aves.

¹³⁶ HORN, R. (2005). «Water Roni Horn» [entrevista en línea]. *PBS.org* (originalmente *Art21.org* en 2011. [Fecha de consulta: 10 de marzo de 2018]. <URL: <https://art21.org/read/roni-horn-water/>>. Traducido por la autora.

¹³⁷ *Ibíd.*

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.



Jenny Owens
Tarifa series, 2018,
fotografías digitales

4.2.6. El punto ciego de nuestras mentes

En marzo de 2018 quise fotografiar y filmar la migración de aves de África a Europa a su paso por Tarifa, en la provincia de Cádiz, la parte más meridional de España. Sin embargo, cuando fui me encontré con obstáculos, como le pasó a Dean con *A Bag of Air*. Había imaginado que iba a ver muchísimas aves volando al mismo tiempo, pero en seguida aprendí que la migración es muy imprevisible y que es más común ver migraciones masivas la última semana de agosto y la primera de septiembre, cuando las aves vuelven a África. Si hay mal tiempo esperan en la costa de Tarifa. En primavera esperan en las playas de Marruecos. Los días que pasé en la zona de Cádiz había mal tiempo y no vi muchas aves, para ellas era demasiado arriesgado volar. Decidí adoptar la actitud de Dean de estar abierta y flexible y ver adónde me llevaba el estudio de campo. En un documental sobre la exposición individual de Dean en el Museo Tamayo en México, la historiadora del arte Susan Crowley explica que en el momento de llevar a cabo una obra «el accidente y el azar se adueñan de una narrativa y las cosas van justamente hacia donde deben ir».¹³⁸

Creo que muchas veces vamos buscando algo específico que tenemos en la cabeza pero nos encontramos con el fuera del campo de nuestra propia mente. Tenemos que movernos e ir en persona a lugares de interés para ver cómo son y qué se despierta en nosotros una vez allí. Antes de ir, incluso habiendo leído mucho, no podemos imaginar cómo vamos a sentirnos o lo que nos puede ocurrir. Falta información de lo vivido. Lo que pasó cuando estuve buscando aves fue que me di cuenta de lo que veían las aves cuando llegaban a España. Vi todos los espacios curiosos que las recibían, paisajes salvajes al lado del mar. Me interesó mucho ese lugar geográfico por donde pasa la migración.

En el catálogo que acompaña a la exposición «Horizon», en la que he participado con Santiago Vélez, Teresa Blanch escribe en su texto «Hacia el insondable reflejo del HORIZONTE» que mientras yo esperaba las aves en el estrecho ellas tenían que calcular «el momento climático favorable para no sucumbir en el intento de atravesarlo» y que yo me encontré «sin buscarlo, ante el espacio metafórico de una espera».¹³⁹

Añade que:

¹³⁸ CROWLEY, S. (2016). «Gabinete. Prog 16. Tacita Dean.» [vídeo en línea]. TV UNAM. [Fecha de consulta: 08 de julio de 2018]. <URL: <http://tv.unam.mx/portfolio-item/gabinete-el-fin-de-la-foto/>>

¹³⁹ BLANCH, T. (2018). «Hacia el insondable reflejo del HORIZONTE». En: OWENS, J. VÉLEZ, S. *Horizon*. Maastricht: Pontarte, Lokkus Gallery y Tasneem Gallery. Página 9.

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.



Jenny Owens
Tarifa series, 2018,
fotografías digitales

*La artista había ido a observar la fuerza de su libertad inscrita en el paisaje, pero la absoluta ausencia de pájaros le hizo prestar atención a un fuera de campo que le proporcionaba una no menos importante información indirecta sobre ellos.*¹⁴⁰

También describe lo que fotografié allí y organicé en una serie titulada *Tarifa series*:

*[...] una amenazante losa grisácea de cielo tormentoso, oleaje bravío contra las rocas, nubes agazapadas en las montañas, casas, faros y señales abandonados como ruinas atentas ante ese mar insaciable, sinuosos senderos desérticos, o pesadas siluetas de animales que asoman en aquel paisaje salvaje (cada vida salvaje ignorando a la otra) vagando solitarios en los límites costeros, ajenos a las turbulencias marinas y pluviales. En contraposición a la inminente y compacta invasión aviaria habitual en aquel vasto escenario, el clima sombrío de un territorio expectante le ofreció efímeros rastros, visiones entrecortadas, indicios inconexos.*¹⁴¹

Tarifa es un lugar de frontera donde los animales y el paisaje se entremezclan, un lugar con mucha historia. En una imagen se ve Marruecos al otro lado del mar, que Teresa Blanch describe como «un mar entre continentes»,¹⁴² un límite que para mí se convierte en una pregunta sobre cómo vemos y cómo podemos ver más allá de «las cosas concretas o conocidas».¹⁴³

Otra sorpresa que tuve de Tarifa y que no podía imaginar antes de ir es como dos mares, el océano Atlántico y el mar Mediterráneo, coexisten pero no se mezclan. Las aguas del océano Atlántico son más frías y tienen menos sal que las del mar Mediterráneo y por eso se quedan en la superficie, mientras que las aguas cálidas y salinizadas del Mediterráneo se quedan más abajo. Teresa Blanch describe el lugar como «un doble lugar donde no hay encuentros posibles».¹⁴⁴ Quise captar esta idea de los dos mares e hice un vídeo muy corto en el que la cámara pasa entre los dos mares. El camino que se ve en el vídeo existía, pero realmente se trata de un camino ficticio, ya que los dos mares se encuentran sin fundir en el fuera de campo del vídeo. Quise enseñar los colores diferentes del agua, el azul turquesa del Atlántico y el azul más oscuro de Mediterráneo,

¹⁴⁰ *Ibíd.* Página 12.

¹⁴¹ *Ibíd.*

¹⁴² *Ibíd.*

¹⁴³ *Ibíd.*

¹⁴⁴ *Ibíd.* Página 13.

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.



Jenny Owens, *Two Seas*,
2018, '00.16, vídeo digital
sin sonido



Jenny Owens, *Two Seas series*, 2018, (el
mar Mediterráneo), fotografías digitales

Jenny Owens, *Two Seas series*, 2018, (el
océano Atlántico), fotografías digitales

y los tipos de olas diferentes que producen. Son dos mares que se solapan pero no se parecen en nada.

En otras imágenes quise mostrar el paso del tiempo en cada mar. Son fotogramas de vídeos con medio segundo de diferencia. Los postes de madera encuadran un trozo del Mediterráneo durante medio segundo imitando lo que hace una cámara. En las imágenes del Atlántico vemos la aparición de dos olas. Un instante antes no existían y sabemos que ambas desaparecerán para siempre unos segundos después.

Otra obra fotográfica intenta mostrar los dos mares al mismo tiempo. Teresa Blanch escribió de ella lo siguiente:

¿Cómo visualizar esas dos masas de agua con propiedades tan dispares que no se mezclan entre sí?, ¿cómo fotografiar el lugar donde dos límites invisibles se tocan? De ahí surgen los dobles horizontes basculantes vistos a través de los ventanales-ojos de un barco, con los que hace referencia explícita al desencuentro de los dos mares.¹⁴⁵

Otra obra son dos mares en dos momentos diferentes. La primera imagen en blanco y negro es un fragmento de una fotografía digital de una fotografía analógica tomada por mi abuela hace más de setenta años. La segunda fotografía es del océano Atlántico en Tarifa, que tomé en marzo 2018. Las dos imágenes juntas hacen que me pregunte: ¿qué edades tienen los mares? ¿Cuántos cambios ha habido entre una fotografía y otra?

4.2.7. La incierta línea de los Horizontes

El horizonte es un elemento que me llama la atención desde hace tiempo. Mientras esperaba en Tarifa la llegada de las aves, me fijé mucho en el horizonte que bajo el cielo gris brillaba en la distancia. Consulté una entrada enciclopédica de la biblioteca digital de recursos de *National Geographic* para entender qué es el horizonte, y descubrí que hay dos tipos principales de horizontes: horizontes Tierra-cielo y horizontes celestiales, y que tanto el horizonte Tierra-cielo como el horizonte celeste tienen diferentes subtipos de horizontes: el horizonte local, el horizonte geográfico y el horizonte del nivel del mar son horizontes Tierra-cielo; y el horizonte astronómico y el horizonte verdadero son horizontes celestiales.¹⁴⁶

¹⁴⁵ *Ibíd.*

¹⁴⁶ EVERS, J. (2013). «Horizon» [enciclopedia en línea]. *National Geographic*. [Fecha de consulta: 20 de julio de 2018]. <URL: <https://www.nationalgeographic.org/encyclopedia/horizon/>>. Traducido por la autora.

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.



Jenny Owens, *Two Seas series*,
2018, fotografías digitales

La entrada enciclopédica indica que el horizonte local, también llamado el horizonte geométrico, es el límite visible entre la Tierra y el cielo. El horizonte local puede incluir árboles, edificios y montañas.¹⁴⁷ Este tipo de horizonte me llevó a crear la obra *The Unknown*.

Los dos caminos parecen tocar el cielo. Parecen salir de la Tierra en un intento de llegar al cielo. No se sabe qué se esconde detrás de esos horizontes. Con la obra planteo las preguntas: ¿Cuántos horizontes existen? ¿Cuántos horizontes quedan escondidos detrás de esos caminos? El hecho que el horizonte local sea el límite visible entre la Tierra y el cielo incluyendo edificios, montañas y árboles, significa que incluye muchos paisajes diferentes. Significa que si una persona gira 360° puede ver horizontes diferentes en cada dirección.

Al igual que pasa con las imágenes de la series *Two Seas*, *The Unknown* consiste en una fotografía recién tomada y un fragmento de una fotografía digital que tomé de una fotografía analógica de mi álbum familiar de en torno al año 1940. Al exponer estas dos obras, una al lado de la otra, subrayo la idea de que los horizontes no tienen edad. Una imagen antigua de un horizonte puede parecerse a una imagen reciente de otro horizonte. Es un fenómeno que existe desde que un sujeto puede ver en la distancia.

La entrada enciclopédica también indica que el horizonte geográfico es el límite aparente entre la Tierra y el cielo, y que las montañas, los árboles y otros elementos elevados no se consideran parte del horizonte geográfico. Señala que el horizonte del nivel del mar es el horizonte geográfico al nivel del mar, y que uno de los mejores lugares para verlo es una playa: el océano y el cielo proporcionan una línea limpia y plana donde la Tierra parece encontrarse con el cielo.¹⁴⁸ Para mí, antes de investigar el horizonte, ese era el significado que tenía en mente del horizonte, que quizá sea la idea más convencional que uno tiene de él.

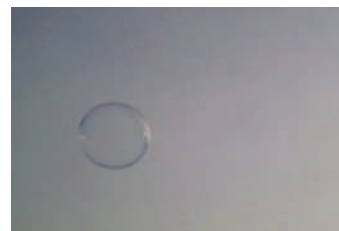
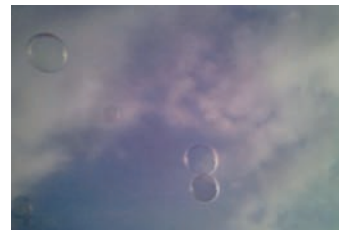
Sobre el horizonte astronómico y el horizonte verdadero se lee lo siguiente:

Los astrónomos utilizan horizontes celestiales, que fijan la posición de la Tierra en relación con el resto del cielo. El horizonte astronómico es el plano horizontal imaginario que forma un ángulo de 90° desde el punto directamente encima del observador (el cenit); así, los horizontes astronómicos son grandes círculos que rod-

¹⁴⁷ *Ibíd.*

¹⁴⁸ *Ibíd.*

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.



Jenny Owens, *The Unknown*, 2018,
fotografías digitales

Jenny Owens, *Tarifa series*, 2018,
fotografía digital

Jenny Owens, *Moving Horizons series*,
2018, fotografías digitales

*ean al observador. El horizonte verdadero es el plano imaginario que pasa por el centro de la Tierra, perpendicular a su radio.*¹⁴⁹

Cuando leí sobre el horizonte verdadero dejé de pensar en el horizonte como una simple línea horizontal en la distancia y empecé a pensar en él también como una esfera, lo que me llevó a crear algunas fotografías de pompas de jabón que forman parte de la serie *Moving Horizons*.

La entrada enciclopédica de la biblioteca digital de recursos de *National Geographic* también destaca la importancia del horizonte. Explica que los pilotos lo usan para mantener la aeronave nivelada en el aire. El método se llama «vuelo de actitud», y permite controlar los aviones determinando la relación entre el morro de la aeronave y el horizonte.¹⁵⁰

Asimismo, la entrada enciclopédica recuerda que los marineros dependían de una visión clara del horizonte para navegar por el océano antes de la existencia de los dispositivos GPS. La posición del Sol en el horizonte les decía qué hora del día era y en qué dirección navegaban. Por la noche usaban la navegación astronómica, que se basa en la posición de ciertas estrellas o planetas en relación con el horizonte.¹⁵¹

Teresa Blanch abre su texto para el catálogo de la exposición «Horizon» contextualizando el horizonte y subrayando su naturaleza intangible y engañosa:

*Los traslados territoriales practicables tanto sobre el desierto como sobre el mar son experiencias definitivas que exponen al hombre a vagar por espacios de una nada extrema. Estos espacios se tragan todos los confines, la falta de referencias físicas y visuales para la orientación los convierte en lugares de gran incertidumbre y peligrosidad. En ellos, aparece el horizonte como uno de los intersticios más enigmáticos de territorialidad. Su presencia es engañosa, atisbamos a ver una línea imaginaria e inalcanzable que solo se debe a nuestra visión en la lejanía.*¹⁵²

Por un lado, el horizonte actúa como una guía en territorios vastos para ayudarnos a navegar por ellos, pero al mismo tiempo es algo ficticio, algo incierto que no se puede agarrar, algo que se mueve constantemente. La última frase señala que la línea es solamente nuestra visión «en la lejanía», lo que me recuerda que el propio acto de ver es engañoso.

¹⁴⁹ *Ibíd.*

¹⁵⁰ *Ibíd.*

¹⁵¹ *Ibíd.*

¹⁵² BLANCH, T. (2018). «Hacia el insondable reflejo del HORIZONTE». En: OWENS, J. VÉLEZ, S. *Horizon*. Maastricht: Pontarte, Lokkus Gallery y Tasneem Gallery. Página 7.

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.



Jenny Owens,
Tarifa series, 2018,
fotografías digitales

También lo es el acto de recordar. Blanch prosigue su introducción sobre el horizonte de la siguiente manera:

En él se dan situaciones paradójicas irresolubles como espacio de esperanza y de pérdida, de atracción y de abandono, de aspiración y de fracaso. Conlleva el vértigo de adentrarse en un exclusivo territorio de ausencias. Se trata de un confín inestable que separa dos esferas de vida que están en nuestras mentes, en los deseos o en las proyecciones de superación en cada personal construcción del mundo, a la búsqueda de una promesa de vida al otro lado. Una trémula línea de luz describe habitualmente la imagen del horizonte.¹⁵³

Algunas fotografías que hice en Tarifa captan esa «trémula línea de luz». Me interesó crear una imagen en la que la línea intangible del horizonte contrastara con los edificios sólidos en la orilla. Los edificios encuadran el mar de alguna forma y guían la mirada del espectador hacia el horizonte.

A través de mi lectura sobre los diferentes tipos de horizontes descritos en el *National Geographic* y del texto de Teresa Blanch, empecé a reflexionar de forma muy libre sobre qué otros tipos de horizontes existen. Intenté pensar en nuestros horizontes mentales y emocionales, y visualicé algunos de mis horizontes interiores en dibujos.

Aunque por un lado se puede pensar en el horizonte como en algo incierto y engañoso, por otro me hace pensar en el equilibrio. Es algo que existe dentro de nosotros que nos incita a cuestionar el mundo, que nos ayuda navegar en lo intangible. El concepto existe fuera de nosotros, y por eso entra en nuestros mundos interiores, donde lo traducimos según nuestros propios códigos internos. Es algo que puede cambiar de forma dentro de nosotros, pero que está allí, equilibrándonos y ayudándonos a navegar por la vida.

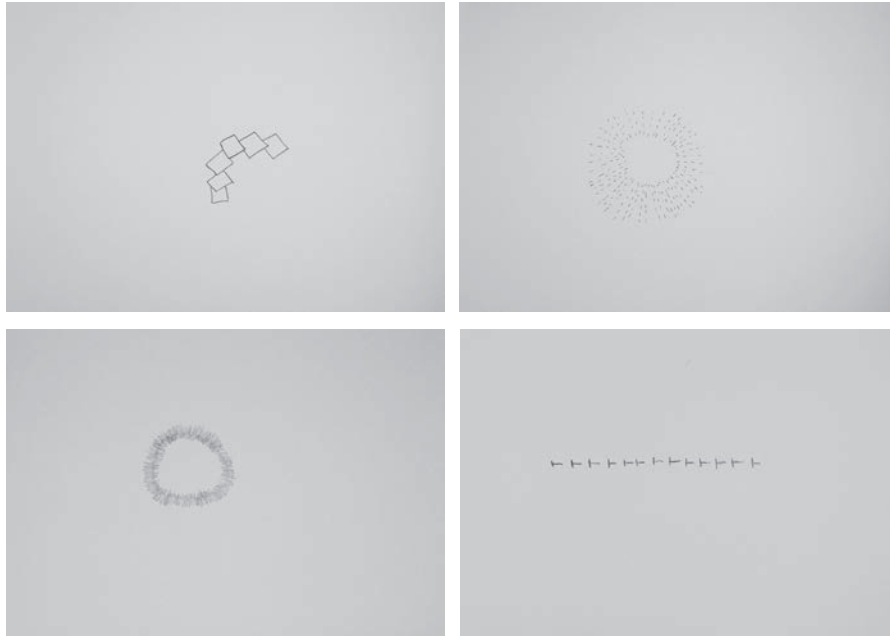
Empecé a ver muchos tipos de horizontes diferentes, y me interesó especialmente lo que sucedía cuando los territorios se mezclaban y no se entendía muy bien en qué territorio se encontraba el horizonte. El territorio se convierte en intangible imitando el horizonte fugaz. En su texto, Blanch incluyó una de mis conclusiones sobre el horizonte en la que me refiero a él como una mariposa que escapa hasta convertirse en un horizonte de mariposas. Escribe:

Lo que significa constatar que había situado la cámara ante algo inasible, efímero y evanescente.¹⁵⁴

¹⁵³ *Ibíd.*

¹⁵⁴ *Ibíd.* Página 13.

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.



Jenny Owens, *Internal Horizons*,
2018, dibujos a lápiz sobre papel,
14,8 x 21cm

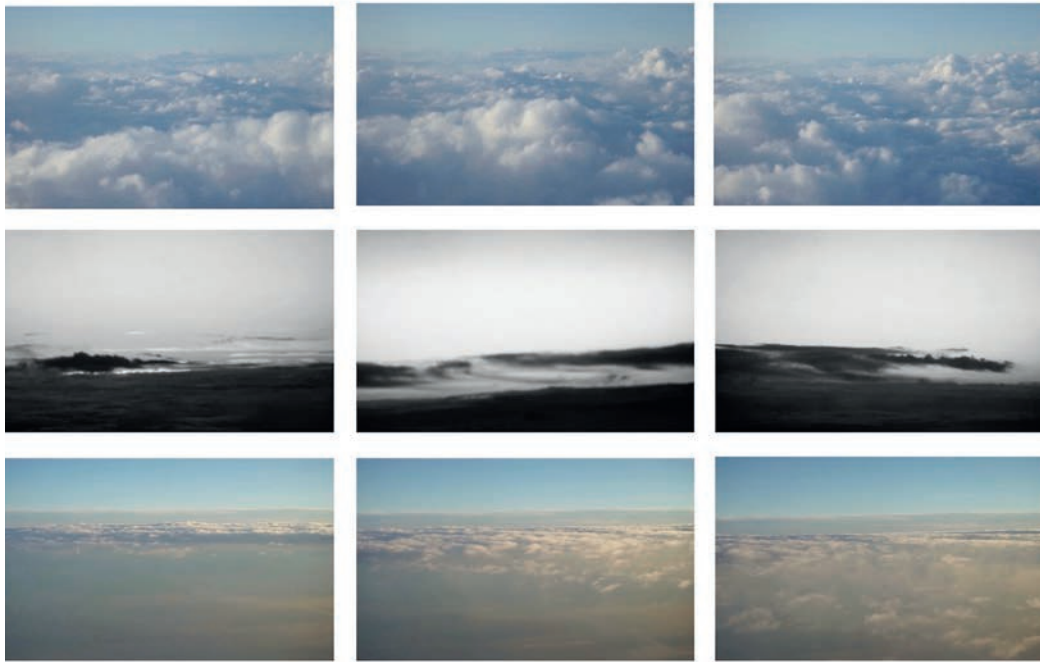
Las fotografías en la página siguiente también forman parte de la serie *Moving Horizons*. Las nubes se mueven constantemente, y por eso el horizonte también cambia constantemente. Cada segundo es diferente al anterior. En las fotografías en color, intento mostrar esos pequeños cambios con imágenes fotográficas extraídas de fotogramas de un vídeo con pocos segundos de intervalo entre el primero y el último. Respecto a las fotografías en blanco y negro, a primera vista está claro que son imágenes de nubes, pero creo que con más tiempo de reflexión las imágenes podrían llevar al espectador a pensar en la nieve o en otro paisaje salvaje. Como se ha comentado anteriormente, las nubes se comportan un poco como las olas. Cada ola y cada nube es diferente a la que vino antes y a la que vendrá después.

El vídeo *Moving Horizons* nace del interés en capturar algo insólito. No cojo un avión cada día, y cuando lo hago no hay siempre la luz que puede verse en el vídeo. Sabía que era un momento especial, un momento que no pude evitar grabar. En este vídeo hay varios horizontes, o muchas capas de un mismo horizonte, que no son estáticos. Tanto las nubes como el avión se mueven. El vídeo está grabado en tiempo real, no lo ralenticé. Se trata de un *travelling* real. El movimiento del avión transporta al espectador por el paisaje, pero la forma del avión está ausente. La imagen busca lo natural, las formas finísimas de las nubes y cómo la luz las toca; sin embargo, la imagen solo puede existir gracias a lo mecánico: el avión y la cámara.

Conecto este vídeo con el hecho de capturar un suspiro o un estado mental que cambia suavemente. Me interesa presentar obras donde lo cotidiano, en este caso las nubes, se convierten en otra cosa, en algo abstracto, en un lugar intangible que puede estar incluso dentro del nuestro ser. Me doy cuenta de que cuando se quita el contexto, en este caso el avión, se pueden ver más detalles. La descontextualización nos hace ver mejor, ver más sutilezas y más posibilidades.

Hay muchos filtros para ver la imagen: primero, mis ojos que vieron la escena; segundo, la lente de la cámara; tercero, la ventana del avión; cuarto, el ordenador para la edición de la imagen; quinto, la pantalla de reproducción; por último, los ojos del espectador. Intenta ser un vídeo sencillo y puro, pero aun así hay muchos filtros. Son inevitables. Todo está filtrado: cómo vemos el mundo, cómo se presentan los distintos aspectos del mundo y cómo interpretamos el mundo.

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.



Jenny Owens, *Moving Horizons series*,
2018, fotografías digitales

Jenny Owens, *Moving Horizons series*,
2018, fotografías digitales

Jenny Owens, *Moving Horizons series*
(fotogramas), 2018, video digital sin
sonido, '01.15

Las obras *Rolling Light* juegan con la percepción. Parece que el Sol o la Luna están rodando por la Tierra. Son imágenes que han salido de mis viajes en tren junto con la serie fotográfica *Trainscapes*. Ambas series hablan del horizonte. Cuando viajo en tren suelo grabar por la ventana la mayor parte del viaje. Tiempo después reviso todos los vídeos e intento encontrar objetos interesantes en los paisajes que crucé pero que en ese momento quizá no detecté por la velocidad a la que íbamos.

Busco momentos en los que la luz o la falta de luz crean formas interesantes en el paisaje, o momentos en los que las aves crean diferentes formaciones en el cielo. En estas dos series intento conectar diferentes horizontes de diferentes lugares sin que necesariamente esté claro dónde están estos lugares. Quizás todas las imágenes pertenecen al mismo lugar, es decir, a este lugar intermedio entre un punto de partida y un destino, un lugar extraño, poco definido, sin raíces y con poco a lo que aferrarse. Esos territorios, como los de la serie *Moving Horizons*, son lugares parecidos al horizonte mismo, transitorios e inciertos. Las imágenes intentan capturar momentos efímeros. Al final, eso es lo que hacen todas las imágenes, pero cuando hay movimiento y los paisajes pasan en un instante, la idea de lo efímero se enfatiza. Son efímeros, pero existen. Los paisajes están fotografiados en el presente. Luego estos momentos presentes se convierten en pasado, como todos los momentos. En la edición, la imagen resucita del pasado y llega al presente. Lo mismo sucede con los recuerdos: volvemos a vivir algo desde el recuerdo.

El horizonte es incierto, pero al mismo tiempo actúa como un límite. No es real, pero las dos esferas sí son reales. El cielo es diferente a la Tierra. La línea imaginaria nos recuerda que hay dos esferas. Actúa como un límite, aunque no podemos tocarlo. De la misma manera que necesitamos un horizonte incierto para organizar nuestros mundos interiores, necesitamos nuestros recuerdos inciertos para navegar y conducir nuestra vida. Sin ellos la vida sería muy difícil.

En su conferencia sobre la memoria, el médico especialista en trastornos de memoria Frank Longo presenta el caso de Clive Wearing, un famoso musicólogo, además de director de orquesta y teclista en Londres, nacido en 1938. Fue uno de los mejores musicólogos y directores de Inglaterra en la década de 1980. Un día del año 1985 llegó a su casa con dolor de cabeza; cuatro días después ya no podía reconocer a su hija de cuatro años: sufría amnesia anterógrada y retrógrada. Longo cuenta que perdió la capacid-

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.



Jenny Owens, *Rolling Light*, 2018,
fotografías digitales

ad de formar nuevos recuerdos y de recordar lo sucedido los últimos 20 años, hasta llegar a 1965. Podía contar cosas anteriores a 1965; tras eso, el olvido.¹⁵⁵

Wearing tenía encefalitis herpética. Longo explica que el virus del herpes, que casi todos padecemos, ocasionalmente llega a entrar en el cerebro a través de los nervios. Afecta con frecuencia al lóbulo temporal. Un 50% de los afectados mueren, mientras que el 50% de supervivientes terminan con daños en el lóbulo temporal y el hipocampo. Wearing fue uno de ellos.¹⁵⁶

La visión del mundo de Wearing, prosigue Longo, se limita a una capacidad de memoria a corto plazo de 15 a 30 segundos, que describe como una «ventana de 30 segundos»; así se mueve por la vida. En el fragmento del documental que Longo pone en su conferencia, la mujer de Wearing comenta que el mundo de su marido ahora consiste en un momento sin pasado en el que anclarlo y sin un futuro hacia el que proyectarlo:¹⁵⁷

*Es un momento intermitente. Ve lo que está justo frente a él, pero tan pronto como esa información llega al cerebro, se desvanece. Nada impresiona, nada registra que todo vaya perfectamente bien porque él tiene todas sus facultades, su intelecto está virtualmente intacto y percibe su mundo como usted o yo, pero tan pronto como lo percibe y mira hacia otro lado, se ha ido para él. Es una conciencia de momento a momento, un vacío de tiempo, y todo antes de ese momento está completamente vacío.*¹⁵⁸

Longo señala que sí reconoce a su esposa, y que eso podría ser parte de la memoria no declarativa (también conocida como memoria implícita). En su diario, Wearing dice cuánto ama a su esposa: esa es su principal constante, afirma Longo, la única cosa sólida que tiene: reconoce a su esposa y le dice que la ama. Longo lo conecta con su capacidad para sentarse al piano y tocar perfectamente; no se debe solo a su memoria de procedimiento, pues aparentemente hay ahí toda la emoción de un músico de élite, y las emociones son diferentes cada vez. Concluye que eso es nuevamente resultado de la memoria no declarativa (implícita), y añade: «gran parte de la memoria no declarativa de Wearing está intacta; una vez más la lesión nos enseña que el cerebro separa estos diferentes modos de memoria».¹⁵⁹ Así, el horizonte de Clive Wearing, el aspecto que lo o-

¹⁵⁵ LONGO, F. (2010). «Learning and Memory: How it Works and When it Fails» [vídeo en línea]. *La universidad de Stanford*. [Fecha de consulta: 12 de febrero de 2017]. <URL: https://www.youtube.com/watch?v=a_HfSnQqeyY>. Traducido por la autora.

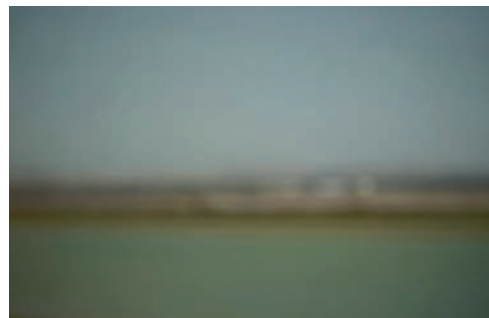
¹⁵⁶ *Ibíd.*

¹⁵⁷ *Ibíd.*

¹⁵⁸ *Ibíd.*

¹⁵⁹ *Ibíd.*

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.



Jenny Owens, *Trainscapes*, 2018,
fotografías digitales

riente en su mundo incierto, es el amor que siente por su mujer.

Donde yo me siento más incierta e insegura es en un avión. Uso mi miedo para explorar cómo sería un horizonte tangible. Lo hago creando un horizonte físico con mi pelo en el avión. Intento incluir lo humano en el horizonte, no dejar que siempre escape de nosotros, que siempre esté en la distancia, lejos e inasible. Si pudiéramos acercarnos a un horizonte, ¿cómo cambiaría nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos?, ¿perderíamos nuestro equilibrio interno?

El paso siguiente en mi exploración del horizonte fue conectar mi pelo con el horizonte del nivel del mar. En 2018 colaboré con dos estudiantes de fotografía, Marina Jiménez Flò y Paula Matei, quienes me sacaron dos retratos. En la primera imagen intento trazar el horizonte con mi propio pelo para dar fisicidad a algo intangible. En la segunda imagen no está claro si estoy de espaldas o de cara al espectador con mi pelo tapándome el rostro. Hay una incerteza y ambigüedad que imita la incerteza del horizonte.

Para resumir, puede que el horizonte nos recuerde que hay muchos elementos intangibles en nuestras vidas y que la vida es efímera. No podemos recordar todo lo que nos pasa. Muchas cosas desaparecen en el olvido. Tal vez el horizonte representa todo lo que ha pasado y nunca más vamos a recordar, y también todo lo que ha pasado en las vidas de todas las personas que ya han muerto y cuyas historias, voces y recuerdos no podemos recuperar. El horizonte es como una voz inaudible que flota fuera de nuestro alcance. El horizonte es como un eco de una voz, un reflejo de una voz. El horizonte habla del pasado, pero también del futuro. Nos recuerda que vamos a morir, que algún día nos convertiremos en el pasado. Que algún día nosotros también vamos a desaparecer en el mar del olvido con el resto de la humanidad. O puede que el horizonte reflexione sobre el presente: nuestro presente. El simple hecho de que ahora podamos ver el horizonte significa que estamos vivos. Nos recuerda nuestra propia vitalidad. Algo que no tiene fisicidad nos recuerda nuestra propia fisicidad. Tal vez el horizonte representa la línea del presente. Es como nuestra sombra, y de alguna forma nos sigue mientras estamos vivos. Tal vez el horizonte nos sigue más a nosotros que nosotros a él. Tal vez funciona igual que un espejo. Nos refleja a nosotros mismos en esa «trémula línea de luz». Tal vez deberíamos tener una relación con el horizonte como la que Roni Horn nos anima tener con el agua. Cambiamos un poco cada día, y puede que cada día proyectemos un nuevo significado en el horizonte. Si el horizonte es como un espejo, también nos ayudará a conocernos un poco mejor cada día.

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.



Jenny Owens, 2018,
fotografía digital de archivo



Jenny Owens, *Hair Horizon*,
2018, dibujo a lápiz sobre papel,
14,8 x 21 cm



Marina Jiménez Flò, Paula Matei
y Jenny Owens, 2018, fotografías
digitales de archivo

4.3. Lo que está por nombrar

Hay distintas maneras de coleccionar. Como muchos artistas, yo llevo años acumulando imágenes. En la entrevista previamente citada, Roni Horn menciona que en los últimos quince o veinte años había acumulado un archivo de imágenes de Islandia bastante grande, pero que muchas de ellas se tomaron sin intención o con intenciones que ella desconocía. En la exposición de 2003–2004 «Doubt by Water», todo el material que mostró era inédito, pero había sido fotografiado en 1991.¹⁶⁰

En una conversación celebrada en 2015, el anterior subdirector del Museo Reina Sofía, João Fernandes, habla con el artista Ignasi Aballí sobre sus procesos de trabajo y tiempos de realización, y le pregunta si sus obras son abiertas:

*[...] puedes utilizar un proceso y este puede reaparecer en diferentes momentos de tu trabajo. Tus listados, por ejemplo, se van haciendo a lo largo de un arco temporal muy amplio y aún se siguen desarrollando, ¿no es así? ¿Ves tus conjuntos de trabajos o de proyectos como algo que se seguirá desarrollando siempre, como la manifestación de una idea de obra en abierto?*¹⁶¹

Ignasi Aballí responde de la siguiente manera:

*Yo creo que existen las dos posibilidades, y es cierto que algunos proyectos pueden seguir funcionando abiertos indefinidamente. Uno sería el que has citado, el que toma el periódico como punto de partida. Algunas líneas de trabajo reaparecen al cabo de un tiempo de no haberlas desarrollado, vuelven a aparecer y para mí no es un problema retomarlas para hacer una propuesta nueva: puede ser un trabajo hecho utilizando polvo, por ejemplo, o cualquier otra línea de investigación. Paralelamente a estos, hay trabajos que tienen un recorrido más corto, más puntual y que se concretan de forma más rápida. Todo mi trabajo funciona a esas dos velocidades, una muy lenta y abierta y otra, relacionada de alguna manera con esta, que se abre a otras propuestas, que tiene un recorrido más puntual, más concreto y más corto temporalmente, con proyectos que se definen mucho más rápidamente.*¹⁶²

¹⁶⁰ HORN, R. (2005). «Water Roni Horn» [entrevista en línea]. PBS.org (originalmente) Art21.org en 2011. [Fecha de consulta: 10 de marzo de 2018]. <URL: <https://art21.org/read/roni-horn-water/>>. Traducido por la autora.

¹⁶¹ ABALLÍ, I. FERNANDES, J. (2015). «Conversación entre Ignasi Aballí y João Fernandes a propósito de *Sin Principio / Sin Final*» En: ABALLÍ, I. *Perpetuum mobile*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Página 12.

¹⁶² *Ibid.*

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.

Aballí añade que «hay trabajos que por sus propias características necesitan mucho tiempo para obtener el material y para conseguir construirlos y otros en los que no es necesario y se pueden concretar en un periodo de tiempo corto».¹⁶³ Los tiempos de mis procesos son parecidos a los de Aballí. Algunos trabajos son puntuales y otros duran muchos años; como le pasó a Roni Horn, están en proceso durante mucho tiempo antes de convertirse en obras y ser vistas. No elimino ninguna fotografía que tomo. Muy a menudo vuelvo a mi archivo fotográfico con otra mirada, ya que creo que nuestras experiencias nos hacen cambiar un poco cada día. Veo elementos en las imágenes que antes no me llamaron la atención pero ahora sí.

João Fernandes también reflexiona sobre el tipo de colecciones que Aballí hace:

*En tu obra, muchas veces los materiales son exhibidos en cuanto tales y no tanto como metamorfosis de esos materiales. Son catalogados, organizados, archivados. Y después es el sistema de catalogación, de indexación y de presentación el que cambia su percepción, y no una acción sobre ellos que altere sus formas. Igual que cuando nos presentas billetes de banco triturados: el material ya existía, pues esos billetes han sido destruidos por el banco y no por ti. Lo mismo ocurre con tus obras textuales: buscas textos preexistentes, palabras que aparecen en periódicos; con ellas construyes listados, paradigmas que se organizan de modo más o menos arbitrario pero que siempre son legibles aunque no llegues a formar frases con esas palabras.*¹⁶⁴

Y añade:

*En cierta manera, estos sistemas de presentación y de reunión de materiales, palabras o imágenes que creas son en sí mismos la obra. Es más, el sistema según el cual reúnes y presentas las cosas funciona como principio dinámico de tu trabajo en mayor medida que la forma de un material o que su posible simbología. Esta forma de trabajar, que se conecta con la idea del archivo, ¿será un reto para el espectador, que descubrirá una estructura oculta de las cosas, una estructura encubierta del mundo?*¹⁶⁵

A lo que Aballí responde:

*hay una necesidad de presentar con una cierta objetividad los materiales, es decir sin expresividad, sin aspectos subjetivos, sin una...*¹⁶⁶

¹⁶³ *Ibíd.*

¹⁶⁴ *Ibíd.* Página 25.

¹⁶⁵ *Ibíd.*

¹⁶⁶ *Ibíd.*

João Fernandes saca a colación la palabra «retórica». Aballí responde de la siguiente manera:

Exacto, y que no se vean como una expresión de los sentimientos. En ese sentido me interesa mantener una distancia entre mi subjetividad y la obra, que intento que sea siempre lo más neutra posible. Aunque también es verdad que tomo muchas decisiones, porque, por ejemplo, los Listados yo he decidido construirlos tal como son, en un formato determinado, con dos columnas de textos, etc. He decidido qué grupos son posibles y cuáles no. Es decir, que yo de hecho lo he diseñado, he decidido cómo construirlo y qué forma darle. Pero después no hay un trabajo de creación más allá de esas primeras decisiones, sino que todo el proceso se mantiene inalterado, con esa misma estructura que yo he decidido previamente al inicio del proyecto. Creo que esta objetividad con la que se presentan permite que el espectador también sea más participativo o asuma un papel más activo en cuanto a sus posibilidades de comprender la obra, de leerla. A partir de lo que se ve en ellas, cada espectador puede interpretarlas como mejor le parezca. Para mí es necesario crear una distancia entre la obra, los materiales con las que está realizada, y yo mismo.¹⁶⁷

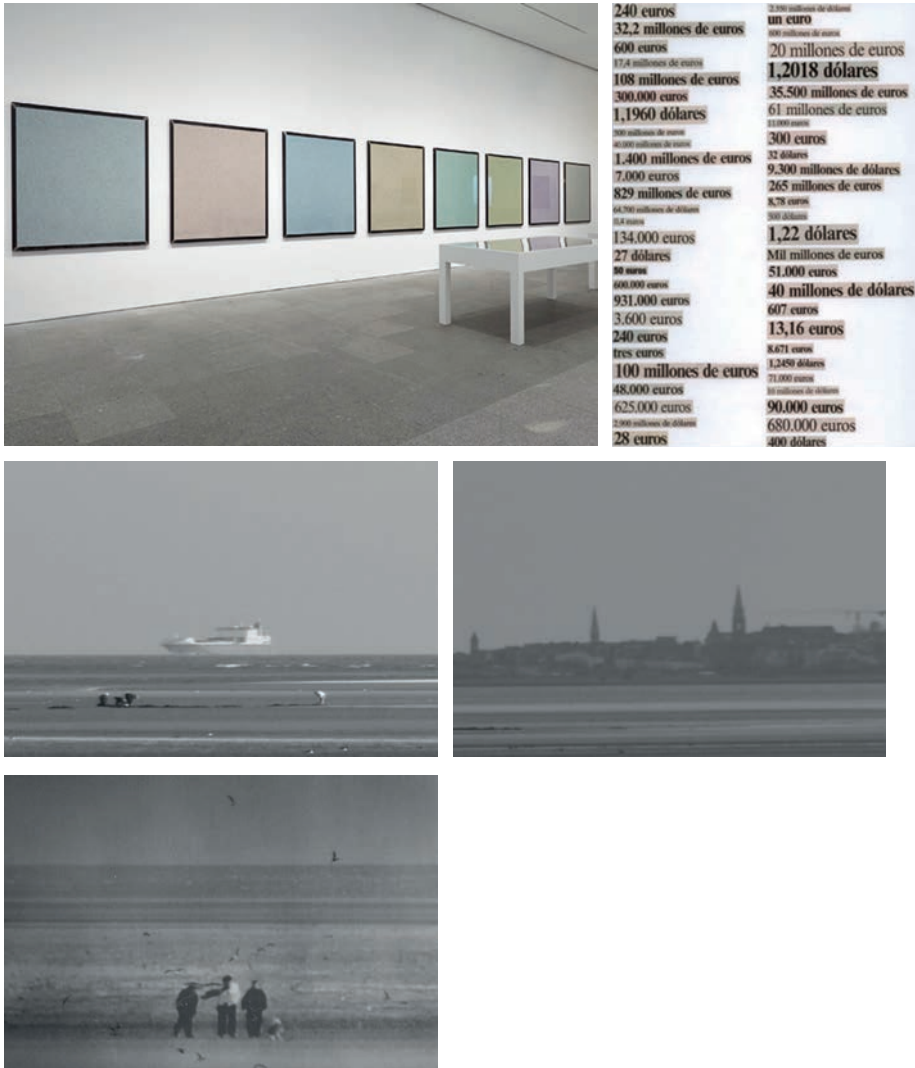
Por mi parte, mi manera de trabajar con el archivo es muy diferente a la de Aballí. Siempre intervengo de alguna forma en las imágenes y vídeos que forman parte de él. Para mí, sacar una fotografía o hacer un vídeo es un primer encuentro con lo fotografiado o lo grabado; después revisito esas imágenes y busco fragmentos o uso el zoom del ordenador para acercarme a los fondos de las imágenes. Elimino elementos que distraen y saco fotografías de la nueva composición.

Las imágenes de la página siguiente proceden de fotografías que saqué en una playa de Dublín durante la marea baja. Las tres son fragmentos de imágenes más grandes. No vi a los paseantes ni a las personas con el perro cuando tomé las fotografías, estaban muy lejos. Fotografié estas fotografías hasta llegar a la atmósfera que quería crear. A la tercera le añadí una transparencia con pájaros. Quería que esta fotografía en concreto tuviera una atmósfera más misteriosa.

Cuando intervengo en imágenes en color siento que me enfrento a ellas más como pintora. La mezcla de tecnologías influye en los colores de la imagen final impresa. Hay un trabajo pictórico elaborado. Con cada imagen de mi archivo que me llama la atención, existe la posibilidad de crear una nueva imagen. Esta nueva imagen puede ser más intensa o estar

¹⁶⁷ *Ibíd.*

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.



Ignasi Aballí, *Paper*

Moneda, 2011

Ignasi Aballí, *Listados*,

1998 - 2016

Jenny Owens,

Sandymount, 2012,

fotografías digitales

más desenfocada que la original, y ser más ambigua. La capa más importante es la capa de la alteración y la creatividad. Hay una intervención hecha por mí: por un lado está claro que hay mucha subjetividad, pero por otro siempre busco presentar algo de lo universal en las imágenes que creo; por eso aparecen barcos y el mar, que son, para mí, dos símbolos universales.

Un artista que se acerca al archivo desde la subjetividad es Carlos Bunga en su libro *DNA*. La editorial Artphilein escribió que este se enfrentó al libro como si fuera un espacio tridimensional. Según Bunga, el libro no es un documento terminado, sino un espacio abierto para cuestionar cosas que debe funcionar como un diccionario o documento conceptual botánico: no busca ser una representación de su trabajo, sino más bien una aproximación a su pensamiento. Añade que le interesa la singularidad y la complejidad del ADN y que no podemos tener acceso a toda la información que hemos almacenado; asimismo, muchas de nuestras tendencias o instintos pueden tener una base genética, y espera que el funcionamiento interno del ADN continúe siendo en gran medida un misterio.¹⁶⁸ De ahí que *DNA* tenga una dimensión muy subjetiva. Es una extensión de la manera de pensar del artista, pero está estructurado del modo más formal, informativo y objetivo de los diccionarios. Combina lo personal con lo formal.

Tacita Dean hace una reflexión interesante sobre las colecciones en el catálogo de la exposición que el MACBA le dedicó el año 2000:

El problema de las colecciones es darte cuenta de que has empezado una. Hace poco empecé, casi sin querer, a coleccionar viejas postales clasificadas por temas. Empecé encontrando una atractiva postal de una fuente helada. Al encontrar la segunda, ya había empezado una colección a pesar de que podía retrasar el reconocimiento del inicio de la colección si en lugar de ello la llamaba un díptico, o un tríptico, o un cuarteto. Y lo mismo con las postales marcadas con cruces, señalando una ventana de hotel, la mesa de un restaurante o una montaña a la que había subido, o postales con gaviotas o balnearios o tréboles de cuatro hojas.¹⁶⁹

Añade que le interesaban «los microcosmos: cosas que fueran portátiles, coleccionables, reproducibles».¹⁷⁰

¹⁶⁸ BUNGA, C. (2015) *DNA*. Lugano: Artphilein.

¹⁶⁹ DEAN, T. (2000). *Tacita Dean*. Barcelona: MACBA. Página 76.

¹⁷⁰ *Ibíd.*

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.

Regeneration (Re)invention Reminder Renaissance Repetition Reproduction Restoration p.14: Revolution Risk Ruins S Scale p.15: Seduction Sensibility Sensitive Simulacrum Simultaneous Sincerity p.16: Site-Specific Skeleton Skin Slavery Social Society p.17: Sometimes Space	Species Spectator p.18: Stranger Structuralism Structure Studio Subterranean p.19: Subjectivity Success Suicide Suspension Sustain p.20: T Technology Territory Thinking Time Torture Traces Tragedy Transformation p.21: Transgressing Trauma Truth p.22: U Uncertainty Under Ubiquitous Utopia	V Violence p.23: Virtual Visit Vulnerability	W Work	CREATIVE PROCESS 62 KIBOMA 64 GENETIC HERITAGE 66 SYNERGIES 69 AERIAL VIEW 71 GEOGRAPHY 72 OROGRAPHY 74 SCULPTURE 76 URBANISM 77 SEQUENCE 78 HUMAN SCALE 80 GEOMETRY 83 COLLECTIVE MEMORY 85 ABSENCE 87 ARCHITECTURE 90 MENTAL SPACE 92 PERSPECTIVE 94 MAUSOLEUM 97 MARKARCHITECTURE 100 FRAGMENTS 102 DIALOGUE 105 UNMOUNTMENT 106 NOUVEAU 109 HUMAN ARCHITECTURE 111 ORGANIC 112 MICROBIOLOGY 114 ECOSYSTEM 116 GERMINATION 119 YACUI EPHEMERAL MASKS 121
--	---	--	------------------	---



Carlos Bunga,
DNA, 2015



Tacita Dean, *Four, Five, Six,
Seven and Nine Leaf Clover
Collection*, 1972 - actualmente.

Por otro lado, tiene una colección de postales con otro objetivo final. Se llama *The Russian Ending*, un portafolio de veinte fotograbados en blanco y negro con grabados encima. Cada imagen tiene su propio título. En la página web de la Tate se lee que se editaron treinta y cinco copias del portafolio, que las postales que lo integran las reunió durante sus visitas a mercados callejeros europeos y que la mayoría de ellas muestran accidentes y desastres, tanto artificiales como naturales.¹⁷¹ También se lee lo siguiente:

[...] en cada imagen hay notas blancas superpuestas escritas a mano en el estilo de los guiones técnicos de las películas, con instrucciones referentes a la iluminación, el sonido y los movimientos de cámara, lo que sugiere que cada imagen es una nota de trabajo de una película. El título de la serie proviene de una convención de los primeros años de la industria cinematográfica danesa, cuando de cada película se producían dos versiones, una con un final feliz para el mercado estadounidense y otra con un final trágico para el público ruso. Las intervenciones de Dean animan a los espectadores a formular narraciones previas a los trágicos acontecimientos de las imágenes, e involucran al espectador en el proceso creativo.¹⁷²

De esta forma, Dean interviene en la colección a través de la elección de cada imagen, las palabras que decide para el título y las que escribe encima. Sin embargo, por medio de su intervención dirige al espectador a la libertad: abre la imagen al campo del cine y al campo de la imaginación; guía el espectador a pensar en lo que no se ve de la imagen, en el resto de la película ficticia; guía el espectador hasta lo invisible, lo infinito, donde tiene libertad para imaginar y pensar qué podría haber pasado. En esta fase, la artista misma desaparece y entra la objetividad. Tacita Dean finge ser una directora o un técnico de la película ficticia, y el papel que desempeña el espectador es el de espectador de lo ficticio o espectador de su propia imaginación.

Las palabras pueden ser una gran ayuda al crear narrativas. Conocí esta obra de Dean hace muchos años, y creo que inconscientemente fue uno de los trabajos que me llevó a trabajar en mi proyecto *Títulos para trabajos que aún no he hecho / nunca haré / trabajos invisibles*.

Últimamente las palabras han empezado a ser importantes para mi práctica. Creo que ano-

¹⁷¹ TAYLOR, R. (2004). «Tacita Dean. The Life and Death of St Bruno» [página web]. *Tate.org.uk* [Fecha de consulta: 21 de julio de 2018]. <URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dean-the-life-and-death-of-st-bruno-p20260>>

¹⁷² *Ibid.*

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.



Tacita Dean, *The Russian Ending: The Life and Death of St Bruno, Beautiful Sheffield y Ship of Death*, 2001

tar las ideas que se me ocurren durante mi investigación y convertirlas en títulos se parece, de alguna manera, a tomar fotografías. Los títulos son como capturas de pantalla de mi estado de ánimo en un momento dado. Doy importancia a mis emociones. Siento que más adelante, cuando no estamos en el mismo estado emocional, es fácil olvidar como se siente una emoción o se recibe una idea que una emoción ha provocado. Transformar las ideas y emociones en títulos es como atraparlas en una red para que no desaparezcan. El impulso que me hace escribirlos es el mismo que me hace sacar mi cámara para tomar una fotografía. Algunos títulos son observaciones que hago sobre cosas que veo, o ideas que se me ocurren cuando vuelvo a mirar mi archivo de imágenes después de mucho tiempo. Son momentos únicos en el tiempo. Algunos de los títulos se convertirán en títulos de obras futuras.

Este trabajo también responde a la dificultad que tuve en el pasado para poner títulos a mis obras, quizás porque tendía a trabajar desde la intuición y con imágenes indefinidas, y después era difícil nombrar qué había ahí exactamente. La lista me proporciona una forma de capturar lo que es importante para mí, lo que me interesa, lo que estoy viendo y viviendo. Se trata más de poner una obra al título que un título a la obra, una forma de trabajar que estoy explorando por primera vez. Entiendo esta lista como una pieza en sí misma, una lista que siempre está creciendo.

También hay un proceso de selección. No todos los títulos forman parte de la lista final. Transcurridas algunas semanas, reviso la lista para ver qué títulos tienen más peso. Noto que mientras escribo la tesis tengo muchas ideas nuevas para muchas obras nuevas, pero no consigo realizar todas las obras que se me ocurren en ese momento. De esta manera, la lista de títulos es también como una sala de espera, un lugar donde dejar que las ideas descansen hasta que puedo incorporarlas a la producción.

Es un trabajo subjetivo, pero también tiene un lado objetivo abierto a la imaginación del espectador. Con el paso del tiempo y los cambios de estados anímicos, a veces no recuerdo qué había escrito, o cómo se me ocurrió una idea,: es como si la hubiera escrito otra persona.

Jenny Owens, *Títulos para trabajos que aún no he hecho / nunca haré / trabajos invisibles*. 2017 – presente. Proyecto en progreso. Una colección de títulos.

Titles for works that I haven't made yet / will never make / am about to make / invisible works

Box of hair returned

Post boxes

What is left. What is given away. What you take with you.

Birds on Postcards

Things that push through other things

Patterns seen from the Sky

Surprising things in Landscapes

Ways of Recording Time

Little Rooms in Little Houses

Hair Plaiting. Different every time.

Mini Masks

Fishing for Time

Frozen Mid Air

How does the body hold memory?

My house is my studio, my studio, my house

Glass Houses

Glass Animals

Ceramic Origami

The Image as an Object

Recurring Dreams from the Well

He kept wanting to steal my camera

The hidden narratives of a space

Magical Objects

Talking about space in dreams

Ostriches

The bird's-eye view in dreams

Thought Landscapes

A + B = AB = Something New

Could these be fragments of memories that are only half formed?

What does a memory look like as it comes in and out of present awareness?

Could these be images of those moments once experienced but never recalled: those silent memories in the background of our more prominent ones?

Backs of photographs

A fork in the road? More like a rake

The invisible sides of things

I love pausing videos to see the things I couldn't see at the time because everything was happening so fast and because my eyesight is limited.

On my nightstand, dust.

I don't remember writing some of these titles

All my beds face the same direction except one

The day begins with a memory. Who am I? Where am I?

The Play Within

Animals as humans

Humans as animals

Half animals, half humans

Sets without plays
Drawings of sets
Tightropes
Little postcards of sets
The invisible work
Imagined spaces
A character is a creation
Many imagined layers
Travelling sets
What comes after the ephemeral?
Your fingers feel the words
The fleeting appearance of the man in the bowler hat at
the door left me with a disconcerting feeling.
In hindsight I learnt that his presence was trying to tell me
something, shed light on a situation that was dark and
corrupt.
He was a messenger sent to instigate the removal of
layers of an image that was far from what it appeared to
be.
Imagined planets
Thoughts as atoms
What does a thought look like?
Drawings inside ships
Traces at the bottom of the ocean
There is something about windmills
See-through balloons in the river
Colourful birds in glass
What I had hoped to have seen
Shadows in flight
Bricks behind a window
When trees become creatures
Invisible architecture
Patterns of the city
Distorted shapes. Peculiar shapes.
Layers of the city
Missing pieces
These cracks look like pieces of music
Music helps me see better
How many other doors are there?
It is not a real door, anymore
If you leave your door open...
Strange limits
Invented limits
Just-painted limits
A Book of Windows
A Window of Books
Everything that is going on around you
Window sills
When things become other things
Is it wire or is it a tree?
A City = A Construction
Borrowed photos = Reconstructions of reconstructions

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.

Things left half done
The place where time resides
Sundials
Sun watches
Sun watchers
The Shadow Hands of a Clock
The Invisible Hands of a Clock
Structuring time. Sculpting time
The Physicality of Time
Blocks of time
Dates are sculptures of time
Dates are needed to sculpt time
Dates provide structure in the space of time
Clouds kissing
Holding things back
Blurry geometry
Birds simplified like shadows
Layers in landscape
What is on the other side of an image?
Water outside the water that is inside
We are made of water. When it rains, when we shower,
external and internal water are close together
Travelled water
Water and more water
Time skips a beat
Brushing hair in the street
To the lighthouse
Animal secrets
Inner compasses
I like listening to the music my neighbours play across the
way
Being rejected is exhausting
Mouth inside teeth
The answers are in my archive
Hidden archives
Unseen works
The answers are in the process
Balcony collections
To become unhinged
Alarm ringing shakes you out of one state an into another
Moving mouths game
One missing piece
A photo of a grey hair
A book open in each hand
My sneezing interrupted my train of thought
My collection of hair is on my head
Hair coming through letter boxes
How can we get inside time
If time was the set of a play, what would it look like, how
would we get inside of it?
Hairy insects
What does time inside the ground look like?

My hanging towel gave me a fright - I thought it was an intruder
Sewing yourself up
A memory of a dream
How do memories of dreams work in time?
A breath of light
Tears from the street
The Realm of Fiction
Mirror experiments
If I hadn't written to you
A focus of light can change everything
I can't find the paper I was writing on
Things in trees
The traces of Everyday Life
Under the stairs
Slithers of light
Internal coordinates
Tug-a-war hair
A strand of hair is like a root, it guides me, it reminds me of who I am
I've stopped plucking my grey hairs. I like seeing them in the mirror, they remind me of the things I have learnt
One grey hair in a little jar.
A stream under the city
3 black triangles like masks on the wall
Stepping stones
The tree of indifference
When you are too close to the work you get saturated
I really like cables
I get in the way of myself
Plants in the night
The traveling bed
Between the post and the pole
Cataloguing traces
The Alchemy Lab
Internal plates move
Arrows on knees
Arrows on knees pointing up upwards
Legs of lead
A craving to play solitaire
The woman on the phone got off the train before I could hear the end of the story
Lying on the ground
Lying close to the ground for protection
Feeling the heartbeat of the land
At the night library
Shared objectives
What would I feel if I was a horizon?
What would my mood board look like?
The radio tree
What does patience look like?
The inner workings of the process
Feelings on paper

4. El viaje de la imagen. Realidades inmateriales.

Una frase que Frank Longo pronunció durante su conferencia sobre la memoria me llamó mucho la atención: «Las cosas que tal vez nunca volvamos a recordar podrían estar en nuestro cerebro hasta el día en que muramos».¹⁷³

Esta idea me hace reflexionar sobre el aspecto infinito de la memoria. Yayoi Kusama trabaja sobre el infinito en sus obras. Tal vez, a través de ellas intenta hacernos tomar conciencia de que todas las cosas que hemos visto o pensado viven en nuestro cerebro a pesar de que no podamos acceder a ellas. Conecto esta frase también con la infinidad de posibilidades fotográficas que existen en un momento dado.

No podemos recuperar todo lo que nos ha pasado. Longo se pregunta: «¿Si no podemos recuperar esos recuerdos, realmente son recuerdos?»¹⁷⁴ Puede que esta información forme parte del ámbito de recuerdos difíciles de recuperar en el momento que queremos. Puede que pertenezcan al tipo de recuerdos que aparecen en nuestras mentes de la nada. En *Destellos de Luz*, Fernyhough comenta: «Ayer tuve de pronto un recuerdo exasperantemente aleatorio de las pequeñas bolsas de plástico a rayas blancas y azules de uso tan común cuando yo era un niño».¹⁷⁵ Y añade: «A menudo nos sorprende la aleatoriedad de lo que recordamos y, en cambio, nuestra mala memoria para las cosas de veras importantes nos deja consternados»¹⁷⁶ En esta frase Fernyhough está una vez más subrayando la complejidad de la memoria y nuestras limitaciones para entenderla realmente en su totalidad.

Sin embargo, creo que aun así tenemos que intentar entender cómo funciona la memoria y encontrar estrategias para sacarle el máximo provecho. Para mí, apuntar ideas, recuerdos aleatorios, imágenes mentales, pensamientos y sentimientos como un listado de títulos de obras es una manera de hacerlo. Sé que no podré atraparlo todo, y sé que cuando vuelva a leer los títulos estos tendrán otro significado porque yo habré cambiado un poco, pero tal vez quedará algo de su esencia original, algún rastro que me servirá en el futuro para recordar cómo era mi mente cuando los escribí. Así, mientras evoluciono como persona podré acceder de alguna forma a mis yoes anteriores. Con esa obra espero también animar al espectador a pensar en los posibles propósitos de los archivos y en sus propias estrategias para capturar su paisaje interior actual, y de alguna manera llevarlo consigo al futuro para recordar mejor quién fue en el pasado.

¹⁷³ LONGO, F. (2010). «Learning and Memory: How it Works and When it Fails» [vídeo en línea]. *La universidad de Stanford*. [Fecha de consulta: 12 de febrero de 2017]. <URL: https://www.youtube.com/watch?v=a_HfSnQqeyY>. Traducido por la autora.

¹⁷⁴ *Ibíd.*

¹⁷⁵ FERNYHOUGH, C. (2013). *Destellos de luz*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A. Página 11.

¹⁷⁶ *Ibíd.*

5.
MONTAR LA
NARRATIVA A PARTIR
DE RASTROS

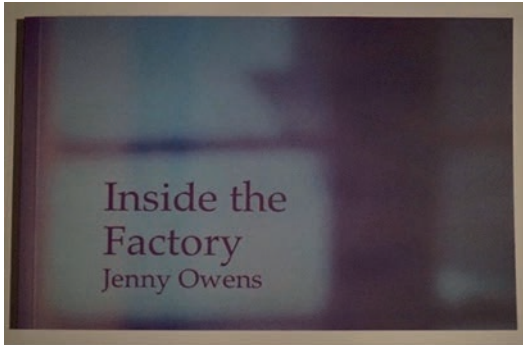
Los rastros físicos que encontramos en un lugar recuerdan al lugar y a las diferentes fases de su existencia. Para mí, los rastros físicos también son visualizaciones de cómo podrían ser los recuerdos, esas imágenes fragmentadas que se crean en nuestro cerebro cuando usamos nuestra memoria. Por lo tanto, los rastros podrían considerarse recuerdos en el mundo físico. Son manifestaciones físicas de los recuerdos.

Me interesan los espacios donde dos existencias se superponen o se encuentran; por ejemplo, dos capas diferentes de pintura en una pared, o cuando la naturaleza es portadora de distintos rastros, como plumas flotando en un estanque. Para mí, estos rastros contienen historias. A menudo son el resultado de una acción o un gesto. Reflejan el paso del tiempo y nos pueden dar información sobre lo que anteriormente sucedió en el lugar, o nos invitan a imaginarlo. Nos recuerdan el resto de capas ocultas que deben existir en la ciudad y en la naturaleza. Algunos rastros pueden no revelarse a los transeúntes durante algún tiempo; se encuentran a la espera de ser descubiertos, debajo de otros rastros ya visibles. A veces podemos sentirnos anónimos en una ciudad, pero solo con mantener los ojos abiertos podemos ver rastros de la vida de otras personas, y esto puede ayudar a eliminar esos sentimientos de soledad.

Las imágenes en el libro de artista *Inside the Factory* son el resultado de horas de exploración de una fábrica en Barcelona que está cerrada y es normalmente inaccesible. En el edificio no encontré un alma, aunque estaba lleno de objetos y restos de vidas de los que habían pasado por allí. Registré el espacio con mi cámara de vídeo, y a continuación analicé lo que había documentado. Quería encontrar aquellos objetos o composiciones que destacaban por su calidad narrativa y podían hacer que el espectador se preguntara: «¿qué pasó allí?». Convertí esos momentos en fotografías. Me interesa el modo en que los objetos se transforman en otra cosa cuando pierden su función original, como criaturas extrañas o huellas de algún acontecimiento misterioso. La exploración fue emocionante porque no podía imaginar lo que iba a encontrar; nunca habría podido visualizar las sorprendentes composiciones que me esperaban antes de cruzar el umbral.

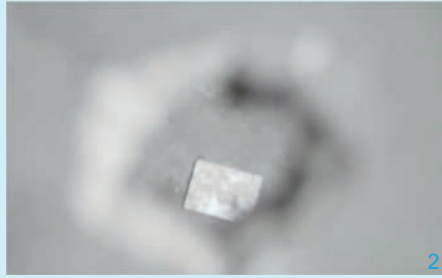
Ya no se puede entrar en esta parte de la fábrica. Me pregunto si se habrá quedado así o ha habido más cambios, ¿o se ha hecho una limpieza total? Si alguien ha tirado todos esos objetos, ¿dónde están ahora? Ya no conviven en el mismo espacio. Cuando visité ese lugar ya pertenecía al fuera de campo, pero ahora que no es posible acceder a él se ha convertido en el fuera de campo del fuera de campo mismo, en un lugar más allá del

5. Montar la narrativa a partir de rastros

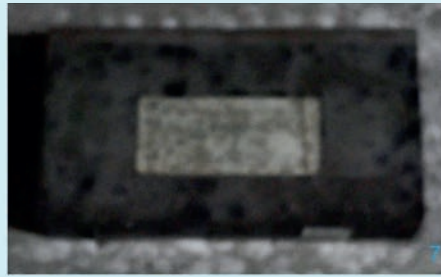
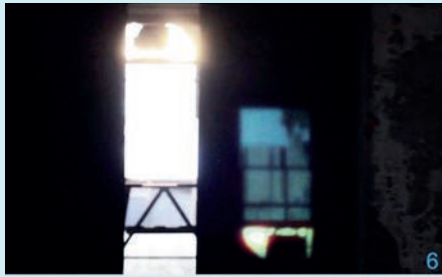


Jenny Owens, 2018, *Inside the Factory*, libro de artista (copia de artista) con 18 fotografías digitales en color. 14,5 x 21 cm

fuera de campo. Y si ya no se puede entrar en ese espacio, estas imágenes también cambian de significado. Ahora pertenecen a un tiempo cerrado, un tiempo congelado, un tiempo inaccesible. Vemos las imágenes en el presente, pero no podríamos acceder al espacio en el presente y ver estos rastros de nuevo y discernir si ha habido más cambios. Los rastros reales son invisibles ahora. A través de las fotografías que tomé, podemos ver una representación de los rastros del pasado en el presente. Es lo mismo que pasa con el pasado mismo: es físicamente inaccesible, pero lo podemos analizar desde el presente.



1. Horizonte. Una puerta que da acceso a todo o a nada o a todo entre el todo y la nada. La puerta interior. ¿Cuánta luz se esconde detrás de la oscuridad?
2. Si pudiéramos ver a través de todas las tarimas. Se cayó una carta. Poder ver pero no poder leer. Los agujeros en nuestros pensamientos, en nuestras miradas. Lo secreto. Lo que queda fuera del alcance.
3. Sugerencias. La mirada fragmentada. Patrones de polvo o de suciedad.
4. Papeles que representan acontecimientos. Papeles que conectan las personas y sus vidas con el lugar.
5. Escenario del narrador invisible. ¿Se enfadó y se fue o una fuerte corriente de aire tumbó la silla? Así caída pierde la utilidad para la que fue pensada. Al cambiar de posición un objeto, este cambia, y cambia también su relación con el entorno.



6. La ventana interior. Las perspectivas reflejadas. Vemos las cosas al revés.
7. ¿Qué pensará la gente de estos objetos dentro de 100 años? La imagen está protegida dentro de una caja. Las ventanas de los videocasetes.
8. La fábrica-teatro. Los movimientos de los objetos inanimados. El edificio como testigo de los acontecimientos que se dieron dentro de él.
9. Infestación de papel. Un lugar abandonado pero completamente lleno de papel.
10. Ver dentro de las paredes. Romper barreras.



11. La comunicación rota. ¿Y si saliera pelo del teléfono? El teléfono que habla con el pasado.
12. Ver dentro de las cosas. Un paquete misterioso. ¿Qué otros objetos esconde este sitio? El papel contiene. El papel envejece.
13. Cuando un lugar se convierte en otro lugar, en un recuerdo o en un cuadro abstracto. Algunos recuerdos son más pálidos que otros.
14. Una pila sin agua es un ornamento. La suciedad como manchas en otro cuadro.
15. No pasar. X estuvo aquí. Aquí hay un tesoro poco común.



16. Incluso los fragmentos más pequeños tienen valor. El suelo como una pintura. El polvo brilla. Pequeños espejos en el suelo. Pequeñas ventanas de un mundo olvidado.

17. La maquinaria sigue en su estado orgulloso. Las capas múltiples de la mirada. ¿Qué pasaría si se girara la llave?

18. Las criaturas nacidas desde las ruinas. ¿Qué hay debajo de este paño? ¿Cuántos años de polvo acumula? El oxímoron. Un trapo para limpiar construido desde la suciedad.

5.1. Desde el fuera de campo

Tacita Dean trabaja con un medio que según ella misma no sobrevivirá en el futuro: la película fotográfica. En una entrevista, Rina Carvajal, directora del Museo de Arte y Diseño de Miami, le pregunta por qué le atrae tanto la película de 16 mm en un momento en que la tecnología digital la convierte en obsoleta.¹ La respuesta de Dean es que cuando empezó a trabajar con celuloide no existía la era digital, y cuando esta se impuso ella siguió trabajando con el medio que ama,² aunque esté efectivamente en vías de extinción. Según Dean, muchos cineastas se sienten muy desilusionados con lo digital, por su ausencia, por ejemplo, de profundidad de campo y de color negro, y trabajan siempre con película fotográfica. Cuando la generación que la recuerda desaparezca, añade, será mucho más difícil que sobreviva.³

Esta división se convierte en generacional, dado que el mundo nos divide en nativos digitales e inmigrantes digitales; así, apunta Dean, su hijo será nativo digital y no sabrá qué es un negativo. Para ella, esta trágica desaparición del celuloide altera algo más que nuestra cultura de la imagen: altera profundamente nuestra cultura. Así, muchas personas pierden sus imágenes porque no hacen copias de seguridad ni las convierten a los nuevos formatos; por ejemplo: cuando ella era estudiante universitaria todo se grababa en U-matic, el primer formato de videocasete que se comercializó; hoy, todo lo que hizo entonces con ese sistema es prácticamente imposible de transferir. Dean compara este hecho con lo que aporta la película fotográfica, que es sólida, tangible y no presenta ese tipo de inconvenientes. Si tienes un negativo, siempre tendrás un negativo: hoy se pueden ver negativos con más de cien años, comenta.⁴

Dean identifica claramente las diferencias entre la película fotográfica y los archivos digitales:

*La película es celuloide y se trata de luz y emulsión y lentes. Lo digital y el vídeo se tratan de pixelización y códigos electrónicos. Hay una opacidad en lo digital y eso hace que no se puede mirar la imagen cuando se la muestra a la luz.*⁵

¹ CARVAJAL, R. DEAN, T. (2007). «Film is a Medium of Time: A Conversation with Tacita Dean». En: DEAN, T. *Tacita Dean Film Works*. Milan: Charta, Mac@Mam. Página 46. Traducido por la autora.

² *Ibíd.*

³ *Ibíd.*

⁴ *Ibíd.*

⁵ *Ibíd.* Páginas 46- 47.

Ella sigue luchando por la película, pero es consciente de que la mayoría de las personas cambian inmediatamente al otro medio.

Según Dean, las únicas personas que se preocupan realmente por el cine, aparte de los artistas y los cineastas, son los archivistas. Afirma que luchará hasta el final con la película, cuya muerte se anunció hace ya un tiempo y, sin embargo, todavía sigue bastante fuerte. En su opinión, la verdadera víctima del momento es la fotografía: el papel fotográfico ha desaparecido; lo digital ha sustituido a la fotografía fija con más rapidez que a las imágenes en movimiento.⁶

La película se ha convertido en un rastro, y Dean, que trabaja con rastros, de alguna manera está trabajando desde el fuera de campo, desde lo no común, desde lo obsoleto. Sus obras también tienen el rastro y las desapariciones como ejes centrales.

En mi caso, soy más nativa digital que inmigrante digital. Solo he trabajado con lo digital, pero siento mucho aprecio por la película fotográfica. Tengo la cámara Super-8 de mi familia, el proyector antiguo y muchas películas, pero por ahora son más piezas de una colección que objetos activos. Muchas de las películas del álbum familiar ya están digitalizadas y almacenadas en unos DVD, y ahora tengo que transferirlas a archivos digitales porque los reproductores de DVD se están volviendo obsoletos. No creo que trabaje con película. En la entrevista con Dean, Rina Carvajal subraya que la edición de películas en celuloide es algo mucho más físico y táctico que la edición digital. Dean responde que sí, que es totalmente diferente.⁷ Yo llegué al vídeo desde la pintura. Mi primer amor en arte fue la pintura, pero pintaba muy rápido. En dos o tres horas ya había acabado un cuadro de 90 x 120 cm y empezaba otro. Me encantaba tocar la pintura, a menudo pintaba directamente con las manos, y me encantaba lo pictórico, crear formas, contar historias y mezclar colores. Por lo rápido que pintaba, estaba claro que buscaba otro medio: mis pinturas se estaban convirtiendo en fotogramas. Quería hacer muchos cuadros para contar una historia, y una sola tela me limitaba. En ese momento empecé con el vídeo, y en él encontré un formato que se movía al ritmo de mis ideas. Ya no era necesario tocar el medio. Creo que por eso salté a lo digital en lugar de trabajar primero con película fotográfica. La pintura ya había satisfecho esa necesidad táctica y tenía ganas simplemente de explorar el movimiento. Sin embargo, mi interés por lo pictórico y mi amor por los colores nunca desaparecieron del todo; tampoco lo hizo mi interés por la película fotográfica.

⁶ Ibíd. Página 47.

⁷ Ibíd. Página 46.

5. Montar la narrativa a partir de rastros

En mis vídeos e imágenes intento superar las limitaciones de lo digital tomando fotografías de fotografías. Trabajo desde lo analógico llevando al presente imágenes y películas de mi álbum familiar. Me interesa experimentar con los colores que aparecen con el uso de tecnologías diferentes. Me interesa el espacio entre tecnologías. No quiero que desaparezcan las imágenes de mi álbum familiar; sin embargo, sé que algún día eso será inevitable. De momento trabajo para mantenerlas vivas en el presente.

Los rastros, y el intento de no dejar que las cosas desaparezcan, son ejes centrales de mi producción e investigación. Conectar artistas e historias que abordan las desapariciones y los rastros también forma parte de mi investigación. Se pueden establecer muchas conexiones entre Tacita Dean y el artista holandés Bas Jan Ader. Un ejemplo es cómo se acercaban al dibujo. Para mí, la obra más potente entre los dibujos de Dean es *The Roaring Forties: Seven Boards in Seven Days*, que consiste en unos dibujos grandes hechos con tiza blanca sobre siete paneles de masonita que Dean preparó con pintura de pizarra. *Los Roaring Forties* es el nombre que recibe una zona del Atlántico, entre 40° y 50° de latitud sur, que se caracteriza por sus vientos huracanados.⁸ En una entrevista con Roland Groenenboom para el catálogo de su exposición en el MACBA, Dean comenta que «el mar está estrechamente relacionado con estas imágenes» y que «a causa del flujo, a los procesos de dibujo y borrado, [dibujar] es muy similar a la naturaleza y el movimiento del mar». Para ella «es muy difícil dibujar algo estático, que no tenga ese flujo».⁹ El proceso de dibujar y borrar es lo que tiene en común con Bas Jan Ader.

Ger Van Elk recuerda a su amigo Bas Jan Ader en las clases de dibujo en la Academia de Bellas Artes Rietveld, en Holanda: siempre hacía un dibujo en la misma pequeña hoja de papel blanco de 50 x 60 cm; nunca la tiraba, simplemente borraba su último dibujo y hacía uno nuevo, así semana tras semana. Al final, concluye, ya no era un dibujo, sino un trozo de papel que casi se transparentaba. Para él, esa imagen es lo que realmente define a Bas Jan Ader.¹⁰

A partir de esta anécdota, el narrador del documental concluye que esa imagen sirve como metáfora de la vida de Bas Jan Ader, que en solo unas pocas décadas se había vuelto casi imposible de reconstruir. Nada borra tanto como el tiempo, dice. Cuenta que incluso su casa, que en su momento apareció en muchas de sus obras, ahora ha dado lugar a una parcela de tierra estéril, y que la viuda de Bas Jan Ader, Mary Sue, hace mucho que se mudó a 20

⁸ DEAN, T. (2000). *Tacita Dean*. Barcelona: MACBA. Página 97.

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ DAADLER, R. (2007). *Here is Always Somewhere Else. The Disappearance of Bas Jan Ader*. Traducido por la autora.

minutos de ese lugar. Cuando fue a visitarla para abordar algunos momentos de la vida Ader, resultó que el legado del artista amenazaba con terminar sepultado bajo capas de recuerdos más recientes. Y así, él y la viuda tuvieron que investigar al azar.¹¹

Otra fuerte conexión entre Dean y Bas Jan Ader es cómo han trabajado el rastro de personas. En la entrevista con Dean, Rina Carvajal destaca que la obra de la primera reconoce la finitud, que las personas y los objetos que están a punto de desaparecer son motivos recurrentes en sus películas, y que a menudo estas parecen basarse en la idea de lo desaparecido o pasado de moda.¹² En respuesta, Dean cuenta que filma a personas porque quiere capturar algo de ellas en esta tierra antes de que las cosas cambien, lo que cristalizó por primera vez cuando tuvo la oportunidad de filmar a Mario Merz en San Gimignano en 2002, poco antes de que muriera. Según Dean, era consciente de lo que sucedía, y quería mostrar su físico ante la cámara de una manera diferente a como lo que había hecho en el pasado. Siempre había sido muy franco y dogmático, cuenta Dean, pero esta vez actuaba de otra forma: realmente quería ser solo físico, mostrar su ser físico, un hecho bastante sorprendente. Eso volvió a pasarle a Dean en otros vídeos. La artista supone que esas personas eran más conscientes de su mortalidad de lo que ella había sido: todos eran más o menos viejos.¹³

Bas Jan Ader hizo lo mismo, pero consigo mismo. Registró su cuerpo antes de desaparecer para siempre. En su caso, no desapareció a causa de la vejez, sino por propia elección. Desapareció en el mar en 1975, cuando realizaba la segunda fase de su obra *In Search of the Miraculous*, en la que intentaba llegar a Ámsterdam tras cruzar el Atlántico en un velero de cuatro metros de eslora.

La primera parte de la obra consistía en 18 fotografías en blanco y negro que registran un paseo nocturno de Ader por Los Ángeles hasta llegar a la orilla del mar. En la parte inferior de las fotografías puede leerse la letra de la canción *Searching*, de The Coasters. Ader no estaba buscando un amor como en la canción, sino lo sublime.

Cuando estaba viviendo en Los Ángeles, Ader escribió:

Me encanta Los Ángeles. Me encanta el entorno agreste del océano, el desierto y las montañas, y me abrumba su enorme escala. Me gusta la belleza solitaria de las autop-

¹¹ *Ibíd.*

¹² CARVAJAL, R. DEAN, T. (2007). «Film is a Medium of Time : A Conversation with Tacita Dean». En: DEAN, T. *Tacita Dean Film Works*. Milan: Charta, Mac@Mam. Página 60. Traducido por la autora.

¹³ *Ibíd.*

5. Montar la narrativa a partir de rastros



Bas Jan Ader, *In Search of the Miraculous (One Night in Los Angeles)*, 1973. La serie completa consta de 18 fotografías

Jenny Owens, *Orilla* (fotogramas), 2015, '02.55 min, video digital en blanco y negro con sonido estéreo

*istas por la noche. Y hasta los desastres como los incendios o los terremotos me aferran a esta ciudad más que me separan. Admito estar constantemente fascinado por la constante amenaza que supone la naturaleza para nosotros. Adoro esta metrópolis de extremos, romántica y salvaje.*¹⁴

Mi vídeo *Orilla* se inspira en esta primera fase de la obra de Ader. En él se recogen historias que suceden alrededor del mar. Intenté mostrar los lugares, a veces extraños, que se pueden encontrar cerca de él, como carreteras y casas abandonadas, y la sensación de soledad que transmiten. Javier Hontoria afirma en su libro *Entre dos tierras*: «Lo que mejor define la figura y el trabajo de Bas Jan Ader es la imagen del creador solitario».¹⁵ La obra *Farewell to Faraway Friends* consiste en una fotografía en la que puede verse a Bas Jan Ader observando la caída del sol desde la orilla del mar. Hontoria compara esta foto con el cuadro *Monje frente al mar* (1809) de Caspar David Friedrich: «La alusión es directa: el hombre en su soledad se enfrenta a la inmensidad de la naturaleza».¹⁶ En *Orilla* aparece una imagen parecida de un hombre que mira hacia el mar. El vídeo termina con una imagen en la que el hombre es sepultado por el mar. Al llegar en Ámsterdam, Ader tenía la intención de repetir el paseo nocturno de Los Ángeles. Esta invitación y otras fotografías de Bas Jan Ader adentrándose en el mar son las últimas imágenes que existen de él o que hacen referencia a él. No hay imágenes reales del viaje, que fue algo privado entre él y el mar. Queda en el fuera de campo.

En *In Search for The Miraculous*, Bas Jan Ader desaparece de la mirada pública. Solo la historia permanece, y así se convierte en una figura de culto. Hay mucho misterio en torno a su desaparición, y por eso mucho interés. Bas Jan Ader y su última obra son más visibles justo porque son invisibles. Parece que Bas Jan Ader también estaba interesado en la historia de un marinero desaparecido en el mar. Cuenta Hontoria:

*En la taquilla que Ader tenía en la facultad de la Universidad de California, Irvine, se encontró el libro The Strange Voyage of Donald Crowhurst, que narra la aventura de un marinero británico que trató de ganar la carrera de la vuelta al mundo en 1968 y que protagonizó un episodio entre absurdo y trágico al adular la competición para conseguir la victoria final. Cuando parecía que lo había logrado y ya enfilaba las últimas millas antes de llegar a la meta, saltó misteriosamente por la borda.*¹⁷

¹⁴ HONTORIA, J. (2010). *Bas Jan Ader Entre dos tierras*. Galicia: Xunta de Galicia. Página 15.

¹⁵ *Ibíd*, página 14.

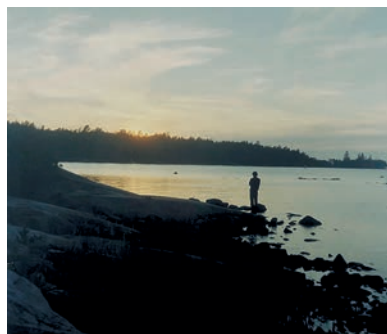
¹⁶ *Ibíd*.

¹⁷ HONTORIA, J. (2010). *Bas Jan Ader Entre dos tierras*. Galicia: Xunta de Galicia. Página 21.

5. Montar la narrativa a partir de rastros



Caspar David Friedrich, *Monje frente al mar*, 1809



Bas Jan Ader, *Farewell to Faraway Friends*, 1971



Jenny Owens, *Orilla* (fotogramas) , 2015, '02.55 min, video digital en blanco y negro con sonido estéreo



La invitación a la exposición de Bas Jan Ader *In Search of the Miraculous*. Celebrada en la galería Claire S. Copley de Los Ángeles del 22 de abril al 17 de mayo de 1975.

El libro sobre Crowhurst en la taquilla de Bas Jan Ader y su muerte en el mar lo vuelven a conectar con fuerza con Tacita Dean, quien estudió a fondo la historia de Donald Crowhurst, escribió un libro sobre ella, *Teignmouth Electron*, y creó vídeos relacionados. Al igual que Pamela Bannos intenta presentar a Vivian Maier de una manera justa y corregir las inexactitudes que aparecen en el documental *Finding Vivian Maier*, en *Teignmouth Electron* Tacita Dean intentó entender qué sucedió durante el viaje de Donald Crowhurst y explicar las dificultades por las que pudo pasar. Hay muchas similitudes entre el viaje de Bas Jan Ader y el de Crowhurst. Los dos zarparon en un barco poco apropiado para lo que pretendían hacer, el del artista de penas cuatros metros de eslora, y respecto al de Crowhurst, Dean escribe en *Teignmouth Electron*: «Los hombres del astillero dijeron que el yate era de simple madera laminada y que Crowhurst debía saber que no resistiría».¹⁸ Ninguno de los dos era marino profesional. Hontoria comenta que Ader «no era un consumado navegante», y Dean concluye que Crowhurst «carecía de la menor experiencia como marino profesional».¹⁹

Sin embargo, hay una diferencia muy grande entre ambos viajes y viajeros. Crowhurst salió en la fecha límite para poder participar en la carrera de la vuelta al mundo. Según Dean, que cita a Syd Hook, un hombre que trabajaba en los barcos de los prácticos del puerto de Teignmouth cuando Crowhurst estaba preparándose para la regata, este no quería realmente empezar la carrera: «Fue obvio para todos que no quería marcharse».²⁰

Bas Jan Ader, en cambio, lo tenía todo preparado. Había inaugurado la obra con un coro y realizado su primera parte con el paseo nocturno por Los Ángeles. No parece que no quisiera ir, sino que lo suyo era una misión. Es probable que la muerte de Crowhurst se debiera a «la locura del tiempo» y sí tuviera intención de llegar a tierra firme.²¹ Ader tenía otro coro organizado para cuando llegara a Holanda, pero al mismo tiempo era consciente del enorme riesgo que implicaba cruzar el Atlántico en solitario con un barco tan pequeño; creo que estaba preparado para morir.

A pesar de esta diferencia, los dos tuvieron que tratar con los efectos psicológicos de estar solos en medio del mar. La fragilidad humana frente al mar es lo que une a estas dos personas y sus trágicas historias. Para Dean, este es el aspecto más importante de su investigación sobre Crowhurst. Visitó el pueblo elegido por este como punto de partida para la regata, y allí descubrió la reacción del Comité de Publicidad del Consejo municipal:

¹⁸ DEAN, T. (2010). *Teignmouth Electron*. México: Alias.

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ *Ibíd.*

²¹ *Ibíd.*

5. Montar la narrativa a partir de rastros

Y su fallo, publicado en un diario local, dio clara perspectiva a la tragedia desde el punto de vista de Teignmouth. «A pesar del triste final —dijo el señor Bladon, antiguo presidente del Consejo, en su discurso a la asamblea— el viaje ha atraído más publicidad de la que este Comité ha podido generar en cincuenta años. Fue una publicidad en extremo barata y espero que el pueblo la agradezca». Donald Crowhurst se habría alegrado de saber que no murió en vano.²²

Tacita Dean reacciona con mucho enfado a este informe y a la actitud del Consejo:

¡Cuán pasmosa la facilidad con que redujeron la vida de un hombre al ingreso turístico! El vocabulario utilizado no guarda la menor proporción con la enormidad del sufrimiento de Crowhurst y el fracaso humano.²³

Según Dean, es verdad que Crowhurst se comportó de forma un poco arrogante cuando estaba en Teignmouth, pero enfatiza: «la historia del ser humano, a solas en el inmensurable horizonte marino, luchando con la aceptación final de su menguante estado mental y la decepción monumental, es verdaderamente trágica y muy superior a las aspiraciones del Consejo de Teignmouth y la pequeña Inglaterra». Y concluye así el primer capítulo de su libro:

Para muchos, Donald Crowhurst no es más que un vulgar embaucador que violó los sagrados preceptos tácticos del deportismo; para otros, la verdad es mucho más compleja y Crowhurst es a la vez víctima y perseguidor del Globo de Oro. Sin embargo, su historia es ejemplo de la fragilidad humana; lo que es jugarse la cordura frente al mar, donde no hay presencia humana ni sistema de apoyo que alivie el sufrimiento psicológico. Un mundo de profunda soledad, lleno de los desvaríos de una mente perturbada.²⁴

El mar es el fuera de campo. Es importante aprender a estar en el fuera de campo, en ese lugar de soledad. Hace falta aprender quiénes somos cuando no estamos bajo la mirada de nadie para tener y cultivar un sentido de nuestro yo más profundo, así como nuestra capacidad para superar momentos tormentosos. Estar solos también nos ayuda a afrontar el hecho de que algún día también nosotros desapareceremos del mundo. Dean se adentra aún más en la fragilidad humana frente al mar en sus obras *Disappearance at Sea* y *Disap-*

²² *Ibíd.*

²³ *Ibíd.*

²⁴ *Ibíd.*

pearance at Sea II. La primera hace referencia a Crowhurst y la segunda está inspirada en la leyenda de Tristán e Isolda.

Para hacer *Disappearance at Sea*, Dean filmó dentro de un faro en Escocia. La película registró la transición del día a la noche, cuando el faro empezó a operar. Registró lo que el faro «veía». ²⁵ Dean cuenta así qué la llevó a filmar desde un faro:

El faro es la última avanzadilla humana entre la tierra y el mar construida a escala humana. Sin embargo, su presencia insinúa ese otro mundo que representa el mar: un sentido del espacio distinto que la humanidad nunca llega a domesticar y que es más afín a la percepción distorsionada con que Crowhurst acabó viendo las cosas. ²⁶

En el vídeo el sonido es muy importante. Acaba con los graznidos histéricos de las gaviotas, que subrayan la desolación de estar perdido en el mar. En *Orilla* intenté acercarme a esta idea del marinero solitario, de las dificultades a las que podría enfrentarse en el mar, tanto con la naturaleza como consigo mismo. Grabé a un marinero en un barco rudimentario y añadí capas al vídeo para modificar el ambiente y reflejar estados mentales cambiantes. También aparece un faro inspirado en *Disappearance at Sea* y *Disappearance II*. Sin embargo, la toma de mi faro no es desde su interior, sino desde una orilla: es una mirada hacia él. Hay otra toma a través de un cilindro de cristal, como si fuera un *zoom*, pero en lugar de dar una imagen más clara del faro, lo distorsiona, como se puede distorsionar la mente de alguien que pasa demasiado tiempo en el mar. Comparo esta imagen con otra que aparece en *Orilla* y también fue grabada a través de un cilindro de cristal. Hace referencia a recuerdos distorsionados e imágenes fragmentadas que podrían venir a la mente del marinero durante su largo viaje solitario.

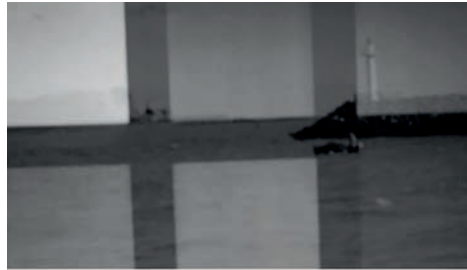
Admiro mucho la tenacidad de Dean como investigadora. No se detiene en su vídeo del faro, sino que va hasta a Teignmouth y después a Caymen Brac, una de las islas Caimán, donde encontró los restos del barco de Crowhurst, el *Teignmouth Electron*. Describe el barco como un objeto ruinoso y perdido en el tiempo rodeado de sotobosque. Como muestra de respeto, cuenta Dean, la persona que compró el *Teignmouth Electron* también compró un poco de tierra a su alrededor para conservarlo allí en paz. ²⁷ Dean hizo una película de 7 minutos sobre el *Teignmouth Electron*, con la última parte filmada desde un avión. A través de su modo de trabajar y de los vídeos y ensayos que ha escrito, el recuerdo de Crowhurst ha pervivido. Añadió nuevos archivos a la historia, indagó en el fuera de cam-

²⁵ DEAN, T. (2006) «Tacita Dean Artist's Talk» [vídeo en línea]. *The Tate.Org*. [Fecha de consulta: 04 de noviembre de 2016]. <URL: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tacita-dean-artists-talk>>

²⁶ DEAN, T. (2000). *Tacita Dean*. Barcelona: MACBA. Página 42.

²⁷ *Ibíd.* Página 47.

5. Montar la narrativa a partir de rastros



Tacita Dean, *Disappearance at Sea*, 1996.
Jenny Owens, *Orilla* (fotogramas), 2015,
'02.55 min, video digital en blanco y negro
con sonido estéreo.

po y sacó a la luz otros aspectos del marinero que no habían sido vistos ni pensados con anterioridad.

Esta investigación en el fuera de campo la conectó con otra historia, y después con otro vídeo. En la misma isla donde se encuentran los restos del *Teignmouth Electron*, Dean encontró la Bubble House (Casa Burbuja), nombre que los habitantes de la isla dieron a una casa abandonada. Hizo una película desde su interior, y mientras grababa estalló una tormenta. La forma del ventanal era ideal para filmar una película. Dean se refería a los ventanales de la casa como «ventanales de estilo Cinemascope que daban al mar».²⁸

Bubble House era para Dean algo «de otro mundo» que «hacía una pareja perfecta con el *Teignmouth Electron*».²⁹ Conecta ambos objetos, pero también las dos historias que hay detrás de ellos. El propietario de la Casa Burbuja, que estaba diseñada para resistir huracanes, fue arrestado por malversación de fondos del Gobierno de Estados Unidos antes de que terminaran las obras. Dean señala que «ambos objetos estaban conectados entre sí: los hombres que habían impulsado su construcción pagaron muy caro su fraude»; para ella, los dos objetos «parecerían encontrarse a gusto» en la isla.³⁰ Están descansando en el fuera de campo, que es esa isla lejana, pero sus historias y sus imágenes han sido expuestas al público gracias a la investigación y la producción artística de Dean.

5.2. Perderse: Dobles distancias

Las grandes ciudades proyectan imágenes que son recibidas por el inconsciente colectivo. Gracias a películas, cuadros, libros y revistas podemos imaginar una ciudad sin haber estado en ella físicamente. En el libro *Destellos de luz* de Fernyhough se lee:

*Las grandes ciudades infringen las normas de la memoria. Un lugar que no habíamos visitado puede parecernos rico en experiencia recordada, aunque solo sea porque muchos otros antes que nosotros han estado allí previamente y codificado sus lugares de interés.*³¹

Pone el ejemplo de Cambridge. Antes de ir allí «nos sentimos seducidos por un relato de ficción. Todos esos estudiantes con bufanda, sus bicicletas tintineando en los adoquines: son escenas pertenecientes a recuerdos de otros [...] La ciudad ha sido recordada antes

²⁸ *Ibíd.* Página 52.

²⁹ *Ibíd.*

³⁰ *Ibíd.*

³¹ FERNYHOUGH, C. (2013). *Destellos de luz*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A. Página 31.

5. Montar la narrativa a partir de rastros



Tacita Dean, *Teignmouth Electron*, 1999/2009
fotografía de la ubicación del barco.



Tacita Dean, *Aerial view of Teignmouth Electron, Cayman Brac 16th of September 1998, 2000*,
fotografía analógica



Tacita Dean, *Bubble House*, 1999

incluso de que fuéramos allí».³²

Antes de visitar un nuevo lugar, intento no estudiarlo mucho. No quiero tener un recuerdo de un lugar de antemano; sin embargo, a veces resulta difícil lograrlo. Incluso sin haber visto o leído mucho sobre un sitio, nuestra imaginación crea imágenes ficticias que después son difíciles de recordar: las imágenes reales producto de una experiencia real desplazan a las ficticias que antes de ir hemos construido mentalmente.

He pasado los últimos seis veranos en Oxford, un lugar que nunca antes había visitado, y no puedo decir cómo eran mis imágenes mentales de esa ciudad antes de ir. Seguramente se basaban en recuerdos de Cambridge, que sí conocía, pero no puedo asegurarlo. Lo que sí recuerdo es mi primera reacción al ver una de las calles más bonitas de la ciudad. Pensé: «¿Cómo es posible que exista una calle tan bonita que no había visto antes ni en revistas ni en películas?».

Después de mi primer verano en Oxford, durante una visita a casa de mi abuela en la que pude ver por primera vez su álbum de familia de su juventud, encontré una fotografía que ella había hecho en la década de 1950 igual a una que yo misma tomé aquel verano de 2014. Eran fotografías de las cabezas que hay en el exterior del teatro Sheldonian. Ese descubrimiento me hizo pensar en los códigos de las ciudades de los que habla Fernyhough. El teatro es icónico. Las personas que viajan a la ciudad visitan los mismos monumentos y sacan las mismas fotografías. Mirando las dos fotografías una a lado de la otra se puede ver que las cabezas se restauraron entre el año de la primera fotografía y el de la segunda. En el mismo álbum de mi abuela encontré otras fotografías parecidas a algunas que yo había hecho.

Las suyas eran de en torno a la década de 1950 y las mías de 2005. En ellas se ve Glendalough, un conjunto monástico en el condado de Wicklow, Irlanda. Era otro tipo de turismo. En mi caso, fue una excursión de un día, e imagino que para mi abuela también, ya que Wicklow no está muy lejos de Dublín. Seguía los rastros de mi abuela sin saberlo. Seguía su camino y el de muchas personas más como resultado del turismo a lo largo del tiempo. Encontrar esa fotografía de mi abuela hizo que me preguntara qué pasaría si todas las personas dejaran huellas en color cerca de los lugares que visitan, ¿cómo serían esas imágenes? Pero lo que sucede es que muchos de esos rastros son invisibles. No sé si me puse exactamente en el mismo lugar desde el que mi abuela sacó la fotografía, no sé si pi-

³² *Ibíd.*

5. Montar la narrativa a partir de rastros



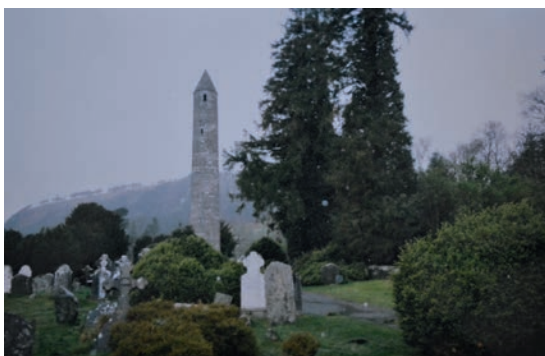
Fotografía del álbum familiar de mi abuela, El teatro Sheldonian, Oxford, 1950 apr



Jenny Owens, *Sin título*, *Back roads* serie, 2014, fotografía digital (El teatro Sheldonian, Oxford)



Fotografías del álbum familiar de mi abuela, Glendalough, Co. Wicklow, Irlanda, 1950 aprox



Jenny Owens, fotografías de archivo, Glendalough, Co. Wicklow, Irlanda, 2005.

sé sus huellas invisibles, pero si no estuve en el punto exacto, estuve muy cerca. Esta idea de seguir caminos invisibles y el rastro de los parientes me reconforta mucho. Tuve suerte de encontrar estas fotografías. Puede que haya visitado muchos más lugares que mi abuela también ha visitado y que no han salido en ninguna conversación, lugares de los que no he visto fotografías. Esa idea muestra cómo estamos conectados, y cómo funciona el inconsciente colectivo. No es solo algo que compartimos con los demás por haber leído sobre los mismos lugares o haber visto imágenes de ellos en películas antes de visitarlos en persona, es algo que compartimos también después de visitarlos, incluso si nunca llegamos a descubrir que el otro también estuvo allí. Seguir rastros invisibles es ser un ser humano, es compartir un lugar con otras personas y dejar huellas invisibles que las próximas generaciones pisarán.

Fernyhough cuenta su relación con la ciudad de Cambridge. «Con el tiempo, el Cambridge de ficción dio paso al real», dice, y la ciudad acabó siendo su hogar durante siete años.³³ Luego se fue. En los diecisiete años transcurridos desde entonces, solo había vuelto tres o cuatro veces. Escribe:

Ahora, al pensar en Cambridge, la ciudad hierva a fuego lento en mi pasado como un experimento en la memoria. Tengo curiosidad por saber lo bien que recuerdo esa ciudad de mi época de formación. Quiero saber cómo llega a estar uno vinculado a un lugar, y cuánto duran estos vínculos. Pero también tengo fundadas sospechas de que pensar en el recuerdo de lugares me revelará cierta información sobre cómo funciona la memoria en general.³⁴

Para Fernyhough, el tiempo que pasó en Cambridge también fue muy importante porque fue donde estudió la memoria humana por primera vez. El inglés Alan Baddeley, psicólogo conocido por sus investigaciones sobre la memoria, fue uno de sus profesores. Así cuenta un ejercicio que Baddeley les encargó hacer:

En una clase, Baddeley nos pidió que imaginásemos una moneda de un penique. Todos evocamos esa imagen sin problemas, pero lo que vino después no fue tan fácil. ¿Recordábamos acaso el dibujo de la cruz de la moneda? ³⁵

Fernyhough desvela que nadie fue capaz de recordar la cruz. Añade:

³³ *Ibíd.* Página 32.

³⁴ *Ibíd.*

³⁵ *Ibíd.*

5. Montar la narrativa a partir de rastros

Pese al hecho de que habíamos utilizado esa moneda miles de veces, no conservábamos recuerdos de su diseño.³⁶

Y explica la razón de esta dificultad:

Estar expuesto sin más a un estímulo no es garantía de que vayamos a recordarlo. De un modo u otro hemos de actuar sobre el estímulo: tenemos que procesarlo. Recordar depende de muchos factores, pero, cuando menos, requiere atención.³⁷

Me fascinan los elementos que aparecen en los sueños que están conectados con hechos que han tenido lugar durante el día. A lo largo de un día pasan muchas cosas, y es difícil saber a cuáles hemos prestado atención. El hecho de que aparezcan en los sueños demuestra que les hemos prestado atención y las recordamos de manera inconsciente. Si esos elementos llegan al inconsciente es porque han de tener mucha importancia para nosotros.

Fernyhough cuenta que una ciudad puede estar muy conectada con los recuerdos, en especial una donde has vivido los primeros años de la edad adulta:

En mi recuerdo, la arenisca medieval de los edificios universitarios está ligada a una agitación grogui, de amor no correspondido. Alguien a quien yo quería no me quería. Los Smiths habían escrito una canción sobre eso. Lo que me asombra es que la sensación no está solo «por ahí», flotando en el éter, sino también macerada en el tejido de Pembroke College y los edificios de la parte trasera del viejo hospital de Addenbrooke. La ciudad recuerda mi pena, o, dicho de otro modo, yo la recuerdo recordándola.³⁸

Me sucede lo mismo con Dublín. La ciudad fue testigo de esos años más importantes y más vulnerables de mi vida. No puedo pasear por ciertas partes de la ciudad sin recordar algunos hechos y personas. Fernyhough comenta que eso no debería haberle sorprendido: sucede siempre que uno vuelve al escenario de la infancia:

Asumimos la idea de que un regreso al hogar de nuestra infancia trae recuerdos. Si cruzamos la puerta de esa casa en la que vivimos con papá y mamá, ¡zas!, aquellos nos desbordan. Sin embargo, aplicado a los lugares donde vivimos como adultos jóvenes, la sensación aún es más poderosa.³⁹

³⁶ *Ibíd.* Página 33.

³⁷ *Ibíd.*

³⁸ *Ibíd.* Página 34.

³⁹ *Ibíd.*

Explica el por qué:

Según los investigadores de la memoria, los sucesos del final de la adolescencia y la fase temprana de la edad adulta se fijan de una manera especial en nuestra memoria. Si pedimos a un adulto que recuerde episodios de su pasado, y luego disponemos los hechos evocados conforme a la edad en que se produjeron, seguramente aparecerá un pico en torno a los veinte años. Los profesionales denominan a este pico «curva de reminiscencia», y han propuesto varias posibles explicaciones de su causa. Según una de ellas, la edad adulta temprana se recuerda mejor porque es entonces cuando nos suceden las cosas más significativas. Dejar el hogar paterno, enamorarse, separarse de una pareja: son todas experiencias emocionalmente intensas que se graban en la mente y suelen darse por primera vez en los inicios de la etapa adulta.⁴⁰

Estas ideas de Fernyhough encajan con las de Eagleman y Krulwich, expuestas previamente en esta tesis, relativas a que cuando algo es nuevo tenemos más en qué pensar. Mientras Eagleman y Krulwich se centran más en la percepción del paso del tiempo, Fernyhough lo hace en la intensidad de estas experiencias. Está seguro que una ciudad donde alguien ha ido a estudiar tiene que ser un lugar especial:

Qué duda cabe que, en la memoria, una ciudad universitaria ha de ser forzosamente un lugar especial. Llegamos allí a una edad influenciable, en una etapa en que todo nos parece nuevo y extraño. Vivimos allí unos años, seguramente los más intensos de nuestra existencia pasada y futura. Y nos marchamos. Como por lo general los amigos también se van, y dado que nada nos liga a ese lugar por razones de trabajo o familia, suele haber pocos motivos para volver.⁴¹

Según Fernyhough, por el hecho de no volver «los recuerdos de la ciudad quedan acordonados, nadie les molesta». Recordamos «de una forma pura, no contaminada por remembranzas de visitas posteriores». Cuando piensa en la época en Cambridge dentro del relato de su vida, concluye que «Cambridge debe aportar más recuerdos que ningún otro lugar» en los que ha vivido.⁴²

Fernyhough cuenta todo eso para enfatizar lo desconcertante que fue para él volver a Cambridge después de muchos años para dar una conferencia. Su llegada le provocó «más confusión que otra cosa»: ⁴³

⁴⁰ *Ibíd.* Página 34 – 35.

⁴¹ *Ibíd.* Página 35.

⁴² *Ibíd.*

⁴³ *Ibíd.*

5. Montar la narrativa a partir de rastros

Ese caluroso día de julio, mientras camino por St Andrew´s Street hacia el centro de la ciudad me topo con monumentos y edificios que son conocidos y extraños a la vez. La ciudad en la que viví siete años como estudiante me resulta sin duda familiar, pero sus lugares destacados conspiran a su vez para hacerme sentir totalmente perdido. Me doy cuenta de que, en los años posteriores a mi partida, Cambridge experimentó un boom económico, y a consecuencia del mismo buena parte de su tejido físico ha cambiado.⁴⁴

Esta experiencia subraya el hecho de que las ciudades no son entidades fijas. Evolucionan y cambian un poquito cada día como pasa con los seres humanos. Las ciudades tienen muchas capas, y algunas quedan sepultadas debajo de otras. Volver a un sitio conocido después de haber pasado algunos años en otro lugar no significa volver al pasado. La ciudad no se congela hasta que vuelves, sigue viviendo y transformándose. De la misma manera que no se puede congelar una ciudad, no se puede pausar la memoria. Fernyhough explica su experiencia al intentar recordar el Cambridge de sus tiempos de universitario y su encuentro con el Cambridge más moderno del presente:

Miro en una dirección de la calle, y la escena tiene una irrealidad brillante, de postal; miro un instante después, y ya es algo reconocible. El caso es que no puedo impedir que mi cerebro procese esta información como suele hacer habitualmente. No puedo decir: «Quieto ahí; no me ofrezcas nada de esto salvo las conexiones con los viejos recuerdos». Veo una imagen y la codifico. Estoy aprendiendo de nuevo incluso cuando trato de recordar.⁴⁵

Su intento de llegar al Departamento de Inglés de Sidgwick Avenue desde el lugar en el que se alojaba, da mejor muestra de su confusión:

Cuando estoy llegando a la calle principal de King´s Parade, caigo en la cuenta de que me he equivocado. Doy marcha atrás hacia mi anterior punto de indecisión, y ahora el estrecho callejón ya me es muy familiar. «Conozco» ese callejón; lo conozco con toda mi alma. Es como si por fin hubiera conseguido recuperar un recuerdo concreto enterrado en lo más profundo: aquí la familiaridad está al acecho, justo debajo de la superficie, aunque ha hecho falta cierta mano izquierda para que volviera a emerger. Pero claro, el callejón «ha de» resultarme familiar porque lo he visto hace un instante. Quizá solo estoy reconociendo la nueva experiencia de un momento previo y me estoy equivocando respecto al origen del recuerdo: experimentándolo como viejo cuando en realidad es nuevo.⁴⁶

⁴⁴ *Ibíd.*

⁴⁵ *Ibíd.*

⁴⁶ *Ibíd.* Página 36.

Para Fernyhough, esa sensación de no saber si el recuerdo es de hace un momento o de hace muchos años es «perturbadora», y se pregunta:

*¿Cómo puedo distinguir lo que conozco de aquello que no conozco? ¿Cómo puedo valorar lo que es un recuerdo «real» remontándome a mi época de estudiante (y solo ahora, con cierto esfuerzo, sacado de nuevo a la luz), y lo que acaba de alcanzar el estatus de conocido en el breve tiempo que llevo aquí otra vez?*⁴⁷

Los recuerdos son necesarios para saber quiénes somos y por dónde vamos en la vida, y es normal que esa sensación sea tan perturbadora. A veces me pasa lo mismo con las caras de personas: veo a alguien en el metro y reconozco a esa persona, pero a veces es solo porque unos minutos antes la había visto en el andén, no porque la conozca desde hace muchos años. La sensación me resulta extraña, me dificulta confiar en mis propios recuerdos.

Fernyhough cuenta que en su conferencia en Cambridge, titulada «Mapas de la memoria», también participó la escritora Rebecca Solnit, quien ha escrito sobre «la desorientación y el extravío».⁴⁸ En su libro *A Field Guide to Getting Lost*, Fernyhough señala que la escritora «celebra la predilección humana por desviarse del camino».⁴⁹ A partir de lo escrito por Solnit y de sus propios conocimientos sobre psicología, Fernyhough analiza el fenómeno de perderse:

Perderse puede ser un acontecimiento sobre el que podemos ejercer cierto control voluntario. Tenemos la facultad de abandonarnos al carácter desconocido de un nuevo entorno, y deleitarnos con las nuevas vías (topográficas y psicológicas) que nos abre. O por qué no, extraviarnos de forma accidental, lamentable e incluso peligrosa. O jugar acaso con los límites de la condición de perdido, como puede ocurrirnos en una ciudad no visitada pero famosa, paseando sin rumbo fijo pero conscientes de que probablemente nos encontraremos con un monumento famoso, o de que un plano turístico nos echará una mano en caso necesario. Para Solnit, «perdido» encierra dos significados diferentes: «Perder cosas», escribe, «tiene que ver con la familiar “desaparición”; perderse tiene que ver con la aparición de algo poco familiar».⁵⁰

Resulta interesante la idea de perderse ligada a la aparición de algo poco familiar: pone énfasis en lo nuevo, en ponerse a prueba navegando un territorio que no conocemos bien.

⁴⁷ *Ibíd.*

⁴⁸ *Ibíd.*

⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁰ *Ibíd.* Páginas 36 – 37.

5. Montar la narrativa a partir de rastros

Para Fernyhough, el hecho de perderse se relaciona con la memoria: «En cierta medida, perderse guarda relación con el éxito o el fracaso de la memoria».⁵¹ Esta idea está presente en la película *Siempre Alice*. Cuando el personaje de Alice Howland, interpretada por Julianne Moore, se pierde en el campus universitario donde trabaja cuando sale a correr, el médico le diagnostica la fase inicial de la enfermedad de Alzheimer.⁵²

Fernyhough cita a Solnit, que se refiere al proceso de no perderse como «un arte»:

[...] estar al corriente del tiempo que hace, de la ruta que tomamos, de los monumentos a lo largo del camino, de lo distintos que son el viaje de regreso y el de ida si nos volvemos... ⁵³

También según Solnit, las personas que se pierden a menudo lo hacen porque no prestan atención:

El perdido suele ser un analfabeto en este lenguaje que no es sino el lenguaje de la propia tierra, o no se detiene a leer. ⁵⁴

Fernyhough, a través de las ideas de Solnit, añade que las personas que se ganan la vida con gente que se ha perdido —agentes forestales, guardacostas, rescatadores de montaña— saben cómo actúan las personas cuando no saben dónde están. Los primeros, por ejemplo, saben por instinto dónde aparecerán los senderistas extraviados.⁵⁵ Y es que las personas «que están en contacto diario con la naturaleza acumulan una serie de conocimientos sobre cómo actúa la gente cuando se pierde, y saben adónde dirigirse para encontrarla».⁵⁶

Una vez más, Fernyhough conecta el perderse con la memoria: «Perderse es una elocuente forma de amnesia»;⁵⁷ y también «un recordatorio de que acostumbramos a basarnos en la memoria para orientarnos en el mundo, para navegar físicamente por los espacios que atravesamos».⁵⁸ Asimismo, enfatiza la importante conexión entre el mundo físico y la memoria cuando dice que el acto de perderse:

Nos revela que no somos mentes incorpóreas efectuando continuamente cálculos

⁵¹ *Ibíd.* Página 37.

⁵² GLATZER, R. WESTMORELAND, W. (2014). *Siempre Alice*. Película.

⁵³ SOLNIT, R. (2006), *A Field Guide to Getting Lost*, Edimburgo: Canongate. Página 10. Citado en FERNYHOUGH, C. (2013). *Destellos de luz*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A. Página 37.

⁵⁴ *Ibíd.*

⁵⁵ FERNYHOUGH, C. (2013). *Destellos de luz*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A. Página 38.

⁵⁶ *Ibíd.*

⁵⁷ *Ibíd.*

⁵⁸ *Ibíd.*

en un espacio de información pura, sino que siempre estamos vinculados con el mundo físico. Una de las maneras en que codificamos información sobre el espacio concierne al propio cuerpo. Por ejemplo, las direcciones «izquierda» y «derecha» se determinan con respecto a nuestra posición, aludiendo a diferentes direcciones absolutas en función de adónde esté orientado el cuerpo. Algo situado a la izquierda al salir estará a la derecha al volver a casa.⁵⁹

El cuerpo también tiene mucha importancia si no hay referencia de navegación:

Nos vemos obligados a dotar de sentido a un paisaje relativo al propio cuerpo, que desde luego está continuamente moviéndose y cambiando de orientación. Cuando realmente queremos ser capaces de basarnos en las certezas de «norte» y «este», hemos de cargar con «izquierda», «derecha» y «todo recto».⁶⁰

Fernyhough añade que:

Los científicos de la navegación denominan «egocéntrica» a esta codificación del espacio, pues está determinada con respecto al yo; una concepción contrapuesta a codificación «alocéntrica», que trata el espacio con cierta independencia de la posición de uno.⁶¹

Una conclusión interesante a la que llega sobre el acto de perderse es la siguiente:

La dependencia de la codificación «egocéntrica» quizá explicaría algunos de los fenómenos que acompañan al hecho de estar perdido. Es una idea común que alguien que se ha extraviado en un desierto u otra región sin características especiales caminará describiendo círculos. Por ejemplo, en una serie de narraciones semiautobiográficas de viajes de Mark Twain, Pasando fatigas, el narrador y sus compañeros prosiguen su marcha durante más de dos horas sin darse cuenta de sus propias huellas en la nieve hasta que finalmente reparan en su error. [...] En un estudio reciente, se observó cierto respaldo empírico a la idea de que, efectivamente, las personas caminan en círculos cuando se pierden.⁶²

Esto hace que me pregunte si a Crowhurst le sucedió lo mismo: ¿la desorientación le hizo saltar al agua?

⁵⁹ *Ibíd.* Páginas 38 – 39.

⁶⁰ *Ibíd.* Página 39.

⁶¹ *Ibíd.*

⁶² *Ibíd.*

5. Montar la narrativa a partir de rastros

La idea de Solnit del acto de perderse como la aparición de lo poco familiar está detrás de mi colaboración con la artista brasileña Tatiana Busto Garcia. En 2016, me pidió que la ayudara con la última parte de su proyecto *Paisaje en Fuga (microhistorias en una ciudad interrumpida)*, que consistía en crear nuevas narrativas después de pasar tiempo en diferentes zonas de la ciudad. Cuando acabó su estancia en Barcelona me pidió que fuera a la última zona de su proyecto. Estas zonas, o «puntos de escucha», fueron rutas específicas calculadas a partir de un formulario matemático arbitrario aplicado a las 9 letras de la palabra «Barcelona» que le dio los nombres de las calles. Tatiana me dio la ruta de la última A (que empezaba en el número 73 de la calle Alcoi, Barcelona). Me pidió que siguiera esa ruta e hiciera una obra en cualquier medio a partir de lo que encontrara por el camino. Registré la ruta sacando fotografías, y después hice una serie de dibujos de algunos fragmentos de estas imágenes. Tatiana escribió una serie de *haikus* a partir de mis dibujos, seleccionó algunos de mis dibujos para su exposición y los presentó con la serie de *haikus* en una caja pequeña. Durante la exposición el espectador podía crear sus propias narraciones leyendo los *haikus* y contemplando los dibujos.

A través de los dibujos, reinterpreté las fotografías que saqué. Mi manera de dibujar es como hacer un *zoom* abstracto. Miré las fotografías o los vídeos que había hecho, que ya tenían una mirada enfocada, y dentro del encuadre de las fotografías o de imágenes congeladas del vídeo busqué otro fragmento y esto inspiró el dibujo.

El proceso de fotografiar rastros empezó a formar parte de mi práctica artística después de esta colaboración con Tatiana. En mi día a día, siempre estoy lista para sacar fotografías de rastros interesantes; a veces voy a propósito a lugares desconocidos en busca de rastros curiosos. Me he dado cuenta de que cuando camino por esas zonas desconocidas, como pasó con esta obra colaborativa, veo más rastros. Es como si mi mirada fuera más aguda, más perspicaz. Veo rastros interesantes por todas partes. Puede que esto sea el resultado del instinto de estar alerta para recordar puntos de referencia que me ayuden a recordar el camino de vuelta en caso de que me pierda.

Los rastros que me interesan en especial son aquellos que me hacen especular sobre lo que pasó en esos lugares; por ejemplo, cartas que asoman en un buzón, manchas en un muro que indican que hubo algo colgado allí con un producto adhesivo, una grieta en una pared... Estas imágenes son el resultado de acciones y hacen que me pregunte: ¿quién dejó las cartas allí? ¿Para quién? ¿Qué había colgado en ese muro? ¿Quién lo puso allí?

¿Y quién lo quitó? ¿Por qué apareció una grieta en la pared? ¿La han provocado hierbas que crecen en su interior? Las ciudades evolucionan y cambian constantemente, pero quedan rastros de los momentos previamente vividos.

Los rastros hablan de la memoria de la ciudad, de los recuerdos colectivos. Los rastros pertenecen a todos. Muchas personas los ven al pasear por las calles. A lo mejor no todos lo hacen de manera consciente, tal vez no prestan demasiada atención, pero los rastros están allí, en los espacios compartidos de la ciudad. En mis fotografías, intento devolver estos rastros a la mirada consciente del transeúnte. En *Traces of the City*, una serie de 9 fotografías de rastros de tres ciudades diferentes, intento conectar distintos rastros de esas ciudades sin que sea obvio a qué ciudades pertenecen. El tamaño de cada imagen es el de una tarjeta postal. Son tarjetas postales, no turísticas. Pertenecen a otro mapa de la ciudad, y como no pertenecen a una sola ciudad, son más bien tarjetas postales de una ciudad más universal, más del recuerdo, del inconsciente colectivo sin fronteras.

Mi libro de artista *Traces* también aborda la idea de que a veces podemos sentirnos anónimos en una ciudad, aunque manteniendo los ojos abiertos podemos ver el rastro de las vidas de otras personas, lo que puede romper esos sentimientos de soledad. Mis trabajos también pretenden plantear la pregunta: ¿Qué rastros dejamos en las ciudades en las que vivimos, y en las personas que viven allí o que vivirán allí en el futuro?

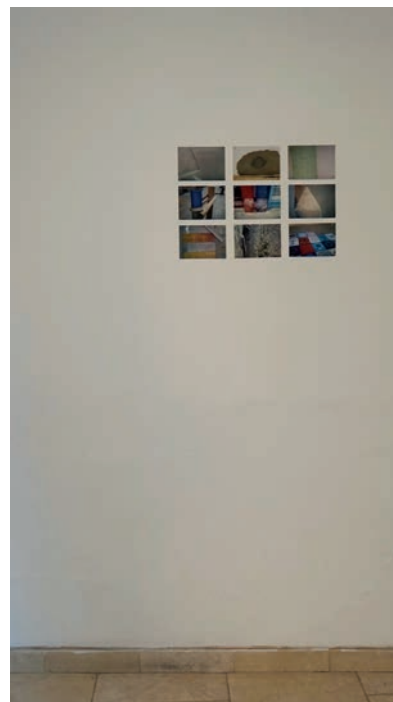
5. Montar la narrativa a partir de rastros



Jenny Owens, *Rastros*, 2016, una serie de dibujos a lápiz sobre papel, 21 cm x 29.7 cm.

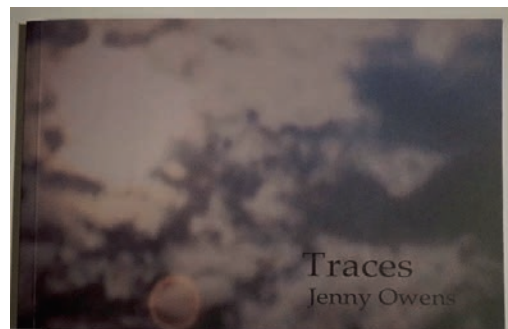
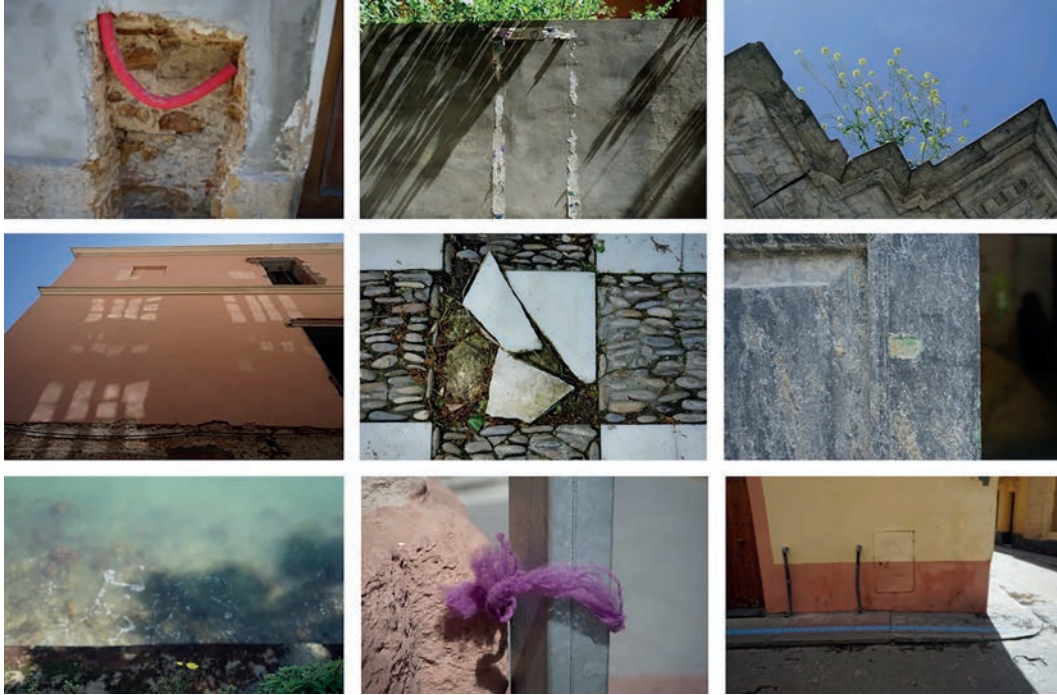
Algunos de estos dibujos fueron seleccionados para la obra colectiva *Entró en el laberinto, me envió una carta en blanco*, Tatiana Busto Garcia y Jenny Owens, 2016, dentro del proyecto *Paisaje en Fuga (microhistorias en una ciudad interrumpida)* de Tatiana Busto Garcia, 2016.

5.2. Perderse: Dobles distancias



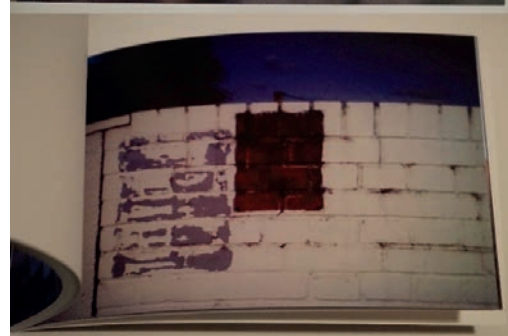
Jenny Owens, *Traces of the City*,
2018, fotografías digitales

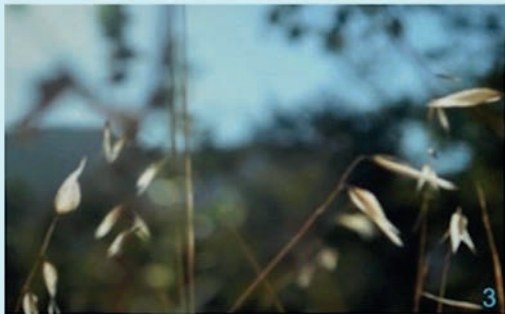
5. Montar la narrativa a partir de rastros



Jenny Owens, *Traces of Cádiz*, 2019, fotografías digitales

Jenny Owens, *Traces*, 2018, libro de artista, 25 fotografías digitales en color, 14,5 x 21 cm.





1. Viveza artificial.
2. Recuerdos lentos, paisajes en fuga.
3. Pensamientos sutiles.
4. Calma. Descanso. Alivio.
5. Artificial o real: en la distancia es lo mismo.



6. Presencia en la ausencia.

7. Un grafiti analógico.

8. Una colección. Un corte transversal. Rastros geométricos. Una acumulación.

9. Decorar el cielo.

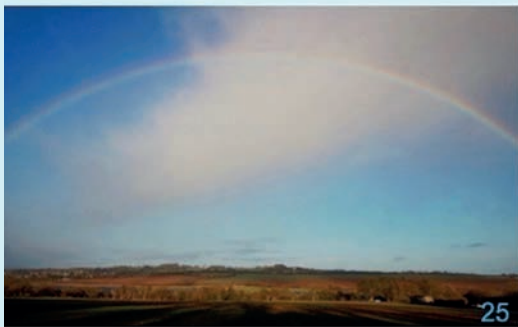
10. El gesto de la naturaleza.



11. La personalidad de los objetos inánimes. El gesto de la intangibilidad.
12. Rastros de una ciudad invisible.
13. Composiciones pictóricas en la ciudad.
14. Gestos borrosos.
15. Un instante.



- 16. Mosaicos de la ciudad. Cubos de luz.
- 17. El rastro indefinido de un lugar indefinido.
- 18. Dibujos en el cielo.
- 19. Inmersión.
- 20. Un eco efímero.



21. Cuadros de la ciudad.

22. La mirada hacia arriba.

23. El baile de las faldas de baile.

24. El pájaro camuflado.

25. El rastro simbólico.

5.3. Rescatar información en el pasado.

Traslados al presente.

Mi intuición y mi interés por los rastros me impulsó a ir a ver el lugar donde Rachel Whiteread construyó *House*. Pensé que tal vez encontraría algo, pero al estudiar el lugar con Google Maps perdí un poco la esperanza. Vi que donde antes estaba *House* ahora había dos bancos de madera. Quise ir de todos modos porque pensé que tal vez se conservaría alguna señal de su existencia. Tal vez otras personas habían peregrinado hasta el lugar y dejado algún rastro de sus visitas, una nota, un símbolo o algo en homenaje a la obra. No encontré homenajes, pero sí encontré rastros de verdad, rastros importantes: restos de los cimientos de la casa, fósiles de ladrillo. Me alegré porque mi intuición inicial había acertado y porque pude acercarme a la obra de una manera que no había hecho antes.

Cuando me acerqué vi los dos bancos que había visto en Google Maps. Decidí tomar una fotografía desde casi el mismo lugar en el que alguien había sacado la fotografía para Art Angel en 1993. Saqué otras imágenes del entorno. Y luego me entretuve sacando muchas fotografías de los cimientos de la escultura, que convertí en obra.

Fósiles, Mile End Park, Suplantaciones y Rastros Paralelos (Post-“House”) intentan recuperar historias del pasado y al mismo tiempo crear nuevas historias. Los fósiles de ladrillo no llaman mucho la atención, pero están allí y tienen formas curiosas. Quise darles otra vida a través de las fotografías. Quise mostrarlos en su contexto y mostrar también lo que ahora ocupa el lugar de *House*: árboles y bancos. No podemos ver cómo la obra habría cambiado con el paso del tiempo, pero capturando los rastros de los elementos que hay en su lugar, intento, por un lado, acercar al espectador a la obra original a través del recuerdo; y por otro lado, acercarle al tiempo que ha pasado entre la desaparición de la obra y el momento actual.

5.3. Rescatar información en el pasado. Traslados al presente.

Rachel Whiteread, *House*, 1993. Fotografía publicada en el sitio web de Art Angel (tomada por Sue Ormerod.)



Jenny Owens, fotografías de archivo, Grove Road y Mile End Park, 2018



5. Montar la narrativa a partir de rastros



Jenny Owens, *Fósiles*,
(Post - "House") 2018,
fotografías digitales

5.3. Rescatar información en el pasado. Traslados al presente.



Jenny Owens, *Mile End Park, (Post - "House")*, 2018, fotografías digitales



Jenny Owens, *Suplantaciones (Post - "House")*, 2018, fotografías digitales



Jenny Owens, *Rastros Paralelos (Post - "House")*, 2018, fotografías digitales

5.4. Entrecruzar miradas sobre archivos de rastros

Como miembro de un colectivo he hecho obras que usan rastros de imágenes y hablan de un espacio ENTRE: entre dos personas, dos lugares y dos miradas. La obra *Entre la vigilia y el sueño* la realicé en colaboración con una compañera de Bellas Artes, Candela Torres. Estudiamos la carrera juntas, y durante nuestros estudios pasamos mucho tiempo intercambiando ideas y descubrimientos sobre nuestros proyectos individuales. Empezamos a darnos cuenta de que las dos somos narradoras con experiencias distintas y miradas comunes. Nos interesamos por temas parecidos a través de la experimentación y con un mismo enfoque de la fotografía.

Empezamos con dos archivos de fotografías que cada una había ido construyendo durante los dos años precedentes. Los dos contenían registros que nunca antes habían visto la luz. A través de la mirada y el apoyo de la otra, creamos nuevos imaginarios para estos momentos olvidados, aportando un sentido más abierto. Cada una seleccionó fotos de su archivo y las imprimó en transparencias. Con las imágenes sobre la mesa comenzó el proceso narrativo a través de la selección, la combinación y el reencuadre. A veces una de nosotras seleccionaba dos fotografías de la otra y hacía una composición nueva. Otras veces era la otra quien veía posibles composiciones que la persona que tomó las fotografías originales no consiguió ver.

A continuación, cada una reeditó todas las fotografías desde su propia mirada. Finalizado este proceso, ambas hicimos una selección de las fotografías editadas y volvimos a encontrarnos para hacer una puesta en común y decidir qué fotografías entraban en la selección final. El escritor y pedagogo Gianni Rodari nos inspiró este modo de trabajar a través de su libro *La gramática de la fantasía*, en el que presenta técnicas para crear y contar historias. Una consiste en escoger objetos al azar y contar una historia a partir de ellos.⁶³

Trabajar en la fotografía con dos capas de imágenes desde ambas miradas nos permitió experimentar con esta idea. Trabajamos desde la cotidianidad para cuestionar y ampliar su visión desde un lugar entre la vigilia y el sueño. La vida entendida como la antesala de la muerte. La ambigüedad como fragmento o parcialidad, catalizador de nuevas posibilidades e imaginarios. Transformamos estos registros del pasado en nuevas realidades donde se

⁶³ RODARI, G. (1983). *La Gramática de la Fantasía*. Aragón: Editorial Argos Vergara, S.A. Página 16.

desdibujan las huellas de las experiencias concretas y personales con el fin de aportar un sentido o una idea más amplia desde un lugar común.

La ambigüedad nos permitió una interpretación más abierta de las imágenes y que el espectador pudiera crear también sus propias narraciones. Son imágenes descontextualizadas desde su sentido más amplio (geográfico, psicológico...) que pretenden cuestionar nuestra propia identidad y situar al espectador ante sí mismo.

Otra colaboración que realicé, esta vez con la artista Elisa Murcia Artengo, fue un proyecto fotográfico titulado *Photoletters* que nació de la nostalgia de los tiempos en los que nos mandábamos cartas. La misma ilusión que había en lamer un sobre antes de echar una carta al buzón y mandarla de viaje a un lugar lejano, y en recibir una carta con un sello extranjero, está incorporada en el proceso de creación de *Photoletters*.

Empecé una correspondencia desde Barcelona con Elisa, que reside en Suiza. Durante un año nos mandamos fotografías por correo electrónico. Cada fotografía respondía a la anterior. De esta forma se creó un dialogo entre las dos artistas, que así compartimos pensamientos, historias y sentimientos.

La segunda fase del proyecto fue un trabajo de archivo. Cada una de nosotras creaba narraciones diferentes seleccionando libremente fotos de la correspondencia que colocábamos solas o con otras fotografías para crear nuevas historias y nuevos diálogos. De todas ellas surgió una versión definitiva que se convirtió en *Photoletters*, un libro de artista en el que el espectador/lector crea sus propias historias.

5. Montar la narrativa a partir de rastros



Jenny Owens y Candela Torres,
Entre la vigilia y el sueño, 2013.
Fotografías digitales

5.4. Entrecruzar miradas sobre archivos de rastros



Jenny Owens y Elisa Murcia Artengo,
Photoletters, 2015, libro de artista,
copia de artista, 20 páginas con
fotografías digitales en blanco y negro,
14,5 x 21 cm.

5. Montar la narrativa a partir de rastros



Jenny Owens y Elisa Murcia Artengo,
Photoletters, 2015

5.5. In between: Los intersticios de la memoria.

En 2016 conocí a Arash Nassiri y a su obra *Tehran-geles* a través de la Fundación Han Nefkens. En la página web de la fundación describen *Tehran-geles* con estas palabras:

*Una visión ficticia de Teherán ambientada en el paisaje urbano de Los Ángeles en la que, a través de un viaje aéreo, se descubre una transposición arquitectónica de las dos ciudades. Mientras sobrevuelan los bulevares de LA, los testimonios personales de los migrantes se hacen eco de la historia colectiva de la capital iraní. En el centro, los edificios están saturados de letreros de neón donde laten voces que nos llevan a un viaje alucinante.*⁶⁴

En el sitio web de *Palais de Tokyo* citan al artista: «Me gusta crear situaciones ambiguas, mundos que parecen nuestros, pero que al mismo tiempo podrían ser imaginarios». También puede leerse de dónde salió el título de la obra:

*Teherán-geles es una fusión de Teherán con Los Ángeles. Teherán-geles es el nombre de un barrio en Los Ángeles que alberga a una gran comunidad iraní, y el título perfecto para una obra que superpone los letreros de comercios de artesanos iraníes a una toma aérea de Los Ángeles y en el que el pasado de Teherán se proyecta sobre el presente californiano.*⁶⁵

En 2016, Nassiri dio una charla de la Fundación Tàpies durante el ciclo de encuentros «Flow Series». En ella le contó a Anna Manubens, una comisaria y productora independiente, como la generación de los mayores le inspiró el vídeo.⁶⁶ Nassiri nació en los años ochenta, y las personas que vivían en Teherán en las décadas de 1960 y 1970 experimentaron una ciudad diferente a la que él conoció; es posible que sintieran nostalgia de esa época, muy influida por la cultura occidental y el estilo de vida americano. También recordó que si se ven fotografías de los años setenta de personas en Teherán uno se da cuenta por su forma de vestir y por el aspecto de la ciudad que el ambiente era casi occidental, muy diferente a lo que él vivió.⁶⁷

Nassiri quiso tomar ese época, proyectarla en un presente y representar aquello en lo que

⁶⁴ NASSIRI, A. (2017). «Tehran-geles by Arash Nassiri at the Masafat festival» [página web]. *H + F Collection*. [Fecha de consulta: 09 de febrero de 2017]. <URL: <https://www.hfcollection.org/tehran-geles-by-arash-nassiri-at-the-masafat-festival/>>. Traducido por la autora.

⁶⁵ NASSIRI, A. (2015). «Arash Nassiri Extra mural exhibition "Le parfait flâneur" at the Biennale de Lyon» [artículo en línea]. *Palais de Tokyo*. [Fecha de consulta: 09 de febrero de 2017]. <URL: <https://www.palaisdetokyo.com/en/event/arash-nassiri>>. Traducido por la autora.

⁶⁶ MANUBENS, A. NASSIRI, A. (2016). «Arash Nassiri en conversa amb Anna Manubens» [archivo original de audio]. *FLOW Series Fundació Tàpies*.

⁶⁷ *Ibíd.*

5. Montar la narrativa a partir de rastros



Arash Nassiri,
Tehran-geles,
2014.

Teherán se podría haber convertido, de la misma manera que las personas pueden intentar imaginar cómo serían sus vidas si el estilo de vida occidental se hubiese mantenido. Tal vez estas personas pensarían que la ciudad sería diferente y ellos no estarían viviendo en los lugares del mundo donde se encuentran ahora. Según Nassiri, hay una especie de evasión o negación del presente actual, y él quiso representar cómo sería ese lugar con esta película.⁶⁸

A Manubens, esta explicación le hizo recordar una idea de un escritor acerca de que en algún lugar del mundo habría una habitación que contenía todos los futuros descartados; para ella, era como si Nassiri hubiera entrado en esa habitación, hubiese cogido un futuro y lo hubiese convertido en una realidad visual.⁶⁹ Manubens prosigue con su análisis de la obra:

Miras este lugar y tienes dos sentimientos casi inmediatos. El primero es de placer y alegría, algo muy interesante porque es una alegría de precisión tecnológica, de sonido perfecto y ojo mecánico, porque lo que se ve no está a escala humana ni presenta el punto de vista de un ojo humano. El segundo responde al título, intentas averiguar en qué lugar estamos. ¿Estamos en Los Ángeles o en Teherán? ¿O es una mezcla?⁷⁰

El objetivo de Nassiri era estar en esa utopía que la gente se reserva para sí misma, su utopía privada en esa ciudad que nunca llegó a ser. Mostrar un lugar que no existe fue su verdadero objetivo, pero también era muy importante la manera de hacerlo: no trataba de ser preciso, de representar algo con precisión, sino que quiso usar fantasías para representar fantasías.⁷¹

Una de sus referencias fue el cine hollywoodiense, y otra el cine corriente. Muchas películas y series de televisión incluyen imágenes aéreas de Los Ángeles grabadas desde un helicóptero; *Blade Runner* sería el arquetipo, comenta. A Nassiri también le interesaba la estética cinematográfica, el usar imágenes que recuerdan al cine americano para mostrar ideas no convencionales y hablar de un tema oriental. También le interesaba tomar algo de un campo y trasladarlo a otro, así como usar cosas que ya existían y no construir la imagen desde cero; se trataba de asociar dos tipos de imágenes. Nassiri contó que los vídeos de Los Ángeles se los compraron a una empresa privada como si lo hicieran en un supermercado, una forma de consumo que encaja con el estilo de vida de la década de 1970.⁷²

⁶⁸ Ibíd.

⁶⁹ Ibíd.

⁷⁰ Ibíd.

⁷¹ Ibíd.

⁷² Ibíd.

5. Montar la narrativa a partir de rastros

A continuación, Nassiri asoció esos vídeos a letreros de calles que grabaron en Teherán. Superpuso dos cosas existentes para crear el territorio que quería representar. Para Nassiri, el verdadero trabajo no es producir la imagen, sino seleccionarla. La edición fue el verdadero trabajo.⁷³

Al principio del vídeo se ve una torre de Teherán. Según Manubens, esto confunde al espectador, que no sabe qué lugar está mirando. Hay un contraste entre las imágenes espectaculares y convencionales de Los Ángeles y las historias muy personales y privadas que las acompañan, que son entrevistas que Nassiri realizó a través de Skype, medio que le permitía llegar a personas de diferentes países de Europa y de América del Norte y del Sur para escuchar sus recuerdos de Teherán. Contó Nassiri que con la imagen intentó representar un presente paralelo y con el audio escuchar a personas que te llevan al pasado.⁷⁴

Manubens volvió a hablar de los parásitos en la imagen y como estos reaparecen en las voces de las personas. Estas hablan en persa, pero de repente dicen alguna palabra en inglés y cree que el espectador se preguntará: ¿dónde se ambienta la ficción? Según Nassiri, el lenguaje también se distorsiona: entrevistas a personas que quizás viven en Francia o EE.UU. y te hablan en persa, pero a veces olvidan una palabra y la sustituyen por un término del inglés. De alguna forma, dice, están perdiendo su idioma materno, y esa pérdida de información o el reemplazo de un término por otro funciona como eco de la imagen que ves.⁷⁵

En el sitio web de Palais de Tokyo puede leerse que Skype, el software para realizar videollamadas, funciona como un puente virtual entre un pasado fantaseado y un presente imaginario. Igualmente, que Nassiri trasciende la transposición arquitectónica para crear un «tercer paisaje» que es ambiguo en su relación con el tiempo y el espacio.⁷⁶

Para mí, *Tehran-geles* es un vídeo que visualiza de alguna manera cómo recordamos y las distorsiones que pueden surgir en el acto de recordar. Para las personas entrevistadas, sus anteriores vidas en Teherán son recuerdos. Recordamos desde el presente y desde el lugar donde estamos físicamente en el presente. El lugar donde vivimos actualmente influye en cómo somos ahora y en nuestros recuerdos. Cuando recordamos se mezcla el yo del presente con el yo del pasado, e inevitablemente se mezclan también los lugares físicos de esos yoes para formar un tercer lugar. En cierto modo es como un sueño en el

⁷³ *Ibíd.*

⁷⁴ *Ibíd.*

⁷⁵ *Ibíd.*

⁷⁶ NASSIRI, A. (2015). «Arash Nassiri Extra mural exhibition “Le parfait flâneur” at la Biennale de Lyon» [artículo en línea]. *Palais de Tokyo*. [Fecha de consulta: 09 de febrero de 2017]. URL: <<https://www.palaisdetokyo.com/en/event/arash-nassiri>>. Traducido por la autora.

que el inconsciente coge un poco de un país de tu pasado y lo mezcla con tu país de residencia actual. Al despertar, la sensación es de familiaridad y extrañeza al mismo tiempo: has estado en un lugar medio reconocible, pero con diferencias. Esto conecta con lo que Fernyhough sintió al volver a Cambridge: el pasado y lo nuevo se entremezclaron. Como resultado, uno se encuentra en un tercer lugar que a veces puede desorientarnos y resultar desconcertante.

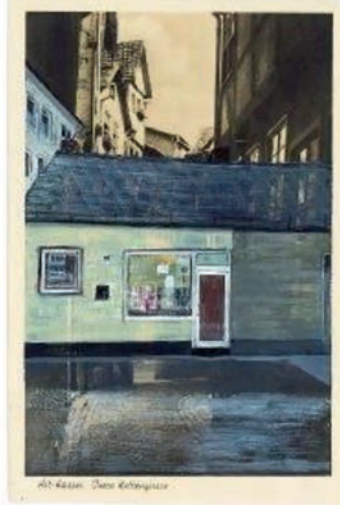
Tehran-geles es un vídeo que se corresponde bien con un artista que nació en un lugar (Teherán) y vive en otro (París). Para mí, el «tercer paisaje» es lo que hay «Entre», el espacio entre el país de origen de alguien quien ha migrado y el país donde vive ahora. En el audio una señora cuenta que no escogió vivir donde vive ahora, que no es feliz en el país donde reside pero que tampoco se siente bien cuando vuelve a Teherán. Conozco muy bien ese tercer paisaje porque es donde vivo yo, donde siempre he vivido.

Nací en Irlanda, pero desde muy pequeña cambié varias veces con mi familia de lugar de residencia. En mi caso soy feliz donde vivo, y soy feliz cuando estoy en Irlanda o en los otros países donde he vivido; soy de todos esos lugares y de todo lo que hay entre ellos. Sin embargo, esto me deja a veces más en el mar que en tierra firme, un estado que puede llegar a ser un poco inestable. Quizá esta es la razón por la que me encuentro en sintonía con esta obra y este artista, y también con las obras de Bas Jan Ader y de Ana Mendieta, que surgen de un territorio cambiante y desconocido, de un lugar que no es físico. Tal vez de ahí provenga mi miedo a viajar en avión, porque me recuerda ese territorio intangible que es el espacio «Entre». El avión es tangible pero el espacio «Entre» no lo es.

Pese a toda la tecnología de la que disponemos hoy en día no podemos estar físicamente en dos sitios al mismo tiempo, y esos dos lugares tienen sus propios tiempos. No se puede volver a un país y esperar que siga como lo has dejado. Cambia. El otro lugar cambia y tú también cambias. Cada vez que viajamos también cambiamos. Nos abrimos a nuevas ideas, y nos enfrentamos a cosas que hemos dejado a medias o hacia las que hemos huido.

La obra *c / o Jolyon* de Tacita Dean son postales antiguas del Kassel anterior a la Segunda Guerra Mundial en las que la artista ha pintado encima. En un vídeo para *The Guardian*, el crítico de arte Adrian Searle cuenta cómo la artista cogió las postales antiguas de Kassel, que en aquel momento tenía el aspecto de un pueblo medieval, y volvió, o pidió a alguien

5. Montar la narrativa a partir de rastros



Tacita Dean, c / o
Jolyon, 2012 - 2013

que volviera, a los lugares reproducidos en ellas para fotografiarlos.⁷⁷ Con la información proporcionada por esas nuevas imágenes, Dean pintó encima de las antiguas postales y eliminó cosas que ya no estaban allí, o registró los cambios de alguna manera. En una vemos un coche pintado; en otra, de temática natural, solo vemos un cambio pequeño: unas luces pintadas. Searle siente predilección por las postales en las que solo se ven unos pocos cambios sutiles, pero en general lo que aparece en ellas ha dejado de existir: el viejo Kassel es una ciudad destruida. En cierto modo, concluye Searle, las imágenes nuevas también te hacen pensar en todas las personas que han muerto por el paso del tiempo y por la guerra.⁷⁸

Estos trabajos dan muestra del interés de Dean por las desapariciones y por registrar simultáneamente dos tiempos diferentes en el presente. Conecta también dos lugares diferentes, porque si bien se trata del mismo lugar físico, todo lo que pasó con la guerra hace que ya no se parezcan en nada. Conecta la semejanza y la diferencia en el mismo instante. Conecta el pasado y el presente en el mismo espacio.

Otro artista que trabaja con la idea del espacio *in between* es Anup Mathew Thomas. En la nota de prensa con motivo de la entrega del premio Abraaj Group Art Prize 2014, la obra *Nurses* de Thomas se describe como un grupo de retratos de mujeres originarias de Kerala que están empleadas en hospitales y centros de atención de todo el mundo.⁷⁹ Las enfermeras, puede leerse, forman el grupo más grande de mujeres profesionales que han emigrado de Kerala, donde la economía depende en gran medida de las remesas de dinero procedente del extranjero. Gracias a redes de amistad y filiación, el artista localizó a mujeres profesionales de la enfermería dispuestas a ser incluidas en este proyecto tipológico.⁸⁰

Thomas pidió a cada una de ellas que posara vestida con su uniforme en un lugar al aire libre cerca de su lugar de trabajo. En la nota de prensa describen los escenarios de estas fotografías como el «hábitat adoptivo», que incluye desde bosques en Europa hasta colinas en América del Norte y desiertos en Oriente Medio.⁸¹

En un artículo publicado en la revista *Photo Mail*, el escritor y crítico de arte Johny ML anal-

⁷⁷ DEAN, T. SEARLE, A. (2013). «Tacita Dean: JG Ballard, Robert Smithson and me» [vídeo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 15 de febrero de 2017]. <URL:

<https://www.theguardian.com/artanddesign/video/2013/sep/13/tacita-dean-jg-ballard-video>>

⁷⁸ *Ibíd.*

⁷⁹ THOMAS, A. M. (2014). «Abraaj Group Art Prize 2014» [nota de prensa en línea]. *Art Dubai*. [Fecha de consulta: 17 de febrero de 2017]. <URL: <https://www.artdubai.ae/abraaj-group-art-prize-2014/>>

⁸⁰ *Ibíd.*

⁸¹ *Ibíd.*

5. Montar la narrativa a partir de rastros



Anup Mathew Thomas,
Nurses, 2014.

izó la obra *Nurses*.⁸² Cuenta que Thomas elaboró un registro de los viajes de las enfermeras de Kerala y que en sus fotografías captura lo presente y lo ausente en las vidas de estas jóvenes mujeres. Señala también lo siguiente:

*Thomas no es estrictamente un fotógrafo/documentalista antropológico, y más allá de un par de referencias, como son los uniformes usados por las enfermeras en diferentes países y la elección de la ubicación cerca de su lugar de trabajo, estas fotografías no revelan ningún detalle personal de las personas que aparecen en ellas.*⁸³

Para Johny ML, hay otros elementos ausentes de estas fotografías. Los paisajes en los que se retrata a las enfermeras, prosigue, son limpios, serenos, escénicos, bellos e incluso sublimes; de esta manera, borran de algún modo su lugar de origen. El texto que acompaña a cada enfermera solo nos ofrece su nombre, su ubicación actual y los países o estados en los que han prestado servicios previamente. El crítico añade que estas cuarenta y ocho fotografías, lo que significa cuarenta y ocho enfermeras originarias de Kerala que viven y trabajan en diferentes partes del mundo, parecen tomadas en un sofisticado estudio fotográfico. Con ayuda de la tecnología, uno podría crear los fondos; pero el proyecto de Anup Mathew Thomas, comenta Johny ML, no consiste solo en fotografiar a las enfermeras, sino también en viajar por los lugares por los que ya han viajado ellas. Así, estas fotografías, en lugar de convertirse en un fin en sí mismo, son el resultado de un viaje que el artista ha emprendido.⁸⁴ El telón de fondo escénico, prosigue Johny ML, es casi «ningún lugar», lo que resulta bastante engañoso. Unas enfermeras de pie justo en medio de un camino de tierra que recorre una colina, o en medio del desierto o en la linde de un bosque, pueden llevarnos a creer algo completamente opuesto a lo que en realidad experimentan en sus lugares de trabajo.⁸⁵

La nota de prensa cuenta cómo se expuso la obra:

*Las imágenes se mostraron en una cuadrícula combinadas para formar un fondo de mosaico del que emergen las personas, a menudo sonrientes, mirando con confianza directamente a la cámara. Trasplantadas a nuevas ubicaciones, se unen como un registro visual de las posibles variaciones de los patrones migratorios contemporáneos.*⁸⁶

⁸² ML, J. (2017) «Anup Mathew Thomas' Nurses: Presence and Absence of Nurses» [artículo en línea]. [Fecha de consulta: 03 de enero de 2018]. <URL: <http://photomail.org/online/english-5/>>. Traducido por la autora.

⁸³ *Ibid*

⁸⁴ *Ibid*.

⁸⁵ *Ibid*.

⁸⁶ THOMAS, A. M. (2014). «Abraaj Group Art Prize 2014» [nota de prensa en línea]. *Art Dubai*. [Fecha de consulta: 17 de febrero de 2017]. <URL: <https://www.artdubai.ae/abraaj-group-art-prize-2014/>>

5. Montar la narrativa a partir de rastros

Según la nota de prensa, la obra marca una dislocación de Kerala.⁸⁷ Noto que muchas de las imágenes se parecen. Hay muchos bosques. Es difícil distinguir a qué país pertenecen estos bosques. ¿Cómo serían las fotografías si se hubieran tomado dentro de los hospitales, o fuera de ellos? ¿Hablarían más de las instituciones que de la migración? Lo que sí está ausente es Kerala. Tal vez las fotografías indican que estas mujeres viven en el mismo lugar que yo, en ese espacio «Entre»: entre su país de origen y los otros países donde han vivido y su lugar actual.

Back to the Future es un proyecto fotográfico de Irina Werning que se convirtió en un fenómeno en internet hace unos años, lo que yo atribuyo a que es un proyecto que habla a muchas personas. En un breve documental de Jamie Jasset, Werning cuenta que su interés es que el espectador estudie el envejecimiento de las personas fotografiadas.⁸⁸ Para ello, intenta que tanto el escenario como la ropa que visten esas personas sean lo más parecidos a los de las fotografías originales. Pero tampoco quiere que todo sea perfecto; si así fuera, se parecería más a un trabajo publicitario.⁸⁹

La imprecisión es lo que más me gusta de estas fotografías: nos recuerda que son reconstrucciones. También nos recuerda que es imposible volver a un espacio y un tiempo del pasado. Que los objetos decorativos no sean exactamente iguales a los que había en la fotografía original, o que la ropa tenga un estampado algo distinto es más intrigante para el espectador. En el documental, Werning explica que una palabra que se asoció mucho con estas fotografías es el término inglés *uncanny*, que aquí traduzco como «extraño». En un primer momento, Werning usa la palabra *disturbing* (inquietante), pero la descarta y vuelve a referirse a ellas como *uncanny*. Admite que ella no había interpretado así las imágenes, pero acepta que sí, que podrían ser algo «extrañas».⁹⁰

Creo que la ausencia de precisión hace que las imágenes resulten más «extrañas» que «inquietantes». Son elementos que revelan que las nuevas fotografías son reconstrucciones del pasado. Nos recuerdan que las personas no se comportan normalmente como lo hacen en las nuevas fotografías; se trata más bien de actores interpretando a sus yoos del pasado. De otra forma serían fotografías inquietantes porque en algunas de las reconstrucciones los modos de actuar son inapropiados; por ejemplo, una pila de niños encima de quien suponemos que es el padre es diferente a una pila de adultos y adolescentes encima de esa misma persona. Si la artista hubiera presentado solo las fotografías reconstruidas, el pr-

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ JASSET, J. (2013). «Irina Werning. Back to the Future» [vídeo en línea]. *Collater.al*. [Fecha de consulta: 12 de mayo de 2018]. <URL: <https://www.collater.al/jamie-jasset-irina-werning-back-to-the-future/>> Traducido por la autora.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

oyecto sería muy diferente. Lo interesante es ver las dos imágenes juntas y pensar en el espacio entre ellas.

En la Cultura Visual se trata de estudiar e imaginar lo que hay en el espacio entre una imagen y otra. Aquí no comparamos simplemente una persona o un grupo de personas de hace muchos años con las mismas personas ahora. No vemos solo el envejecimiento: vemos un intento de revivir algo del pasado. Hay un esfuerzo por reproducir las expresiones de las fotografías antiguas. En el acto de recrear la situación y el momento, el sujeto conecta con el tiempo pasado. La señora de la página siguiente tal vez intenta pensar en cómo era cuando tenía unos 7 años. Quizás se pregunta qué significó el día de la comunión para ella en aquel momento o en qué pensaba aquella chica. También es posible que no recuerde cómo era esa niña.

Hace unos años se encontraron unos vídeos grabados por mi familia durante mi adolescencia. Yo no recordaba cómo era con 14 años, y me resultó muy extraño verme con esa edad en movimiento, dirigiéndome a la cámara de forma directa, llena de energía y muy bromista. No me recordaba así. A lo largo de los años cambiamos mucho, y eso tal vez dificulta recordar todas las versiones de nosotros mismos. Tal vez ponerme ahora la ropa y recrear mis expresiones en aquel momento me ayudaría a acercarme a esta versión de mí misma en aquel momento. Podría ser una experiencia reveladora. Esto es lo que tiene la tecnología: nos ayuda a recordar, e incluso si nos engaña, nos ayuda a ver algo de nosotros que habíamos olvidado. Si no hubiera visto aquel vídeo, no habría recordado mucho de cómo era en mi adolescencia.

Hace poco tuve una experiencia aún más «extraña»: me vi por primera vez en movimiento con dos meses de edad gracias a la digitalización de las películas en Super-8 de mis abuelos. Hasta aquel momento solo me había visto en movimiento a partir de mis 8 años. Ni tan siquiera sabía que existieran imágenes en movimiento de mi misma cuando tenía entre 0 y 8 años. Fue una gran y extraña sorpresa. Era como si las fotografías que había visto de aquel momento tomaran vida.

Cuando miramos estas fotos del proyecto de Werning, es posible que mentalmente intentemos hacer lo mismo con nuestras propias fotos. Quizás nos imaginamos vestidos con ropa de la década de 1980, y nos esforzamos en imaginar cómo éramos en aquel momento y en qué pensábamos.

5. Montar la narrativa a partir de rastros



Irina Werning, *Back to The Future*:
Carol 1960 y 2011 Nueva York
La familia Zurbano 1999 y 2011,
Buenos Aires.
Majo 1983 y 2011, *Buenos Aires*.

Otra obra que habla del espacio *in between* es *First Love* de Rivane Neuenschwander. En una entrevista para *Art Codes* con motivo de su exposición «The Spiral and The Square», la artista explica que *First Love* se basa en la novela de Samuel Beckett del mismo título, que escribió en 1945 pero que no se publicó hasta la década de 1990. Beckett escribió la novela en francés y no en su idioma materno, el inglés. En la entrevista, Neuenschwander subraya su interés por el concepto de traducción.⁹¹

La artista describe su pieza como un *happening*: los museos contratan a un artista forense para hacer un retrato de los primeros amores de los visitantes. El artista forense trabaja con o para la policía, y está acostumbrado a hacer retratos de criminales, pero para su obra hace un retrato del amor de otra persona. Hay una especie de sentimentalismo detrás de la obra, destaca Neuenschwander, a quien le interesa el aspecto de la traducción en este intercambio: la persona que visita el museo tiene un recuerdo de su primer amor, lo pone en palabras y otra persona, un artista forense, tiene que interpretar estas palabras y convertirlas en un dibujo. Añade que en términos de traducción el proceso es largo.⁹²

En relación con esta idea de traducibilidad, le interesa la disfunción producto de traducir de una cultura a otra y de una persona a otra, una tarea muy difícil para la que se requiere precisión. Para concluir la entrevista, señala que *First Love* aborda la imposibilidad de recordar al cien por cien la cara de alguien y describirla con precisión, así como interpretar esta información y verterla en un dibujo, en especial porque la subjetividad participa en este proceso.⁹³

Vi esta obra en el IMMA (Irish Museum of Modern Art) en 2011. No presencié la interacción del artista forense con ningún visitante, pero vi la sala llena de dibujos de los primeros amores. Antes de entrar no sabía nada de la artista y de la obra, pero me impactó mucho. Los dibujos me provocaron una sensación de inquietud; eran fríos y casi no había retratos de personas sonriendo. Y había muchos dibujos. El estilo era parecido a lo que había visto en las noticias o en películas cuando la policía busca alguien, y cada vez que veo dibujos así en su contexto habitual me provocan inquietud y miedo; quizá sea porque este tipo de dibujos entraron en mi psique por primera vez durante mi infancia. Creo que cuando tenía unos diez años ya los registraba en mi almacén de imágenes por haberlos visto en las noticias o en algún programa de televisión en el que

⁹¹ NEUENSCHWANDER, R. (2012). «Rivane Neuenschwander» [vídeo en línea]. *Art Codes*. [Fecha de consulta: 07 de abril de 2017]. <URL:<https://vimeo.com/28613703>>. Traducido por la autora.

⁹² *Ibíd.*

⁹³ *Ibíd.*

5. Montar la narrativa a partir de rastros



Rivane
Neuenschwander, *First
Love*, 2005

buscaban criminales reales. Son imágenes que en algún momento te llegan, y cuando eres joven te impactan más. Puede que los dibujos de artistas forenses siguen dándome miedo precisamente por eso, porque están conectados con el miedo que tenía a esa edad.

Después de recibir esta primera impresión de los dibujos, me enteré del título de la obra, de la parte interactiva entre el dibujante policial y el público, y de la tarea de recordar, contar, interpretar y dibujar. Ahora, años después de haberla visto, sigue siendo una de las obras más potentes que he visto jamás y encaja mucho con la idea de los espacios *in between*.

Primero hay un espacio *entre* el uso normal de este tipo de dibujo y su uso aquí para recrear las caras de los primeros amores de los visitantes a la exposición. Nuestros recuerdos no son muy fiables. Se han publicado muchos estudios psicológicos acerca de la falta de fiabilidad de los testimonios de los testigos. En relación con esto, Fernyhough escribe en *Destellos de luz*:

[...] los puntos débiles de la memoria acaso tengan consecuencias importantísimas en lo que respecta a testigos y víctimas que recuerdan hechos ante un tribunal. Según los estudios llevados a cabo por Elizabeth Loftus y otros psicólogos, los recuerdos son muy proclives a la tergiversación a causa de la información posterior al suceso, y en determinadas condiciones incluso es posible «implantar» recuerdos simplemente dándole a la gente la información evocadora adecuada. Ciertas pruebas según las cuales hay personas que son capaces de recordar vívidamente episodios que no han sucedido jamás deberían hacernos relativizar el énfasis que podamos demostrar ante los testimonios de testigos presenciales en los procedimientos legales.⁹⁴

El recuerdo del rostro de alguien que ha cometido un crimen del que has sido testigo es tan poco fiable como el alguien a quien has amado o con quien has tenido una relación. Sin embargo, dado que se trata de situaciones diferentes, la falta de fiabilidad responde también a razones diferentes. Es diferente el acto de recordar la cara de una persona que has visto una vez, tal vez muy rápido y en un momento de gran tensión, que recordar la de alguien que has amado.

Hay muchos espacios en el acto de recordar la cara de alguien que hemos amado. Uno es el espacio del tiempo. Tal vez ha pasado mucho tiempo entre la relación y la descripción de la persona que se da al dibujante. ¿Qué versión le damos? ¿Le contamos cómo era la prim-

⁹⁴ FERNYHOUGH, C. (2013). *Destellos de luz*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A. Páginas 17 - 18.

5. Montar la narrativa a partir de rastros

era vez que la vimos? ¿Es posible recordarla así cuando la hemos visto cambiar durante la relación? ¿O es mejor describir cómo era físicamente al final de la relación? Es probable que nuestra imagen mental de esta persona esté influida por imágenes de los últimos años que tal vez hemos visto en Facebook, y en lugar de contar cómo era en el momento de estar enamorados de esta persona, contamos una versión más actualizada vista cuando la relación ya ha terminado. Puede ser que esa persona haya dejado de caernos bien, y eso podría afectar la descripción que damos de ella, ya que recordamos en función de las necesidades del ego en el presente.

El otro espacio *entre* es el espacio entre el recuerdo y la palabra. Para que el dibujante pueda hacer el dibujo, hay que saber describir cómo era la persona físicamente, cómo era su imagen. Sin embargo, la imagen del recuerdo no es una imagen física, de modo que hay que traducir la imagen mental de una persona a alguien que no la conoce, usando para ello palabras habladas que junto con la interpretación del dibujante darán paso a una imagen física, el dibujo. Es más fácil describir la imagen a alguien que ya conoce a la persona en cuestión, pero si el dibujante nunca la ha visto antes, la tarea se complica mucho, ya que todos somos únicos y es imposible imaginar el cien por cien de la cara de alguien a quien nunca hemos visto.

Esto me hace pensar en el acto de leer. Cuando leemos sobre un personaje construimos una imagen mental de él a partir de las palabras que lo describen. Cada cual tiene su propia versión. Luego, si la historia se lleva al cine, puede que el actor elegido para interpretar a ese personaje se ajuste a la imagen que algunos lectores tienen en sus mentes, pero puede que para otros lectores tenga poco que ver. Así, para que el lector tenga su propia versión del personaje en la cabeza, suele decirse que es mejor leer primero el libro y ver después la película. Y se puede extender la recomendación a leerlo antes incluso de que hable de hacer una película y se nombre a los actores y actrices que la protagonizarán, porque con solo conocerlos ya construimos una imagen mental en base a ellos.

En la interacción entre el visitante y el dibujante forense, el visitante describe el primer amor, y el dibujante escucha las palabras habladas y plasma una imagen sobre el papel. No se da la posibilidad de leer la descripción, que es otro tipo de interacción, sino que todo gira alrededor de la capacidad del dibujante para escuchar y recordar lo que le cuentan. Luego, el acto de dibujar es subjetivo. Mi manera natural de dibujar es distinta a la de otra persona. Es un acto muy individual. Es probable que existan algunas normas de

dibujo para los dibujantes policiales, pero el trazo de alguien es único.

El dibujo en el papel es el resultado final de todos estos espacios entre una acción y otra, de ahí que parezcan extraños e inquietantes. También son inquietantes por estar al lado de otros muchos dibujos, de muchos procesos de traducción más. En lugar de estar en una pared de una comisaría de policía, que es donde normalmente se encuentran este tipo de dibujos, aquí están en una galería y el visitante no puede evitar preguntarse si estos primeros amores son culpables de algo o estamos viendo otra visualización de cómo se distorsionan los recuerdos.

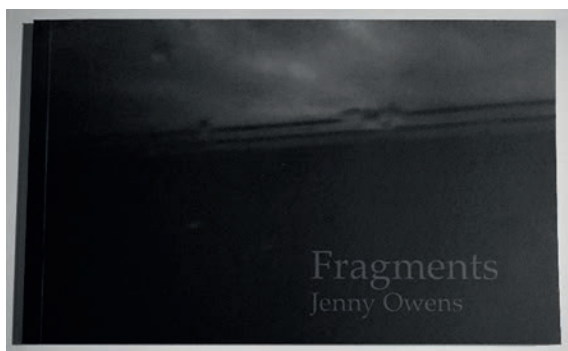
6.

IMÁGENES DENTRO DE LAS IMÁGENES

Fotografiar y fragmentar son sinónimos para mí. Cada vez que enfocamos la cámara en una dirección, estamos recortando una parte de una escena. No podemos capturar todo lo que está sucediendo a nuestro alrededor en un momento dado en un solo clic. Si miramos hacia el mar, por ejemplo, perdemos de vista las montañas que hay detrás de nosotros. Por cada imagen hay infinitas imágenes más que no se ven y que existen dentro de ella. Durante el proceso de edición, me gusta encontrarlas y fragmentarlas aún más para destacar aspectos que me parecen interesantes y que creo que también lo pueden ser para el espectador.

Fragments es un libro de artista que creé a partir de mi archivo fotográfico, que revisé en busca de fragmentos que me hablaran y que hablaran entre ellos. En mi selección final empecé a ver temas recurrentes en mi trabajo, como la luz, el lado animal de los seres humanos, los rastros, las escenas abandonadas, el azar, los paisajes indefinidos y yo misma como *performer* y sujeto observado. Muchas de las fotografías recogen acciones. Los gestos y los movimientos son aspectos importantes de mi trabajo fotográfico, indican un antes y un después de la imagen. A menudo busco momentos de tensión o momentos en que la naturaleza interviene o tiene una presencia importante, como si fuera la protagonista de la escena. Cuando veo estas imágenes también pienso en el inconsciente, quizá porque son borrosas e imagino que el inconsciente también lo es. O quizá porque conecto los animales y la naturaleza con el inconsciente; son simbólicos y tienen fuerza y a veces necesitamos la presencia de elementos fuertes para captar los mensajes que nuestro inconsciente intenta enviarnos.

6. Imágenes dentro de las imágenes



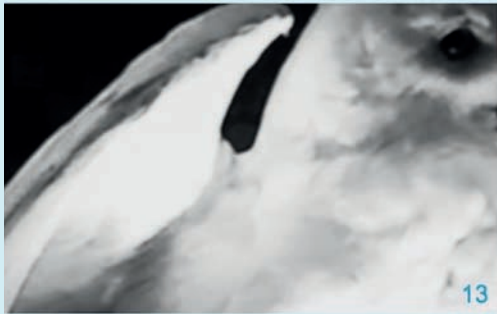
Jenny Owens, *Fragments*, 2018, libro de artista, copia de artista, 21 fotografías digitales en blanco y negro, 14,5 x 21 cm.



1. ¿Pájaros reales o pájaros de *origami* colgados de un hilo?
2. Interrupción. La naturaleza: rompedora de estructuras.
3. Una persona que niega la presencia de la cámara.
4. La encrucijada del presente. Dos caminos: uno hacia el pasado, el otro hacia el futuro.
5. La Fragilidad. Cosas transparentes que dejan ver lo que hay detrás.



6. Encuadrando el paisaje.
7. Como un teatro abandonado al final de una obra.
8. Gotas cristalizadas.
9. Las sombras de los árboles. Un lugar indefinido.
10. Una mirada indefinida.



- 11. La lluvia cruzada.
- 12. Un puente entre árboles.
- 13. La luz devuelve el búho a la vida.
- 14. Un arcoíris nocturno.
- 15. Atrapadas.



16. Tensión. Un gesto pausado.

17. El protagonista.

18. Objetos lejos de su lugar habitual.

19. Orgullo. Personalidad.

20. ¿Cuántos fragmentos hay en esta imagen?

21. El interior y el exterior. Dos realidades que coexisten al mismo tiempo.

6.1. El álbum familiar

Cuando cumplí treinta años me regalaron un álbum de fotografías con algunos momentos capturados durante toda mi vida. Analicé los fondos de las fotografías e inspeccioné todos los objetos, paisajes y edificios que salían en ellas. Eran mi entorno, y mientras observaba me di cuenta de la importancia que todas esas cosas tenían en mi vida, pero también de que no había pensado en ellas desde que se fotografiaron. Empecé a reconstruir mentalmente esos espacios e intenté hacer lo mismo con el resto de la escena, pero no pude: los objetos que no aparecían en las fotos de las casas ya no se encontraban en mi memoria, y en las fotos de los paisajes no podría decir qué había fuera del recorte de la fotografía. Si hubiese querido tener una escena más completa habría tenido que inventarla.

Fue entonces cuando descubrí el libro de Charles Fernyhough, que me reveló que el acto de crear historias y el acto de recordar tienen mucho en común. La siguiente idea de Fernyhough influyó mucho en mí:

Lejos de poseer recuerdos, como instantáneas alojadas en nuestro cerebro, lo que hacemos es reconstruir el pasado cada vez que retornamos a él. Acordarse de algo es un acto de narrativa, la suma de distintos procesos neuronales.¹

Fernyhough se opone a la idea de los recuerdos «como unos DVD mentales guardados en alguna biblioteca de la mente», y su voz es enfática cuando explica qué pasa cuando recordamos:

Quiero convencer al lector de que, cuando tiene un recuerdo, no está recuperando algo que ya existía, plenamente formado, sino que está creando algo nuevo. La memoria tiene que ver tanto con el presente como con el pasado. Un recuerdo se elabora en el momento, y cuando su concurso ya no es necesario, se desmorona en sus elementos constituyentes. El acto de recordar se produce en el tiempo presente: requiere la coordinación precisa de una serie de procesos cognitivos, compartidos por otras muchas funciones mentales y distribuidos en diferentes regiones cerebrales.²

¹ FERNYHOUGH, C. (2013). *Destellos de luz*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A. Contraportada.

² *Ibíd.* Página 15.

También cita las palabras de Schachter, un pionero en este enfoque de la memoria:

Ahora sabemos que no registramos las experiencias como lo hace una cámara. Los recuerdos funcionan de otra manera. Extraemos elementos clave de las experiencias y los almacenamos. A continuación, más que recuperar copias de las mismas, las recreamos o las reconstruimos. A veces, en el proceso de reconstrucción añadimos sentimientos, creencias o incluso conocimientos adquiridos después de la experiencia. En otras palabras, influimos en nuestros recuerdos al atribuirles emociones o información correspondientes a etapas posteriores.³

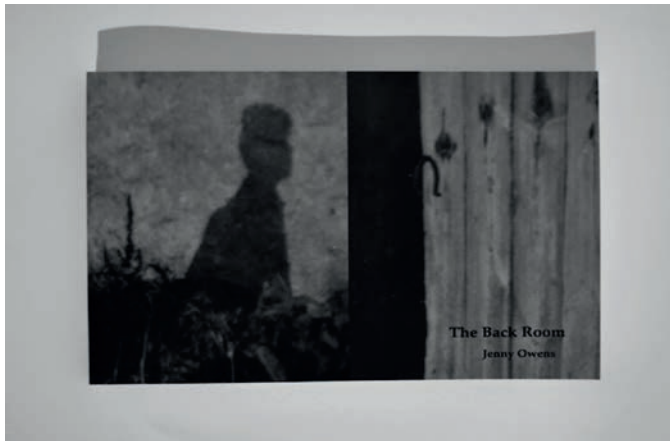
Muchos acontecimientos de nuestras vidas no se capturaron, y cuando sí se hizo solo se recogieron uno o unos pocos instantes. Además, hay un espacio entre un instante y otro y entre una imagen y otra que muchas veces completamos por medio de la ficción. Si esto lo hacemos con nuestras propias fotografías, también podríamos crear historias con las fotografías de otras personas, y otras personas podrían hacer lo mismo con las nuestras. Otra idea de Fernyhough que me causó gran efecto fue que «la memoria nos narra; nos convierte en personajes de una novela».⁴

Estas son las ideas que están detrás de mi libro de artista *El cuarto de atrás*. Para realizar esta obra saqué fotografías digitales del álbum que me regalaron cuando cumplí treinta años. También saqué fotografías digitales del álbum de fotografías de mis padres y de mi abuela. Luego, con el *zoom* del ordenador analicé cada fotografía hasta encontrar fragmentos curiosos que me llamaron la atención. Convertí estos fragmentos en nuevas fotografías. Usar el *zoom* del ordenador de este modo hace que muchas veces la nueva imagen que emerge sea borrosa, ya que se pierde información con la ampliación. Aun así, lo importante es que hay un intento de ir al fondo, de rescatar esa información y de dar una vida nueva en el presente a unos fragmentos que de otra manera quedarían relegados al olvido. Fue interesante mezclar los detalles de los fondos de las fotografías que pertenecían a tres generaciones diferentes. Intenté crear un libro atemporal pero en el que se perciba a qué generación pertenece cada fragmento. El libro intenta subrayar la idea de que los recuerdos no tienen edad porque se crean siempre desde el presente.

³ SCHACTER, D. L. (2003). *How the Mind Forgets and Remembers: The Seven Sins of Memory*. Londres: Souvenir Press. Página 9. Citado en FERNYHOUGH, C. (2013). *Destellos de luz*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A. Página 15.

⁴ FERNYHOUGH, C. (2013). *Destellos de luz*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A. Página 235.

6.1. El álbum familiar



Jenny Owens, *El cuarto de atrás* (*The Back Room*), 2016, libro de artista (copia de artista) con 51 imágenes en blanco y negro. 14,5 x 21 cm. La obra se realizó gracias una beca Guasch Coranty.

6. Imágenes dentro de las imágenes



Jenny Owens, *El cuarto de atrás* (*The Back Room*), 2016

Otros artistas que trabajan desde el álbum familiar son Janet Cardiff y George Bures Miller. En *Road Trip*, los artistas discuten el orden correcto de las diapositivas del abuelo de George, que este nunca llegó a conocer. Las imágenes se tomaron durante un viaje de su abuelo a Nueva York con motivo de una visita a un médico para tratar un cáncer terminal. La instalación consiste en una proyección de las diapositivas y el audio de las voces de los artistas. En el catálogo de la exposición «The Killing Machine y otras historias 1995–2007», que el MACBA les dedicó, se lee: «El proyector de diapositivas se coordina misteriosamente con la discusión visual, avanzando y retrocediendo en respuesta a sus comentarios».⁵

La especulación es el eje de esta obra. Al final, muchas veces conservamos fotografías de nuestra familia, pero no siempre tenemos las explicaciones y las historias que acompañan a las imágenes. Lo mismo sucede con los rastros que vemos en la ciudad. No estuvimos presentes cuando ocurrió la acción que dejó el rastro, y es improbable que conociéramos a alguien que estuviera allí en ese momento. El resultado para nosotros es la incertidumbre. Solo podemos especular, y con la especulación se crean nuevas narrativas.

Las imágenes de *Road Trip* son casi todas de paisajes vacíos. Me recuerdan a las fotografías de mi tía abuela y de mi obra *Memories of Trees*, que consiste en una colección de fragmentos sacados de las imágenes que ella tomó. Cuando me dieron sus álbumes de fotografías, los árboles resultaron ser las cosas que aparecían más a menudo. Era su mirada. Decidí sacar fotografías en color de las fotografías originales, que están en blanco y negro. Esta vez no convertí las fotografías digitales en imágenes en blanco y negro durante la fase de edición, como sí hice con el libro de artista *El cuarto de atrás*. Las dejé en color porque, junto con el contenido de las fotografías, los árboles, me interesan los rastros en las imágenes que indican algo sobre su edad y sobre el efecto que el paso del tiempo ha tenido en ellas. Tampoco edité los tonos de brillo y contraste porque quería que el espectador pudiera compararlas y pensar cuál podría ser la más antigua, o preguntarse cuántos años habían pasado entre la primera y la última.

Conservé los márgenes en algunos fragmentos con árboles para poder ver mejor el contraste entre el tono de la fotografía y el del papel. Sin embargo, intentar identificar el paso del tiempo de las imágenes antiguas en las nuevas es un ejercicio imposible: no se

⁵ BEIL, R Y BARTOMEU, M. *Janet Cardiff & George Bures Miller, The Killing Machine y otras historias 1995 – 2007*. MACBA / Institut Mathildenhöhe, Hatje Cantz. Página 169.

6. Imágenes dentro de las imágenes

Jenny Owens,
fotografías de
archivo de
postales
antiguas de
Valencia



Janet Cardiff y
George Bures Miller,
Road Trip, 2004

Jenny Owens, *Memories of
Trees*, 2018, pieza compuesta
de 12 fotografías digitales en
color sobre papel, 54 x 6,5 cm.

ven las imágenes originales, sino una imagen de ellas. La luz que había cuando saqué las fotografías digitales de las fotografías originales afectó al tono de la nueva imagen. El tipo de impresión y el tipo de papel usado para crear las nuevas imágenes también modificaron el resultado final, y dieron paso a reconstrucciones que se alejan mucho de las imágenes originales. Las imágenes nuevas no contienen mucha información útil para identificar la edad de la fotografía, como puede ser su olor o su forma (si se han curvado o no). El olor fue la primera cosa que percibí cuando abrí mi caja de fotografías antiguas. Las fotografías originales son objetos. Las fotografías digitales sobre papel también lo son, pero de un tipo distinto.

Por eso, esta obra se relaciona estrechamente con el modo en que entiendo la memoria. No presento una obra con las imágenes originales porque quiero enfatizar una vez más la idea de que el recuerdo se crea en el presente. Lo digital es actual. Llevo algo del pasado al presente usando lo digital, pero el solo hecho de usar lo digital significa que ya estoy cambiando este algo, y creando en su lugar una reconstrucción.

El árbol en sí también actúa como símbolo de cómo entiendo la memoria y representa específicamente la idea de que un recuerdo «tiene que ver tanto con el presente como con el pasado».⁶ La mayoría de los árboles que vemos en los paisajes de hoy en día vienen de un pasado lejano; llevan muchos años en los paisajes. Tal vez los han visto muchas generaciones de nuestros antepasados, pero al mismo tiempo forman parte del presente porque siguen vivos y hoy podemos verlos nosotros.

Para juntar las imágenes me inspiré en una antigua colección de postales de pequeño formato que compré en un mercado de libros.

Creé las imágenes de mi obra *In the Background* a partir de películas filmadas a principios de la década de 1980 por mi abuelo y otras personas que utilizaron su cámara. Las películas se convirtieron primero en DVD y luego en un archivo digital del que realicé impresiones de pantalla de momentos que me llamaron la atención por sus colores, composiciones o posibilidades narrativas. En cada imagen fui directa a la información esencial, muchas veces en el fondo de la misma, y la recorté. Después, fotografié esos fragmentos recortados con una cámara digital y los imprimí en papel. Todos los componentes tecnológicos son importantes en este proceso de trasladar imágenes del pasado al presente. Las imágenes no llegan sin cambios ni rastros de su viaje; por ejemplo,

⁶ FERNYHOUGH, C. (2013). *Destellos de luz*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A. Página 15.

6. Imágenes dentro de las imágenes



Jenny Owens, *In the Background*. 2017, serie de fotografías digitales creada a partir de películas antiguas de mi familia.

su color se modifica con la digitalización, y cuando posteriormente se fotografían e imprimen también experimentan cambios en su textura y su forma. Estos cambios convierten las antiguas imágenes en nuevas imágenes. Conecto esta transformación de la imagen con la idea que muchas veces añadimos a nuestros recuerdos información que hemos obtenido después del hecho acaecido. Nuestros recuerdos cambian mientras nosotros cambiamos, se reconstruyen de la misma manera que estas imágenes. Creo que el hecho de que la cámara pasara por muchas manos diferentes en la película original abre más las imágenes a la interpretación. Esto permite que el espectador pueda crear sus propios relatos y también reflexionar sobre sus recuerdos y sobre la construcción y reconstrucción de los mismos.

Esta obra también hace referencia a la idea de Fernyhough de que recordar es un acto social. Como parte de su investigación sobre la memoria autobiográfica, entrevistó a su abuela, Martha. Lo hizo no solo para conocer «los hechos, sino también las motivaciones» y saber así «quién era como persona» y poder «determinar la relación entre la Martha joven» y la persona que él conoció.⁷ Se dio cuenta de que «recordar es un proceso social: se produce en colaboración con otras personas»,⁸ de modo que sus recuerdos con él «quizá no sean los mismos que sus recuerdos con los demás» porque «la realidad de recordar es siempre contextual».⁹

Recordamos de forma colectiva junto con otras personas. Esto pasa desde que somos niños. Según Fernyhough, los recuerdos que tenía su hija con siete años existían en parte por haberlos hablado con otras personas:

Algo que podemos decir de los recuerdos de la Athena de siete años es que de ellos se había hablado. Esos momentos habían podido acabar organizados porque habían sido tema de conversación con otras personas presentes en los acontecimientos.¹⁰

Es muy curioso lo que recuerda su hija a siete años de cuando tenía tres años. Fernyhough cuenta que cuando hablaban de volver de visita a Sídney, donde habían vivido durante un año cuando ella tenía tres, pensaba que recordaría cosas como la imagen de la Opera House o del Harbour Bridge, pero se equivocó:

⁷ FERNYHOUGH, C. (2013). *Destellos de luz*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A. Página 235.

⁸ *Ibíd.*, Páginas 234 – 235.

⁹ *Ibíd.* Página 235.

¹⁰ *Ibíd.* Página 114.

6. Imágenes dentro de las imágenes

En vez de ello, Athena recordó algunos detalles sueltos, triviales: por ejemplo, un momento del viaje a las Montañas Azules, cuando una puerta de comunicación de su habitación de hotel no se abría porque lo impedía un radiador; o una tarde en la playa cuando se puso perdida de helado de chocolate.¹¹

Esta fue su reacción:

Recuerdo que en su momento di algunas vueltas a lo que de ella me revelaban esos detalles, esos extraños trocitos de desechos que habían alcanzado la superficie de su mala memoria: encantadores e imprevisibles, me hablaban de la distancia entre nosotros. También demostraban que Athena estaba dotando de sentido a su experiencia de manera distinta, que las cosas importantes para mí no lo eran tanto para ella.¹²

Aquí vuelve la idea de que solo recordamos las cosas a las que prestamos atención, pero también muestra cómo recordamos cuando éramos más jóvenes. Fernyhough se refiere a este tipo de recuerdos como «fragmentos», e indica que «los recuerdos fragmentarios no carecen de valor, desde luego; la mayoría de nosotros los apreciamos, si bien es difícil saber qué significan».¹³

Según el psicólogo, la mayoría de los investigadores modernos que trabajan sobre la memoria dirían que:

[...] los primeros recuerdos son fragmentarios simplemente porque aún no han tenido la oportunidad de llegar a estar organizados en sistemas estructurados de recuerdo.¹⁴

Quizá por eso los fragmentos de las imágenes conectan con nosotros: nos recuerdan cuando nuestros recuerdos eran aún más fragmentarios. Puede que de alguna manera nos recuerden nuestros primeros recuerdos, como el estampado de un vestido, un cojín, un trozo de papel de pared... cosas que siempre veíamos antes de dormir. Eran recuerdos más simples, y quizá por eso también más puros.

Antes de que la memoria autobiográfica «se ponga en marcha», afirma Fernyhough, es necesario que muchos otros sistemas estén instalados. Los investigadores han revelado que los niños hacen sus primeras referencias al pasado en torno a los dieciocho meses de

¹¹ *Ibíd.* Página 113.

¹² *Ibíd.*

¹³ *Ibíd.* Página 113 - 114.

¹⁴ *Ibíd.* Página 114.

edad, y que los niños de dos años pueden responder a preguntas sencillas de sus padres sobre sucesos del pasado. Pueden «remontarse a historias de bastante atrás», de hace unos seis meses, con la ayuda de sus padres.¹⁵ Fernyhough señala que eso crea la paradoja de que los niños quieran hablar del pasado antes de poder recordarlo correctamente.

Fernyhough continúa explicando que en realidad los niños pequeños no son amnésicos, simplemente «no tienen las suficientes destrezas para organizar su conocimiento autobiográfico».¹⁶ Y añade que, según pruebas sólidas, el desarrollo de esta organización necesita, en parte, de «un proceso social».¹⁷ Así, existen estudios de conversaciones sobre el pasado entre padres e hijos en las que algunos padres ofrecen «información orientadora, como detalles sobre ubicación y personajes implicados, e información evaluadora, que hace hincapié en la importancia emocional de lo sucedido», mientras que otros padres son más objetivos en sus aportaciones.¹⁸ Los resultados muestran que los niños que han recibido un «input “ahondador” generan relatos memorísticos propios más sustanciosos cuando son examinados en etapas posteriores de la infancia» que los niños que tenían conversaciones con padres más objetivos:¹⁹ «Al parecer, un cierto tipo de charla parental hace que se grabe mejor en la mente de los niños».²⁰

A continuación, Fernyhough revela como él y su mujer solían poner a prueba esas ideas con sus niños cuando los preparaban para ir a dormir. Dice que no es extraño que antes de los cinco años, cuando suelen crear sus propios relatos autobiográficos, «los niños occidentales participen en conversaciones sobre el pasado sustentadas por los adultos».²¹ Cuenta como con su familia tenían un juego llamado «Qué hemos hecho hoy» en el que animaban a los niños a hablar sobre su día mientras las contribuciones de Fernyhough y su mujer «proporcionaban un buen andamiaje a las evocaciones de los niños».²² De alguna manera, el juego era «solo otra versión de la “hora del cuento”», pero destaca que en ese caso estaban construyendo una historia para ellos sobre ellos:²³

*Formaba parte de un proceso en que creábamos una mitología familiar y garantizábamos que recordaríamos los días al compás de su rápido transcurso. [...] para recordar el pasado, contamos una historia sobre él.*²⁴

¹⁵ *Ibíd.* Página 115.

¹⁶ *Ibíd.*

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ *Ibíd.*

²¹ *Ibíd.* Página 116.

²² *Ibíd.*

²³ *Ibíd.*

²⁴ *Ibíd.*

6. Imágenes dentro de las imágenes

Para mí esa es la parte fundamental de cómo recordamos:

Al evocar el recuerdo, volvemos a contar la historia. No es siempre la misma, pues la persona que habla no siempre quiere lo mismo. La memoria se amolda a las exigencias del presente del mismo modo que intenta permanecer fiel a los hechos ocurridos. Incorpora ideas nuevas, incluyendo trozos de información sin nada que ver con los acontecimientos originales.²⁵

Cuando los niños «se vuelven narradores de historias, van recordando mejor», pero a medida que lo hacen «su sistema memorístico también se torna más susceptible a la distorsión», ya que «absorbe otros hechos y se convence a sí mismo de que eran parte del recuerdo». Fernyhough subraya la importancia de los primeros recuerdos:

[...] hay algo especialmente puro en los primeros recuerdos fragmentarios, despegados como están de diversos corpus de información que a la larga menoscaban su poder.²⁶

Y cita a Virginia Wolf, quien escribió que más adelante «añadimos a los sentimientos mucho que los vuelve más complejos, y por tanto menos fuertes; o, si no menos fuertes, menos aislados, menos completos».²⁷

Fernyhough concluye diciendo que por un lado:

A medida que la memoria se organiza más, se vuelve más fiable. Cuanto más firmemente se establece una traza, más se distingue de otras, y más probable es que se integre con información pertinente para el yo.²⁸

Y añade:

Los rasgos que la convierten de manera característica y persistente en parte de la propia experiencia de uno son más llamativos. Los recuerdos de alta calidad como estos, bien integrados con otras fuentes de información, son más fáciles de recordar.²⁹

Sin embargo, paradójicamente «también tienen más posibilidades de acabar desconectad-

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ *Ibíd.*

²⁷ WOLF, V. En: FERNYHOUGH, C. (2013). *Destellos de luz*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A. Páginas 116 – 117.

²⁸ FERNYHOUGH, C. (2013). *Destellos de luz*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A. Página 117.

²⁹ *Ibíd.*

os de lo que pasó realmente. A medida que la memoria abandona el mundo de los fragmentos y las emociones no integradas, también se vuelve más propensa a las distorsiones. Cuanto más recuerdo organizado haya, más escurridizo se torna».³⁰

Mis imágenes evitan lo escurridizo. Son fragmentarias, pero creo que de alguna manera aportan «destellos» de lucidez. Ahora entiendo por qué Fernyhough tituló su libro *Destellos de luz*. Al principio de nuestras vidas entrevimos el mundo, y en realidad eso nunca cambia. Podemos recordar de una manera más sofisticada pero no más pura. Como dice Fernyhough al principio de su libro:

*Sabemos que cuando miramos una escena visual, no vemos realmente la totalidad, sino fragmentos que posteriormente se suturarán para dar la impresión de una escena unificada. A este respecto, el recuerdo no sobresale si lo consideramos junto a los otros fragmentos de cognición con los que nuestro cerebro está constantemente ocupado.*³¹

Por eso podríamos decir que nuestro mundo está fragmentado. El modo en el que vemos y el modo en el que recordamos están íntimamente conectados.

También podríamos decir que lo que soñamos también está conectado con los actos de ver y recordar. Podemos identificar las cosas que realmente son importantes para nosotros a través de los sueños. Si aparecen fragmentos en nuestros sueños de cosas que pasaron durante el día, significa que realmente les prestamos atención, y por eso los hemos recordado.

Mis imágenes intentan acercarse a esa manera fragmentaria de ver, recordar y soñar.

³⁰ *Ibíd.*

³¹ *Ibíd.* Página 19.

6.2. Mirar dentro del teatro del sueño

En una entrevista celebrada en Japón, a David Lynch le preguntaron sobre la dificultad de interpretar y entender *Mulholland Drive*. Como respuesta, la comparó con la música,³² que es una abstracción muy alejada de las palabras. Las personas quieren entender fácilmente las películas, añadió, pero con la música no se plantean ese problema. Para él la música es experiencia y las películas también. Y enfatiza: las películas pueden decir abstracciones y ser intuitivas. Bajo su punto de vista, si usamos la intuición llegaremos a algún tipo de comprensión dentro de nosotros; así, tenemos que confiar en la comprensión que nos llega a través de la experiencia. Lynch entiende que puede ser difícil usar lo que encontramos dentro de nosotros, expresarlo en palabras y contárselo a un amigo. Es como un sueño, dice: le cuentas a un amigo un sueño y puedes ver en su cara que no te entiende. Las palabras parecen fallar, pero aun así sabemos dentro de nosotros de qué se trata.³³

Mi obra *Nightmare* intenta explorar esta idea. *Nightmare* es un vídeo experimental con el que intenté crear una narración fragmentada desde mi archivo de vídeos. Quise conectar vídeos diferentes que hablaban de cosas parecidas o que parecían venir del mismo territorio ficticio o del inconsciente. Al soñar es difícil seguir la narración de forma lógica, pero normalmente despertamos con algún tipo de fuerte sensación. Este vídeo intenta capturar y crear alguna sensación intensa similar a las provocadas por los sueños. Intenta dejar algún rastro de algo que, aunque no haya pasado en la vigilia, sí ha existido. Con esta obra intento subrayar la importancia que los sueños tienen en nuestras vidas, ya que forman parte de nuestra experiencia y pueden enseñarnos algo sobre cómo somos y sobre cómo interactuamos con el mundo exterior.

Quise que *Nightmare* tuviera algún tipo de estructura, aunque estuviera fragmentada. Eso lo conseguí abriendo el vídeo con un fragmento grabado por la mirilla de una puerta, seguido por otro fragmento parecido hacia la mitad del vídeo y por otro más al final, lo que produce cierto efecto de planteamiento, nudo y desenlace; el resto de imágenes pueden apoyarse en esta estructura. Estos fragmentos desde la mirilla también son importantes porque transmiten la sensación de la existencia de un narrador invisible; así, vemos el vídeo a través de su mirada, o su inconsciente. La mirilla actúa como una puerta al mundo contenido en los otros fragmentos. Hay muchas capas en este mundo: capas de narraciones del narrador invisible o capas de su inconsciente. Las puertas indican la existencia de esas capas.

³² LYNCH, D. (2001). «David Lynch talks about Mulholland Drive» [entrevista en línea]. Edición DVD para Japón. [Fecha de consulta: 09 de abril de 2016]. <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gf1sfVpw9OY>>. Traducido por la autora.

³³ *Ibid.*

La mirilla indica un dentro y un afuera. El narrador está dentro, pero ve lo que está pasando fuera. Lo de afuera está usado para hablar de lo de dentro. Al final del vídeo alguien interrumpe el sueño/relato abriendo la puerta de la mirilla. Esa interrupción podría indicar que el narrador invisible se despierta, o que alguien amenaza su mundo.

Dentro del vídeo también hay fragmentos que muestran o hablan de la ausencia, del teatro del sueño, de lo efímero, de animales e insectos y de la idea de lo animal en los seres humanos, de gestos, del viaje, del sol que acompaña al viaje, de entradas subterráneas cerradas, de lápidas que se inclinan, de cometas rotas y atrapadas en cables, de un juguete de mesa que se convierte en un truco de magia, del conejo blanco que suele aparecer en los trucos de magia, de ovejas que miran directamente a la cámara como si fueran miradas directas al interior de un sueño, del cuerpo y de la tensión. Grabé algunas fotografías antiguas movidas y las incorporé en la narración. Usé fragmentos que se conectaron entre ellos como palabras en una frase, y ralenticé el sonido para crear un ambiente más atmosférico, uno que podría pertenecer a un sueño donde no se escucha los sonidos a la perfección, sino que se mezclan y confunden.

En *Psychology Today*, el psicólogo especialista en el sueño Michael Breus indica que no hay una sola respuesta a la pregunta de por qué soñamos,³⁴ aunque hay una gran cantidad de teorías que están siendo exploradas. Las teorías del sueño, cuenta, abarcan disciplinas científicas que van desde la psiquiatría y la psicología hasta la neurobiología, y ofrece algunas teorías actuales sobre lo que significa soñar. Una de ellas defiende que soñar es un componente y una forma de procesamiento de la memoria que ayuda en la consolidación del aprendizaje y a la memoria a corto plazo para el almacenamiento en la memoria a largo plazo.³⁵

Otra teoría afirma que soñar es una extensión de la conciencia de la vigilia que refleja las experiencias de lo vivido entonces. Entendido desde esta perspectiva, soñar es un medio por el cual la mente trabaja a través de pensamientos, emociones y experiencias difíciles, complicadas e inquietantes, para lograr un equilibrio psicológico y emocional.

Una teoría más interpreta el sueño como la respuesta del cerebro a los cambios bioquímicos e impulsos eléctricos que ocurren durante el sueño; otra defiende que soñar es una forma de conciencia que une el pasado, el presente y el futuro en el procesamiento de información del pasado y del presente para preparar para el futuro; la última teoría que

³⁴ BREUS, M. (2015). «Why Do We Dream?» [artículo en línea]. *Psychology Today*. [Fecha de consulta: 15 de marzo de 2018].<URL: <https://www.psychologytoday.com/us/blog/sleep-newzzz/201502/why-do-we-dream>>. Traducido por la autora.

³⁵ *Ibid.*

6. Imágenes dentro de las imágenes



Jenny Owens, *Nightmare*
(fotogramas), 2015, '02.47 min,
video digital en blanco y negro
con sonido estéreo.

Breus presenta dice que soñar es un acto protector del cerebro para prepararse para enfrentar amenazas, peligros y desafíos.³⁶

Los recuerdos y la memoria son aspectos fundamentales en el acto de soñar. En *Destellos de luz*, Fernyhough destaca la necesidad de la memoria para saber qué hemos soñado:

*Los sueños son un tipo de acontecimiento mental cuya procedencia puede ser especialmente difícil de determinar. Al menos algunas de las cosas que creemos recordar quizá sean en realidad cosas soñadas. Los sueños constituyen un caso especial al tener un origen inequívocamente interno, pero también porque, de no ser por la memoria, no figurarían en absoluto en nuestra vida de vigilia.*³⁷

Si no recordamos un sueño lo bastante como para contarlo al despertar no podemos saber de qué trataba. A veces podemos confundir algo soñado con algo que hemos hecho o visto en la vigilia. Cuando esto me ha pasado lo he podido resolver rápidamente en mi mente, pero Fernyhough comenta que a los pacientes «con determinadas clases de lesión cerebral» les cuesta más distinguir un recuerdo de algo que pasó en la vigilia de un recuerdo de algo que pasó en un sueño.³⁸ Dice que:

*[...] la frontera entre la realidad y la imaginación es víctima de un ataque sistemático. Cuando sucede esto, la gente empieza a contar historias.*³⁹

En el documental de *Without Memory* de Hirokazu Kore-eda, el protagonista Hiroshi Sekine no puede distinguir su propia experiencia de lo que había leído o visto en las noticias. Según cuenta el narrador del documental:

*[...] es más probable que retenga los recuerdos que contienen una emoción fuerte. Si ve las noticias, es probable que solo las imágenes violentas permanezcan en su mente. Hiroshi ya no puede juzgar si esos recuerdos provienen o no de su propia experiencia y puede sentirse ansioso por estar involucrado de alguna manera en la violencia.*⁴⁰

Como consecuencia de esta grave dificultad, Hiroshi tuvo que dejar de leer novelas y ver las noticias, pero el narrador nos recuerda que aun así no puede protegerse de la confusión de sus propios sueños.

³⁶ *Ibíd.*

³⁷ FERNYHOUGH, C. (2013). *Destellos de luz*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A. Página 168.

³⁸ *Ibíd.*

³⁹ *Ibíd.*

⁴⁰ KORE-EDA, H. (1996). *Without Memory*. Traducido por la autora.

6.3. Memoria recreada. Simbiosis entre los procesos actorales y los procesos artísticos.

Respecto a la importancia de los recuerdos en las obras de ficción, Fernyhough dice:

*Si el relato alimenta el recuerdo, el recuerdo alimenta el relato. La escritura de ficción cobra vida gracias a la inclusión de recuerdos de personajes.*⁴¹

A «los aspirantes a escritores», dice, se les aconseja imaginar los pensamientos, sentimientos y percepciones de sus personajes,⁴² pero «no se les recuerda lo suficiente que deben dar voz a sus recuerdos».⁴³ Y añade:

*Cuando los novelistas crean recuerdos ficticios, están reuniendo información de muchas clases, desde la conceptual hasta la inmediatamente experiencial, disponiéndola de tal manera que satisfaga las necesidades del acto narrativo presente.*⁴⁴ [...] *Esta descripción de creación ficticia de recuerdos podría ser una explicación de cómo funcionan nuestros recuerdos autobiográficos. Mientras se esfuerzan por entender cómo se reúnen los distintos sistemas de memoria, los investigadores no harían mal en leer ficción.*⁴⁵

Agrega:

*Prestar atención al modo en que un novelista experto construye un recuerdo nos procura un buen modelo de nuestro propio sistema memorístico. Aceptar la naturaleza narrativa de la acción evocadora no destruye su magia. Las historias son valiosísimas, y esto es igualmente aplicable a nuestras historias del pasado.*⁴⁶

Fernyhough se da cuenta de que a veces queremos «dejar claro que contamos la verdad y no una historia».⁴⁷ Al parecer, algo así no es posible. Lo ejemplifica con los libros de memorias:

Cuando leo unas memorias, siempre recibo este mensaje: así es como fue. Aquí tenemos esta imagen vívida. Sentimos el peso de esta intensidad, su garantía de

⁴¹ FERNYHOUGH, C. (2013). *Destellos de luz*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A. Página 266.

⁴² *Ibíd.*

⁴³ *Ibíd.*

⁴⁴ *Ibíd.* Página 267.

⁴⁵ *Ibíd.*

⁴⁶ *Ibíd.*

⁴⁷ *Ibíd.*

*autenticidad. ¿Cómo podría yo crear esta imagen con tanto colorido si estuviera inventándomela? Pero el memorialista está inventándosela, desde luego. Es un narrador, como lo somos todos. Sé que la memoria no permite esa clase de representación fiel de episodios pasados.*⁴⁸

Por último y más importante:

*Aunque a menudo se las ve en la misma compañía, la viveza no garantiza la autenticidad.*⁴⁹

De la misma manera que Fernyhough aconseja a los investigadores de la memoria autobiográfica leer libros de ficción, como artista interesada en la memoria he decidido hacer lo mismo, pero en vez de estudiar libros de ficción, he querido estudiar cómo se preparan los actores para interpretar obras de ficción. En 2015 intuí que podría entender más sobre la memoria y el inconsciente si investigaba esos procesos.

Partí de la idea de que el acto de recordar y la narrativa están estrechamente interconectados. Quise analizar la memoria desde la interpretación de un personaje ficticio. Quise saber cómo se construyen los recuerdos de los personajes, qué estrategias usan los actores para crearlos. Quise saber cómo los sueños influyen en la preparación de los actores, y si piensan en los sueños de los personajes que interpretan. Me interesaba sobre todo entender los elementos intangibles del proceso, lo que no se ve, y cómo los actores entran en contacto con estos elementos, los gestionan y se apoyan en ellos para interpretar un papel. También me interesaba saber qué conexiones hay entre el arte, especialmente la imagen, el teatro y el cine. Entrevisté a dos actores profesionales que se habían formado en una escuela de teatro en Londres y habían representado papeles en obras de teatro importantes en Reino Unido y papeles en programas de televisión.

Para responder a todas estas preguntas decidí empezar por intentar entender qué significa para ellos actuar y cómo se preparan para interpretar un papel.

El primer entrevistado fue un actor nacido en 1988 que se formó entre 2008 y 2011. A partir de ahora aparecerá como E1. La segunda persona entrevistada fue una actriz nacida 1984 que se formó entre los años 2005 y 2008. Aparecerá como E2. Como entrevistadora yo apareceré con mis iniciales, J.O. Mis reflexiones sobre lo que los actores dicen se intercalarán a lo largo de las entrevistas.⁵⁰

⁴⁸ *Ibíd.* Páginas 267 - 268.

⁴⁹ *Ibíd.* Página 268.

⁵⁰ La entrevista original fue realizada en inglés. La traducción que aparece aquí fue hecha por la autora.

J.O.: ¿Qué significa actuar para ti?

E1: *Tu trabajo como actor es crear una representación del personaje que ha escrito el dramaturgo o el guionista, y hacer que lo escrito se haga realidad frente a un público de manera que, en términos generales, y particularmente desde el punto de vista de la escuela naturalista, resultes creíble como ese personaje en el viaje que el escritor ha dispuesto para él. Cuentas la historia que los escritores quieren contar. En esencia, eres su herramienta.*

Hace poco asistí a una charla genial con el actor David Suchet. Dijo: «Una buena manera de averiguar cuál es tu rol es leer la obra de teatro o el guion sin tu personaje, y una vez hecho eso, te dices: ese personaje no está allí, entonces ¿qué le falta a la obra de teatro, o a la película o al guion de televisión y, por lo tanto, qué apporto yo?».

Actuar es a veces interpretar personajes que se parecen mucho a ti; otras veces se dice que «se requiere más actuación», y eso significa interpretar un papel que está más alejado de lo que llamarías «estar en el centro»; por ejemplo, interpretar a alguien que tiene un tempo interior o un acento diferentes a los tuyos, o un aspecto físico muy distinto. A veces la gente dice que «se requería más actuación en ese caso». Es difícil definir qué es actuar, pero creo que tu trabajo como actor es dar vida a los personajes que tu escritor ha imaginado y creado.

Cuando hago algo, intento pensar menos en mi propia vida y más en imaginar y entrar en los detalles sobre las circunstancias del personaje, así que realmente intento darle cuerpo; por ejemplo, me pregunto qué apariencia tienen mis padres, cómo es la casa en la que crecí, ¿qué me pasó cuando era niño? Uno de los aspectos sobre los que habló Stanislavski, y que me parece muy importante, tiene que ver con los objetivos; esto es: ¿qué es lo que quiero? La idea es que cada vez que subes al escenario o te pones delante de una cámara debes saber exactamente qué quiere tu personaje. Él lo dice de esa manera, en base a la idea general del objetivo: «quiero algo para algo o quiero hacer algo para lograr algo». Siempre se trata de la otra persona y de cómo intentas cambiar el comportamiento de la otra persona para adaptarla a tu objetivo. Por ejemplo, quiero hacerlos reír para que piensen que soy una persona más agradable de lo que creían.

Luego hay un objetivo general llamado «superobjetivo», que es lo que tu personaje quiere en la vida, más allá del final de la obra, más allá del final de la película: ¿qué motiva a tu personaje a hacer todo lo que hace? Estudias el guion y tratas de resolverlo: ¿por qué lo hace? ¿Cuál es su objetivo final?

Luego hay otra cosa llamada «objetivo contrario» que existe en paralelo a su contrario y choca directamente con tu «superobjetivo»; por ejemplo: quieres a toda costa tener fama, fortuna y dinero, pero tu objetivo contrario es el deseo de una vida tranquila con una familia, o incluso algo tan simple como que no quieres que las personas sepan quién eres, no quieres que te reconozcan, lo único que deseas es ser lo más insular posible o estar solo. Esas cosas chocan entre ellas y crean esos

momentos de elección o de cambio porque eso es lo que tienes en la vida o porque no necesariamente quieres una única cosa, y a veces las que quieres se contradicen.

E2: *Actuar para mí es sentirme viva y tener la oportunidad de aprender sobre otras personas, sobre otros períodos de la historia, sobre el comportamiento humano, sobre cómo trabajar en equipo; diría que esa es una de las cosas más importantes, eso y crear o volver a contar historias que, con suerte, podrían inspirar a la gente a pensar de maneras diferentes.*

Ambas respuestas señalan que el trabajo tiene que ver con contar historias y entender la psicología humana para poder ser convincentes como otras personas. Me interesa particularmente la manera en que E1 se acerca a su papel leyendo el guion sin su personaje. Se trata de encontrar lo esencial a partir de la ausencia, de entender una obra y una realidad desde fuera de la escena para luego ponerse dentro de ella.

La idea de que nuestros tempos son diferentes a los de otras personas me llama mucho la atención. No todos nos movemos de la misma manera. No pensamos al mismo ritmo. No hacemos tareas o aprendemos nuevas cosas a la misma velocidad. No vemos los tempos en sí, pero sí señales de ellos en nuestras acciones o en cómo interactuamos con los demás. Los actores intentan entender lo intangible, los aspectos sutiles de los seres humanos para poder interpretar papeles diferentes y cambiar al tempo interior del otro.

También me interesa la idea de «dar vida a los personajes» que el «escritor ha imaginado y creado». Hay muchas capas en la construcción de un personaje. Hay otras historias detrás de lo que el espectador ve. Hay múltiples narradores en una obra de teatro o en una película. Primero el escritor crea o adapta una historia, y luego los actores interpretan los diferentes papeles. Se convierten en narradores de la historia, pero también crean sus propias historias para los personajes: cómo eran sus padres, cómo fueron sus infancias, aun cuando no se haga referencia a estos aspectos en el guion. Luego está el director y el resto de personas involucradas en la obra de teatro o en la película, que también hacen sus lecturas o animan a los actores a probar maneras diferentes de interpretar los papeles o decir su texto. Tras eso la historia llega a nosotros, el público. Aquí, cada persona presta atención a cosas diferentes, rellena los vacíos de información, inventa lo que les pasará a los personajes cuando acabe la obra. Luego, en el recuerdo, se recrea la historia una y otra vez, cada vez con pequeñas diferencias porque cada día cambiamos un poco.

Si un espectador ve la obra por segunda vez, tal vez la vivirá de una forma algo diferente porque los actores no hacen exactamente lo mismo cada noche, la energía puede ser un poco distinta; tal vez reciben indicaciones del director entre una función y la siguiente, o han

6. Imágenes dentro de las imágenes

cambiado otros aspectos más técnicos. Así, las historias llegan de una forma diferente, y además en nuestras vidas habrán pasado cosas entre ambas representaciones. El simple hecho de haberla visto previamente ya cambia nuestra experiencia de la obra. Tal vez vemos cosas en las que no reparamos la primera vez, o hemos podido reflexionar más desde entonces y ahora nos enfocamos en ciertas cosas para entenderlas mejor.

Hay muchas maneras de contar y escuchar una historia. Lo que aquí está claro es que en ellas colaboran muchas personas reales y ficticias y muchos elementos de nosotros. Los sentidos, la percepción, la interpretación, la memoria, la racionalidad y el inconsciente trabajan juntos para crear, contar, recibir y contar de nuevo estas historias.

El superobjetivo es muy interesante porque trasciende el arco temporal de la obra. Habla simultáneamente de pasado, presente y futuro desde lo imaginado. Para un actor o una actriz entender por qué su personaje quiere lo que quiere significa pensar en su pasado. Y para poder actuar en el presente tiene que saber qué quiere en la vida, más allá del final de la obra; así, para actuar en el espacio temporal de la obra primero hay que pensar en el futuro. El trabajo de imaginar cómo era la vida del personaje en su infancia también forma parte de la fase de preparación, la cual es un espacio de tiempo anterior al de la actuación delante del público. Hay muchos tiempos.

La idea del superobjetivo nos revela mucho sobre el ser humano. A lo mejor nunca nos damos cuenta, pero nuestras maneras de actuar e interactuar con los demás tienen que ver con nuestros objetivos en la vida. Creo que esa es otra manera de hablar del yo. Nuestros superobjetivos pueden quedar ocultos, intangibles, pero en nuestro comportamiento se encuentran pistas o señales de ellos.

J.O.: ¿Cómo te preparas para un papel?

E2: *Eso varía. Si puedo, me familiarizo con el guion lo antes posible. A veces, eso es difícil con las nuevas obras, porque todavía están trabajando en ellas y no quiero aprender demasiado y luego tener que volver a estudiarlas, que es un trabajo difícil, pero mientras leo el guion hago listas de todas las preguntas que me planteo sobre todas las cosas que mi personaje dice sobre otras personas, todas las cosas que mi personaje dice sobre sí misma y todo lo que otros personajes dicen sobre ella; luego miro los objetivos que tiene el personaje, lo que quiere de la vida, lo que más desea, y también lo que se le opone frontalmente y le impide lograrlo. También dedico mucho tiempo al lenguaje. Cuando tengo el texto delante de mí lo leo una y otra vez de la manera más sencilla posible para no poner énfasis en las palabras y absorberlas de verdad. Así soy libre luego para jugar con ellas.*

Encuentro muy útil esta manera de conocer y construir el personaje a través del lenguaje. Así es como funcionamos como seres humanos: conocemos a los demás a través de lo que dicen. Es imposible transportarnos totalmente al mundo interior del otro, pero podemos acceder un poco a través del lenguaje y de lo que una persona quiere dejar ver. Usamos las palabras para dejarnos ver y quizá el silencio para protegernos o mantener nuestra intimidad.

J.O.: ¿Lo das todo cada noche? ¿Cómo te involucras en el papel y cómo consigues ofrecer la misma energía y el mismo impacto emocional en todas las funciones?

E1: Eso es lo que intentas hacer. El mejor director con quien he trabajado me enseñó mucho sobre otro director de teatro, Mike Alfreds (autor del libro Different Every Night). No se trata de fijar algo o de regurgitar la actuación de la noche anterior, sino que intentas redescubrir el papel, y eso significará que dices una línea de una manera diferente a como lo hiciste la noche anterior; tal vez tu postura física es un poco diferente, o utilizas diferentes tácticas. Tus objetivos en principio permanecen inalterables. Este son el tipo de cosas que haces en los ensayos: intentas aclarar tus objetivos, y si no funcionan los cambias un poco; pero si tienes puntos de concentración diferentes, por ejemplo una noche estás enfocado en el dinero, otra tal vez en el sexo, o en el amor o en la familia, en alguna de esas grandes ideas, entonces verás la obra bajo un prisma completamente diferente. Eso significa que pueden surgir distintos elementos de la obra y distintos matices de tu personaje, y también significa que mientras trates de perseguir el objetivo puedes usar cualquier táctica que se te ocurra, y el resultado será diferente, y con suerte las emociones serán frescas, verdaderas y reales en lugar de responder a un «¡Oh!, recuerdo que cuando lloré en este momento el ensayo salió muy bien, así que intentaré a llorar en este punto siempre a partir de ahora». Eso potencialmente socavará estar en el momento, y si lo haces solo estás tratando de forzar una emoción.

Su uso de la palabra «reales» me resulta muy interesante: «[...] y con suerte las emociones serán frescas, verdaderas y reales». Los actores tienen que sentir las emociones como reales, y el público recibirlas de igual modo. Para el personaje, sus emociones son reales. Un personaje solo es real dentro de la ficción y en nuestra imaginación. Cuando entramos en el teatro sabemos que accedemos al terreno de la ficción. Las emociones de un personaje de ficción nos parecen reales dentro de la representación porque conocemos el mundo fuera de la ficción, sabemos cómo funciona y sabemos también cómo funciona la ficción. Tenemos mucha capacidad para dejarnos llevar por la ficción, meternos en una historia y olvidar que estamos viendo a unos actores. Si la actuación de un actor no es convincente, nos saca de la ilusión de estar dentro de la

6. Imágenes dentro de las imágenes

«realidad» de esa ficción. Entrar por la puerta del teatro es entrar por la puerta de la ficción. El tiempo que dura una obra somos transportados al mundo de la ficción, y cuando se baja el telón y los actores salen como ellos mismos a saludar, nosotros en el público volvemos a la vida real. Por eso se podría decir que bajar el telón del escenario es sinónimo de volver a la realidad.

El escritor británico Ian Mc Ewan ha dicho que cuando escribe y está inmerso en su trabajo es realmente feliz; sin embargo, solo cuando suena el timbre y su concentración se rompe se da cuenta de que estaba siendo feliz.⁵¹ Ya está fuera de la ficción, en el mundo real. Cuando estamos dentro de la ficción, o cuando estamos en medio de una tarea concentrados al máximo, podemos alcanzar un elevado estado de felicidad. Sin embargo, no podemos mantener ese nivel de concentración o estar inmersos en una ficción y al mismo tiempo darnos cuenta de ello, porque en cuanto lo hacemos abandonamos ese estado. En *Not I* Beckett presenta la imposibilidad de pertenecer a los dos mundos al mismo tiempo, al mundo de la ficción y al mundo real.

Sin embargo, durante el proceso de ensayo y construcción del personaje, tener un pie en cada espacio es necesario. Los actores construyen los personajes de manera consciente, y están dentro y fuera de esos espacios a la vez. En el caso del actor entrevistado, este acumula capas de personaje hasta que lo tiene bastante perfilado pero no cerrado del todo, para que cada noche pueda enfocarse en algo diferente. Podemos comparar este acercamiento a la actuación, entendido como «redescubrimiento del papel» en cada función, con el acto de recordar. El actor entrevistado subraya la idea de que no se trata de reproducir exactamente la interpretación de la noche anterior; del mismo modo, tampoco recordamos exactamente lo que recordamos la vez anterior, y siempre hay frescura en nuestros recuerdos. Quizá por eso podemos quedarnos atrapados en ellos: nunca son exactamente iguales, siempre ofrecen algún fragmento nuevo por explorar.

Creo que los artistas nos parecemos a los actores en lo referente a mantener la frescura en las obras que hacemos. Para hacer obras interesantes tenemos que sorprendernos a nosotros mismos. Para mí, no se trata de copiar obras que ya hemos hecho y han salido bien, sino de investigar y descubrir nuevas ideas, de construir encima del trabajo ya hecho para obtener algo nuevo. Tenemos que trabajar desde el descubrimiento para que el espectador se involucre en la obra, para que se interese.

⁵¹ KATZ, I. MCEWAN, I. (2012). «Ian McEwan interview at the Guardian Open Weekend festival» [video en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 04 de enero de 2016].
<URL:https://www.youtube.com/watch?v=itDfngKY_Pl>

J.O.: Al hablar de la representación, Stanislavski menciona como los ensayos hacen que tu cuerpo se acostumbre y los músculos se preparen para copiar lo que has hecho. ¿Te refieres a eso?

E1: *Sí. No creo que sea sano. Algunos elementos pueden ser buenos. A veces tu personaje necesita llorar porque así lo indica el guion. No creo que haya necesariamente ningún problema en forzarlo o actuarlo un poco para llegar ahí si la historia lo necesita, pero es mejor no hacerlo e instalarte en un mundo tan creíble que eso llegue por sí mismo sin que tengas que preocuparte.*

Esto deja claro la importancia de la fase de preparación y ensayo, que posibilita al actor ingresar en el mundo interior del personaje y sentir la actuación como si fuera esa persona haciendo frente a todas las dificultades que pudiera tener. Los actores entrevistados parecen asimilar los sentimientos de los personajes y sus dificultades y vivirlos como si fueran suyos. Intuí que el inconsciente tenía un papel importante en este proceso e hice la siguiente pregunta:

J.O.: ¿Qué importancia tiene el inconsciente cuando te preparas para un papel?

E1: *Muchísima, pero creo que el trabajo inconsciente se realiza cuando piensas sobre el mundo de la obra, de qué color estaban empapeladas las paredes de tu habitación de infancia, por ejemplo, o en los detalles de un momento traumático para un personaje, más allá del acontecimiento en sí. Imagina que tu padre murió en un accidente de coche y tú lo presenciaste, ¿qué tiempo hacía ese día?, ¿qué podías oler? Intentas reunir tantos detalles y hacer tantas preguntas como sea posible; creo que esa es la manera de hacerlo: interrogar al guion. La directora Katie Mitchell habla de hechos y preguntas, de aquellos aspectos del guion que puedes decir que son ciertos y de aquellos otros de los que no estás seguro y de los que te gustaría obtener más información. Se trata de hacer todas las preguntas que puedas y luego, a medida que avanzas, intentar responderlas. Así, cuando llegas al momento de la actuación, no deberías estar pensando en estas cosas; tienes que disponer de ellas de manera inconsciente, y eso se llama trabajo invisible. Haces todo ese trabajo en los ensayos para poder ponerte delante del público libre de ellas. Hasta cierto punto, lo mismo sucede con los objetivos. Los tienes allí como un punto de referencia, pero no deberías estar pensando en ellos al 100% durante toda la actuación.*

Entonces, la idea es que desarrollas un personaje y un mundo, y eso intentas hacerlo con los otros actores. Si tenemos un buen director, haremos el trabajo juntos, para que todos procedamos del mismo lugar, del mismo mundo, y tengamos una experiencia compartida de las cosas de las que estamos hablando. La relación que estás retratando en el escenario con otro actor enraíza en algo que podríais haber hecho durante una improvisación, por ejemplo, cuando tú y el otro actor eráis niños; también podríais haber hecho una improvisación de un acontecimiento particularmente traumático, o de un momento feliz, y es bueno tratar de obtener todas esas cosas, así que tal vez se puede improvisar cuando la vida era buena, o cuando era difícil, de modo que no solo tienes un recu-

6. Imágenes dentro de las imágenes

-erdo emocional de eso, sino que también, al igual que los personajes, habéis hecho algo juntos y tenéis una historia real compartida, no solo como actores, sino también como personajes que pasaron juntos por ese acontecimiento.

J.O.: ¿Es como la construcción del inconsciente colectivo?

E1: Exactamente. Creo que eso es lo que hace un buen director: siembra semillas, permite que se forme un mundo y te permite tomar decisiones sobre ese mundo, pero luego te guía con su elección del trabajo de improvisación o su elección de un ejercicio de personaje en particular, y eso sacará algo a la luz algo que puede ser físico o emocional de utilidad para ti.

J.O.: Una pregunta sobre el papel pintado de la pared: supongamos que tienes un hermano en la obra de teatro, ¿tendrías que estar de acuerdo con él sobre el color del papel, o no importa?

E1: Depende de lo significativo que sea. Creo que es bueno ponerse de acuerdo sobre ciertas cosas que son realmente importantes en una obra y llegar a esa decisión después de un trabajo de análisis, debate e improvisación para ver lo que surge de manera inconsciente. Sorprende las cosas que salen a la luz cuando improvisas sin buscar un significado dentro de lo que haces; a veces son las más vívidas. Creo que en el caso del papel pintado, si fuera tu propio dormitorio no necesitarías ponerte de acuerdo con el otro actor a menos que sea una imagen compartida realmente importante que se puede usar en la obra. Sin embargo, seguramente podrías hablar con el actor que interpreta a tu hermano para acordar ciertas circunstancias de un momento significativo en ambas vidas, eso es algo de lo que te gustaría tener una idea compartida.

J.O.: Entonces, ¿la memoria entra en juego, pero es la memoria imaginada?

E1: La gente usa recuerdos de su propia vida; creo que eso forma parte del proceso de manera inconsciente. El recuerdo que tú mismo creas es lo que a mí me gusta usar, y las visiones de futuro que has imaginado para tu personaje son las cosas que te inspiran y tratas de hacerlas lo más detalladas y vívidas posible.

Esto me recuerda a lo que Fernyhough dice sobre recordar juntos para crear una historia familiar, solo que en este caso se trata de crear historias entre personajes, no personas de carne y hueso, y sobre acontecimientos que nunca se dieron en la realidad. Sin embargo, esos recuerdos inventados son fundamentales para la obra, para que los personajes parezcan personas reales. Recordamos mejor en grupo porque cada persona presta atención a cosas diferentes, y recordar en grupo nos ayuda a recordar que estuvimos presentes en ese acontecimiento o a evocar un recuerdo. Cuando alguien cercano muere, mueren también los recuerdos compartidos. La otra persona ya no puede aportar lo que él

o ella recuerda del evento, pero alguien que haya hablado con ella lo suficiente recordará rastros de lo que esa otra persona recordaba de algunos momentos compartidos.

J.O.: *¿Cómo te afectan los sueños cuando preparas un papel? ¿Alguna vez soñaste con aspectos relacionados con la obra o como si fueras la persona de la obra?*

E1: *Sí, creo que sí. No creo que sea demasiado consciente de eso. Cuando tengo sueños vívidos los recuerdo. La obra debe afectar a tu inconsciente. Vives dentro de ese mundo en tu imaginación. Entrás en él las cuatro semanas que duran los ensayos y un par de horas cada noche durante dos meses, así que algunos elementos deben afectar el inconsciente.*

Un buen ejercicio que puedes hacer es imaginar, representar, vivir uno de los sueños de tu personaje.

J.O.: *¿Tú lo haces?*

E1: *Con un director trabajamos las pesadillas y los sueños. Él nos guiaba. Nos tumbábamos en el suelo y nos pedía que pensáramos en algo que pudiera aterrorizar a nuestros personajes. Después hacía que lo interpretáramos con otras personas para que estas se convirtieran en los personajes de ese sueño. Depende mucho del tiempo que se disponga y de las ganas que tenga el director de hacer ese tipo de cosas.*

Dar vida a los sueños de los personajes ayuda a que estos tengan realmente tres dimensiones. Nuestros sueños nos marcan como personas. Pasamos una tercera parte de nuestras vidas dormidos. Nuestros sueños nos envían mensajes sobre cosas que nos cuesta ver en la vigilia. Negar el lado inconsciente de un personaje de ficción es negar una parte muy importante de él o ella, la parte más íntima y compleja, y la parte que le da sustancia. A través de esos ejercicios de interpretación de sueños, los actores no solo pueden conocer mejor a los personajes que interpretan, sino que también pueden aprender algo sobre el resto de los personajes de la obra de teatro. Tal vez se preguntan: ¿cómo conecta el inconsciente de mi personaje con los inconscientes de los otros personajes? Entiendo esto como parte del trabajo invisible de la obra. Creo que las obras de teatro en sí tienen sus propios lados inconscientes y puede ser que los directores sean conscientes de eso cuando trabajan.

J.O.: *¿Qué importancia tiene el inconsciente cuando te preparas para un papel? ¿Hasta qué punto dejas que tus sueños den forma a cómo interpretas un papel? Cuando preparas un un papel, ¿llegas a un momento en que todo se vuelve automático porque ya has asimilado los*

diferentes aspectos del proceso?

E2: *Es como un triángulo, y cuanto más te adentras en el proceso, más centrado está el enfoque. Empiezo reuniendo diferentes ideas y cosas, y cuanto más avanzo, menos necesito pensar ellas. Todo se une, y eso también sucede mucho con el cuerpo y la voz, de modo que cuando empiezo puede que no piense mucho. Esto tiene que ver con la idea de intentar absorber el texto y el lenguaje de la forma más natural y neutral posible; es como un lienzo en blanco del que luego puedes sacar todo lo que necesitas. La forma en que se mueve o habla el personaje puede ser completamente diferente a la que imaginé al principio. Se trata de estar abierta, y a medida que avanzas y acumulas información se va perfilando el personaje.*

Parece que el personaje nace y crece dentro de la actriz. Al principio, ella pone mucha atención en criarlo para que luego, cuando empieza la obra, pueda funcionar y existir de una manera más autónoma y completa. La actriz parece entonces dejar de existir para ser reemplazada por el personaje, de quien se convierte en vehículo: lo que este piensa y dice llega al espectador a través suyo. Pero esto se debe a cómo la actriz interrogó y trabajó el texto, a cómo analizó todos los aspectos del personaje: lo que los demás pensaron de ella, sus objetivos, la historia de su vida... Durante la fase de preparación, la actriz trabajó para dar vida a un personaje tridimensional.

J.O.: ¿Piensas en los posibles recuerdos que tienen tus personajes?

E2: *Puede haber recuerdos compartidos que sirvan de inspiración para todos los personajes. Trabajé en una obra de Chéjov en la que improvisamos muchos aspectos clave que ocurrieron en las vidas de los personajes, pero de las que no se da ninguna información más allá de su mención. Uno es la historia del niño pequeño que se ahogó. El texto solo alude al suceso, así que improvisamos el momento en que se recibe la noticia. Otro es la muerte del padre. Improvisamos una escena con el padre en una cena, y luego improvisamos su funeral. Así, en cualquier momento de la obra todos tenemos un recuerdo compartido conectado con el padre, el día del funeral o la noticia del ahogamiento. La memoria realmente es un elemento clave. Es complicado porque de manera individual no siempre puedes recurrir a los recuerdos o crear recuerdos, pero tampoco es imprescindible que el director se encargue de que eso suceda, a veces solo tienes que hacerlo tú misma, y el resultado es un personaje que es más rico porque sabe de dónde viene, lo que ha hecho y lo que le ha pasado.*

La memoria nos ayuda saber de dónde venimos y nos da una idea de adónde vamos. Cuando se trata de un personaje, darle una vida pasada y una memoria ficticia parece fundamental para que resulte verosímil. Cuando los personajes celebran juntos el funeral del padre fortalecen sus lazos y dan más peso y forma al recuerdo del padre. Es más fácil para los actores dialogar con el recuerdo del padre si sus personajes han presenciado su funeral.

J.O.: Me interesa el inconsciente del actor y cómo el actor crea el inconsciente de su personaje. ¿Registras tus sueños cuando preparas un papel o durante el tiempo que dura la obra?

E2: *No, pero creo que ayuda. Siempre pienso en un período de incubación. Cuando trabajo me gusta familiarizarme con el lenguaje. Puedo leer una escena con mucho cuidado, muy, muy lentamente, haciendo muchas preguntas, y luego dejarlo; al día siguiente puedo pasar otra media hora con el guion, dejarlo ahí, y volver de nuevo al día siguiente. Creo que mi cerebro lo está procesando. Sé que suena raro, pero tengo la sensación de que si paso toda una noche con una escena, tomo muchas decisiones en ese momento sin dejar que mi cerebro asimile las cosas. Creo que, de cuanto más tiempo y espacio disponga mi cerebro, mejor puede ponderarlo todo, y de esta manera a veces surgen las ideas. Siento que darme tiempo es mucho mejor para mí. Algunos actores que son geniales creando en seguida algo maravilloso, pero para mí es un proceso lento en el que sin duda el inconsciente tiene mucho que ver.*

Mientras escucho a los actores y analizo lo que dicen, no dejan de impresionarme sus niveles de consciencia en sus procesos y el modo tan elocuente que tienen de hablar sobre ellos. Para ser fiel a su propio proceso de preparación y a su personaje, la actriz se da cuenta de que necesita espacio de contemplación e incubación. Para mí la incubación a la que se refiere es el trabajo del inconsciente. Nos sucede cuando dormimos; nos ayuda a ordenar nuestras ideas al despertar o a tener nuevas ideas. La fase de incubación es imprescindible en el desarrollo de un personaje, y en mi proceso artístico también es fundamental. Objetos o conceptos se conectan mientras duermo y me inspiran a probar nuevas cosas al despertar.

Otro aspecto que me interesa mucho es el cuerpo, el trabajo interior y exterior, como el mundo interior se exterioriza y como el mundo exterior impacta en el interior. Otra vez aparece el concepto de la ósmosis, pero esta vez relacionado con las personas.

J.O.: ¿Podrías hablar sobre la conexión entre el interior y el exterior? ¿Cuánto trabajo se dedica a la parte exterior en la preparación de un papel?

E1: *¿Te refieres a lo físico, a cómo te ves?*

J.O.: Sí

E1: *Cada cual tiene su manera de trabajar. Algunas personas lo hacen desde el exterior; puede que se digan conscientemente: creo que mi personaje camina así, incluso si el guion no dice nada al respecto. La gente a veces desbloquea elementos de su personaje encontrando un tic físico o gest-*

6. Imágenes dentro de las imágenes

-os particulares. Puede que sean personas cerradas, o muy abiertas, o seguras de sí mismas, y entonces piensan: ¿cómo se manifiesta eso en el cuerpo?

Intento hacer una mezcla inconsciente de ambos. Intento averiguar qué motiva interiormente a un personaje; en términos generales, si ese trabajo se hace bien se refleja en sus movimientos y en su lenguaje corporal. Si no se hace, puedes encontrarte con actores que se ven físicamente incómodos, y a veces lo notas en que no saben dónde poner las manos porque los gestos no responden a un impulso interno; ves que buscan la manera de sentirse cómodos en el escenario, es como si pensarán en el resultado final, en lo que el público está viendo, en lugar de vivir el momento.

Otra vez vemos la importancia que tiene para el actor ser fiel a su personaje en lugar de preocuparse demasiado por el público. Si no es fiel al personaje, este lo podría detectar. Aparece de nuevo la idea del «impulso interno», algo intangible que se puede percibir en el cuerpo, en lo tangible, pero siempre y cuando se haya profundizado en el trabajo invisible; de lo contrario, lo exterior y lo interior no encajan.

Yo mismo he caído en eso cuando no me han dirigido bien o no hemos tenido el tiempo suficiente para trabajar el texto. Y cuando no has hecho el trabajo psicológico, en el escenario solo te queda agarrarte a representar tu personaje de una manera física. Creo que el trabajo psicológico dé forma al trabajo físico. Sin embargo, también he interpretado a un personaje que cojeaba, y durante el periodo de ensayo decidí conscientemente no intentar cojear. Lo que hice fue atar fuertemente un palo de madera a mi pierna, de manera que no podía doblarla. Tuve que moverme de esa manera: no fingía una cojera, sino que cojeaba de verdad porque había restringido la movilidad de mi pierna, y eso se convierte en algo que puedes hacer tan pronto como subes al escenario y te conviertes en el personaje, hasta el punto de que en la siguiente obra casi tenía ganas de cojear. Esta sensación también desaparece muy rápido. Algunas personas trabajan desde el exterior y otras trabajan de adentro afuera. Creo que pertenezco a la segunda categoría, pero las dos cosas se complementan bastante.

J.O.: ¿Crees que los mundos externos e internos están conectados? ¿Tu trabajo interno para un personaje y tu preparación física externa están conectados?

E2: *Algo que me encanta es reunirme con el departamento de vestuario o el diseñador porque en ese ámbito siempre pienso que las ideas de los demás serán mejores que las mías. Incluso si un diseñador me viste con algo en el que no he pensado para un personaje, sigue siendo muy útil porque te ofrecen algo contra lo que luchar. Puedo pensar en un personaje que trabaja duro en casa como alguien que vista la ropa abotonada, pero si el diseñador de vestuario se opone y dice que no, entonces la tendremos con ropa suelta, y eso es algo maravilloso porque puedo trabajar a la contra y hacer que el personaje se sienta incómodo con la ropa que lleva.*

J.O.: ¿Pero no puedes dar tu opinión?

E2: *Sí, claro que puedes, pero a veces se me ocurre que un personaje usa algo, me pongo esa ropa y tal vez pienso: ah, quizás la idea del diseñador del vestuario era mejor. Por eso me gusta tanto la parte «tech». En el teatro pasas muchas semanas de ensayos vistiendo tu ropa de ensayo. Y cuando empieza la fase «tech», de pronto te encuentras en el decorado: todo el conjunto se ha creado, todo tu entorno se ha construido. Así que allí estás por primera vez, estás usando tu vestuario por primera vez, tienes las luces y los sonidos, y es como si todas las diferentes piezas estuvieran ya enfocadas. Ese es el momento en que encaja todo lo externo, todo el trabajo invisible y todo el trabajo que has hecho en casa; todo esto te ayuda entender tu personaje aún más. De repente, la ropa que llevas puesta, que es exactamente lo que quieres usar o no quieres usar, te dan información suplementaria para tu personaje, al igual que el diseño del decorado en el que te encuentras. A menudo he sentido que no entendía completamente a mi personaje hasta llegar a la fase «tech». Sientes que se coloca la última pieza del puzzle.*

El espacio de una galería y la fase de montaje podría ser lo equivalente para un artista. Durante la fase de montaje pasan muchas cosas que no puedes prever antes de estar en el espacio y jugar con dónde poner las piezas, en qué pared, con qué otra obra y a qué altura.

J.O.: Espacio: ¿Cuánto trabajas con el espacio cuando preparas un papel? ¿Qué importancia tiene jugar con el espacio en el escenario?

E1: *Tiene mucha importancia. Muchos directores piensan en las imágenes que crean casi como si fueran cuadros. Sin duda, los directores de cine piensan en cómo contar una historia a través de las imágenes. ¿Cómo cuentas la historia de alguien que está aislado? Podrías hacerlo reuniendo a un grupo de personas, una familia, por ejemplo, en el lado izquierdo del proscenio, con la persona que se sienta aislada entrando a la sala por el fondo derecho del escenario. Distribuyendo así a los personajes en el espacio, se materializa la narración.*

Un director con el que acabo de trabajar y que piensa mucho en imágenes decía que una buena manera de contar un conflicto es poner a dos personajes de perfil con respecto al público (esto es algo que tomé de Tarantino); ambos se enfrentan al otro con cierto grado de espacio entre ellos. Es increíble las historias que puedes contar físicamente y sin palabras solo con el modo de distribuir a las personas en el escenario.

La idea del espacio *in between* - *entre* aparece de nuevo. Lo que no vemos, es decir, el espacio vacío, nos ayuda entender cosas que no son físicas, como los sentimientos de aislamiento.

La intimidad de las relaciones personales influye en lo cerca que se sientan el uno del otro o la distancia entre ambos cuando estén de pie. Si alguien se siente incómodo en un nuevo grupo de personas, eso se puede representar a través de lo físico. A esto lo llaman «el bloqueo». A veces pue-

6. Imágenes dentro de las imágenes

de ser algo inútil. Si el director te dice dónde tienes que estar puede significar que estás luchando o reprimiendo impulsos. Creo que los actores con buen sentido narrativo necesitan contar una historia con lo físico y usando el espacio, y que lo hacen instintivamente; según la naturaleza de la obra, si el reparto es bueno y el espacio pequeño, más naturalista, tal vez en una sala de estar, se puede dejar que los actores se muevan como quieran y cuando quieran, pero hay que trabajar lo suficiente con ellos para que sientan que conocen muy bien el espacio, que saben dónde pueden sentarse y dónde no, dónde su personaje puede sentirse cómodo sentado.

El trabajo invisible del desarrollo del personaje en la fase de preparación conecta aquí con el espacio. No se trata de trabajar solo con las emociones y los recuerdos, sino también con cómo interactúa un personaje en un espacio determinado poblado igualmente por otros personajes.

Michael Caine dijo algo interesante sobre estar en un plató de rodaje: si tienes que rodar una escena en, pongamos, tu despacho, antes de hacer nada delante de la cámara quieres haber pasado allí todo el tiempo posible para familiarizarte con el espacio. Tienes que poder abrir un cajón con la misma facilidad con que lo harías en tu propio despacho. Necesitas haber encontrado esta naturalidad rápidamente para hacer que sea creíble, para que esa sea tu zona de confort. Y de manera similar, si eres nuevo en un espacio, si estás entrando en el mundo de otra persona, no querrás haber pasado demasiado tiempo en él antes del rodaje para poder sentirte en un lugar ajeno.

Aquí hay dos espacios paralelos: el espacio de confort que puedes tener en tu mente, de tu propia casa por ejemplo, y el espacio de confort del personaje. Pasar tiempo en un espacio nos ayuda conocerlo mejor. Me gusta la idea de mantenerte lejos de un espacio si este no pertenece a tu personaje. Seguramente actuarás de una forma más rígida o autoconsciente en un lugar nuevo o en el que no te sientes cómodo.

J.O.: En relación con el espacio físico, si la escena está ambientada en un castillo, ¿cuánto deberías pensar sobre el espacio físico de un castillo?

E2: *Depende del director. Katie Mitchell, por ejemplo, es una directora minuciosa y brillante. Pasa lo mismo que con la memoria compartida: todos teníamos una memoria compartida, todos teníamos una idea de cómo era todo; dibujamos un mapa para conocer el territorio en el que vivíamos. Por ejemplo, a tantos kilómetros en cierta dirección había un lago de tal tamaño, por allí estaba el pueblo más cercano, allí la estación de tren y a 50 metros comenzaban los árboles, etc.; así todos teníamos una idea de lo que había y dónde, podías verlo y podías mostrarlo. Lo mismo sucede con la temperatura. Si al principio es invierno y no hay calefacción, se puede mostrar que se está viviendo en un lugar frío, siempre y cuando todos los actores hagan lo mismo. Es maravilloso, pare-*

ce que no tienes que esforzarte porque ya lo has hecho todo durante los ensayos. Estas cosas ofrecen al público una imagen más clara de dónde te encuentras y qué haces.

El mapa actúa como una herramienta visual que se convierte en un recuerdo de un lugar ficticio en la mente del actor. En realidad, es un mapa de muchos lugares ficticios y cómo se conectan, de qué distancia existe entre un lugar y otro. Nunca imaginé que se dieran este tipo de cosas en la fase de preparación, pero ahora entiendo que todo estará más claro para el espectador si los actores están familiarizados con el espacio geográfico ficticio en el que transcurre la acción, conectarán con lugares ficticios concretos, y conectarán de manera más estrecha entre ellos. Todos estarán trabajando desde el mismo lugar.

El escenario es como una foto. En cada momento, solo vemos un fragmento de una escena, una parte de un salón, no todo el salón. Puede que más tarde en otra escena se vea un jardín, pero solo será una parte de un jardín. Y ¿cómo se conectan el jardín y el salón? ¿Qué hay en el espacio entre ambos lugares? El espectador tiene que recordar los lugares ya mostrados mientras ve la obra. En algunas obras, sobre el escenario siempre se ve el mismo decorado y el resto de lugares se crean en la imaginación del público a través de las historias que cuentan los personajes. Los lugares no vistos forman parte de la obra, del espacio geográfico invisible y de la acción. Allí pasan cosas que no suceden en el escenario, sino en nuestras mentes. Los personajes dependen de nuestra imaginación para completar la historia.

J.O.: ¿De cuánta libertad te gustaría disponer para cambiar un texto?

E1: En el teatro eso no suele hacerse a menos que se trate de un texto nuevo y más colaborativo. En televisión hay algo más de libertad. Los directores hacen cambios, pero si las cosas están bien escritas, no necesitas cambiarlas. Algunos autores con los que he trabajado estaban abiertos a incorporar algo extra que quisieras añadir, o a pequeños cambios de palabras que te parecían más naturales. Tuvimos una profesora que dijo algo muy interesante: si te incomoda decir ciertas palabras, si no te suenan bien, a menudo esas son las frases más reveladoras que te hablan de lo que te diferencia de tu personaje, porque ellos sí se sienten cómodos diciéndolas, así que hay que acostumbrarse a ello, encontrar qué es lo que les hace decir eso y busca el impulso que lo haga sonar como si viniera de ti.

Estas palabras incómodas son pistas que te ayudan entender mejor a tu personaje, te revelan aspectos que te aportan nueva información sobre él. El lenguaje es una herramienta esencial en este sentido.

J.O.: ¿Qué le sucede al personaje cuando termina la obra de teatro?

E1: *Creo que eso depende. En realidad, no actúas para ti mismo, sino que lo haces para el público. Si has hecho bien tu trabajo, el público imaginará lo que le sucede al personaje. Tuvimos un profesor muy bueno que decía que un personaje solo puede vivir dentro de los tres lados de un triángulo, y esos lados son lo que hay escrito en la página, la interpretación del actor de ese texto y la perspectiva del público de ambas cosas, de cómo se les presenta un asunto y, sobretodo, cómo perciben el personaje. Puedes intentar influir en eso, influirás en eso, pero al final, como pasa en la vida, tú y yo podemos tener una perspectiva muy diferente de la misma persona en función de nuestra propia experiencia vital, de las personas que hemos conocido, de nuestro propio sentido de lo correcto y lo incorrecto, de quién es gracioso, de qué significa ser simpático... ese tipo de cosas. Al final, el público saldrá sintiendo cosas diferentes sobre el mismo personaje.*

Si tu papel es el de un villano, evitas interpretar a un villano: interpretas a una persona que ha tomado decisiones basadas en su propia brújula moral y que frente a las brújulas morales de los demás puede ser visto como un villano. Últimamente no puedes actuar como «un malo», y si lo haces comienza a ser una mala actuación.

J.O.: ¿Como una caricatura?

E1: *Sí, exactamente. Lo mismo le sucede después al personaje. En base a lo que cada miembro del público ha visto sentado en el cine o en el teatro, saldrá con una idea diferente sobre el futuro de ese personaje. El personaje vive en la imaginación del público y en el recuerdo de lo que han visto, que a su vez es algo que se distorsiona.*

Es bueno que el actor tenga una idea de adónde le gustaría que llegara su personaje, pero al mismo tiempo no quieres saber exactamente qué va a ser de él porque entonces ya no estás inmerso en un viaje de verdad del que surge de la espontaneidad, o no estás abierto a la posibilidad de que haya cambios en ese viaje. En la vida no sabemos dónde vamos a terminar, podemos tener una idea y podemos saber dónde queremos estar, pero al final no vivimos nuestras vidas pensando que dentro de dos años estaré haciendo tal cosa ni puedo garantizar que eso suceda, por eso quieres interpretar el personaje de la misma manera: no sabes qué le va a suceder a continuación, no sabes cómo va a terminar.

Eso es genial cuando tú mismo sales del teatro y te dices: oh, sí, no hay duda de que eso le matará; o: oh, no, creo que eso le salvará. Si puedes tener una sensación así de viva, entonces has hecho bien tu trabajo.

El paralelismo entre la incertidumbre de la vida del personaje y la incertidumbre de nuestras vidas es una reflexión muy importante a la hora de interpretar un papel. Como su-

braya el actor, no se puede saber exactamente el futuro de un personaje, como no podemos saber qué pasará con nuestras vidas. Nosotros y los personajes compartimos la incertidumbre. Algunos hechos o aspectos de la personalidad del personaje podrían ayudarnos tener una idea de qué le espera, pero solo es una idea. En la vida suceden cosas inesperadas que no se pueden prever. Por eso, parece ser mejor y dar un resultado más verosímil que el actor no tenga definido el futuro de su personaje, de esta manera interpretará mejor la idea de la fragilidad humana que todos compartimos.

La idea de la «brújula moral» es importante en la recepción del personaje por parte del público. Cómo somos y nuestra visión del mundo harán que juzguemos lo que vemos como correcto o incorrecto. Proyectamos nuestro yo sobre los personajes, pero los personajes también pueden afectar a nuestro yo, pueden enseñarnos mucho y cambiar nuestras ideas sobre ciertas cosas. La idea de que «un personaje solo puede vivir dentro de los tres lados de un triángulo» (la creación del escritor, la interpretación del actor y la recepción del público) proporciona una estructura al personaje. Para vivir, necesita estos tres factores; pero luego, al final de la obra, sigue viviendo en la imaginación y la memoria del público. Lo interesante es que muchas veces nunca sabremos qué le pasará al personaje al final de la obra. Solo podemos imaginarlo. Pero ¿qué pasa con los recuerdos y la imaginación del actor que lo ha interpretado? Mi interés en los rastros y en el recuerdo me llevó a hacer la siguiente pregunta. Quería averiguar qué rastros quedan dentro de un actor de los personajes que ha interpretado tiempo después del final de la obra.

J.O.: Está claro que no actúas para ti mismo; sin embargo, después de un proceso psicológico tan intenso como es la preparación de un papel, ¿los elementos de todo ese proceso te acompañan en la vida? Una vez comentaste que al decir tus últimas palabras estas parecen desaparecer mientras las pronuncias. ¿Simplemente tratas de desprenderte de ellas en ese momento?

E1: *Inevitablemente, a medida que avanzas acumulas una especie de bagaje procedente de tus personajes que no tiene por qué ser relevante para tu vida personal, a menos que sea algo traumático o muy parecido a algún suceso de tu propia vida, pero sí para tu trabajo como actor: si interpretas a un personaje con un gran rango emocional, eso es algo que puedes llevar a otro papel: ya has ido a ese lugar. De todos modos, también corres peligro si piensas que el nuevo personaje se parece a uno que ya interpretaste, y que como interpretaste bien aquel otro papel puedes embarcarte en este nuevo viaje y resolverlo fácilmente. No, tienes que volver a empezar desde cero. No intentes correr antes de caminar. Siempre hay que dejar que tu personaje te sorprenda por lo que es capaz de hacer o por cómo va a ser. También puedes sentir mucho apego por ciertos personajes. Cuando me despedí de un personaje al que estaba muy unido en la última función de una obra de teatro, se me saltaron las*

6. Imágenes dentro de las imágenes

lágrimas de verdad. Recuerdo salir después de la obra y bajar las escaleras sabiendo que aquello había terminado y llorar de manera inconsolable porque te apegas tanto al mundo, te apegas tanto al otro actor en ese papel, que si has hecho un buen trabajo y el director ha hecho un buen trabajo, echas de menos al otro personaje casi más que el otro actor, echas de menos esa relación que tuviste con esa persona, que es como un hermano. Aunque eso no siempre sucede, a veces tienes ganas de que una obra termine.

Parece que la afectividad real existe en la ficción. Llama mucho la atención que un actor llore inconsolablemente al acabar una obra porque va a echar de menos ese mundo ficticio, a su propio personaje y al resto de personajes de la obra. Lo ficticio, lo narrativo y lo inventado pueden ser reales. La emoción es real. También lo es la tristeza por el final de la relación. Este ejemplo del actor muestra la fuerza psicológica que puede existir dentro de la ficción. Muestra como el trabajo invisible crea vínculos muy fuertes entre los personajes, y muestra que la separación dolorosa también puede vivirse como algo real dentro de la ficción. Parece que un actor que experimenta algo así tiene que pasar por algún tipo de periodo de luto al final de la obra. La ley de vida de que todos vamos a morir está presente de forma velada en el dolor por la separación de los personajes y del actor con su propio personaje. También saben que nunca más volverán a interpretar juntos esa obra. Es un indicador de que el tiempo pasa y es imposible volver atrás. El actor se despide de la obra, de su personaje, que ahora solo vivirá en el recuerdo, de los otros personajes y de unos meses que ahora pertenecen al pasado.

Sin embargo, los rastros y el bagaje en términos de trabajo quedarán dentro del actor, y le ayudarán a cierta medida a interpretar nuevos papeles en el futuro, aunque como dice E.1, habrá que acometerlos desde el principio igualmente. Ningún personaje es igual a otro, como ninguna persona es igual a otra. Los personajes son tan únicos como nosotros mismos. Rastros importantes que quedan dentro del actor tras interpretar varios papeles es la experiencia que adquiere sobre los procesos de preparación. Aprende qué acercamientos al personaje le funcionan mejor, y aprende a probar cosas diferentes en el trabajo invisible gracias a los directores que le guían. Poder hablar en esta entrevista tan al detalle es también resultado de estos rastros de experiencia, de experimentar, de reflexionar, de dialogar con uno mismo y con otros actores e intérpretes.

J.O.: Una vez que has dado vida a tu personaje en el escenario y la obra termina, ¿qué crees que les sucede a los personajes?

E2: *No sé quién lo dijo primero, pero cuando haces una obra de Shakespeare, la última vez que la interpretas dices tu texto para que una nueva persona coja el relevo y asuma el papel. En una obra que hice el año pasado, un escritor decía que se trata de crear algo hermoso para luego dejarlo ir, y ese es el final.*

Estas frases me sugieren dos metáforas visuales. La primera son unas palabras que salen de la boca de una actriz por última vez y se quedan flotando sobre el escenario hasta que llega otra actriz a interpretar el papel, lo que podría ser después de mucho tiempo. Las palabras se quedan allí a oscuras, pacientes, esperando a que vuelva a encenderse la luz y representarse la obra. La segunda es la imagen de la niña de Banksy que deja ir el globo con forma de corazón: dedicar mucho tiempo a crear algo bonito para dejarlo ir. Parece muy efímero. Es una metáfora de la vida: intentamos crear una vida con sentido y con amor para luego dejarla e irnos cuando morimos. Sin embargo, normalmente no vivimos en aislamiento. Al igual que un actor comparte la vida de un personaje con el público, y este permanece vivo en su imaginación y en su recuerdo, nosotros nos compartimos con las personas de nuestro entorno. Cuando morimos seguimos viviendo en los recuerdos de los demás.

J.O.: **Con el otro actor comentamos que es difícil separarse de los personajes, no solo de los actores con los que has intimado, sino también de los personajes.**

E2: *Sí, me fue difícil con una obra porque el reparto y la compañía eran maravillosos; hasta hoy ha sido mi papel favorito. Creo que esto es el aspecto increíble del teatro, porque solo existe mientras todos lo hacen, aunque ahora lo filman mucho por tener el registro, también se hacen transmisiones en directo desde el National Theatre, pero lo que me gusta de él es que, en su mayor parte, las únicas personas que lo recuerdan son las que llegaron a verlo y nosotros, que pudimos hacerlo. Eso lo convierte en especial.*

Para mí el teatro siempre ha sido símbolo de lo efímero. Creo que por eso siempre me ha atraído. Mike Alfreds, cuyo nombre surgió en la primera entrevista, dijo que durante la representación de una obra de teatro todo el mundo envejece al mismo tiempo: el público, los actores y los personajes.⁵² La frase enfatiza el aspecto vivo y efímero de una obra de teatro. Es la vida misma: mientras está pasando, existe, y cuando acaba ya no existe de la misma forma, el momento ha pasado. Se puede revivir en el recuerdo, pero no volver al momento vivido con las mismas personas entre el público. Esto acerca el teatro a la fotografía. Es un momento efímero. La fotografía es un rastro de un momento que ya pasó

⁵² ALFREDS, M. (2007). *Different Every Night: Freeing the Actor*. Londres: Nick Hern.

6. Imágenes dentro de las imágenes



Banksy, *Girl with Balloon*, 2002

Jenny Owens, *Nightmare* (fotograma),
'02.47 min, video digital en blanco y
negro con sonido estéreo.

y nunca más volverá a suceder igual. Editar y transformar las imágenes tal como yo lo hago es mi manera de mantenerlas vivas, de revivir un momento que ya pasó, pero eso es de por sí imposible, de modo que las nuevas imágenes que creo tienen otra mirada y ofrecen otro tipo de información.

J.O.: ¿Cuál es tu relación con el arte?

E2: En la escuela de arte dramático tuvimos un profesor que montó proyectos de pintura. Tuvimos que ir a una galería de arte y crear una pieza de teatro de 10 minutos a partir de una pintura; fue algo increíble, y me pasa lo mismo con la música: si estoy haciendo una obra de teatro, prefiero ir a ver un poco de arte o escuchar algunas canciones que me inspiran en lugar de ver otras obras. Para mí, el arte o las canciones son, de alguna manera, abstracciones que pueden darte un tono o una sensación, una clave para entrar en un personaje. Suelo ir a la tienda de la Tate Modern a mirar todas las postales y ver cuál me conecta con el personaje que voy a interpretar.

J.O.: Al Pacino dijo que mientras se preparaba para interpretar a Big Boy Caprice en la película Dick Tracy se imaginó como una escultura para dar un aspecto físico al personaje.⁵³ ¿Haces algo parecido? ¿Dibujas el personaje?

E2: Creo que en algún momento sí he dibujado, pero trabajo más mirando imágenes que ya existen. Son un estímulo del exterior para el interior. Otra cosa que encuentro realmente interesante es que el cuadro o la canción que me ayuda a conectar con un personaje es muchas veces lo contrario a lo que imaginaba. Por ejemplo, en una obra de teatro interpreté a una persona que había pasado por una depresión y era muy trabajadora. Pensé que su música sería lenta o triste, pero fue una canción de Dolly Parton la que más me acercó a ella. Puede que ese sea su vida interior, su verdadera energía, o la energía que le gustaría tener.

J.O.: ¿Y por eso prestas atención al objetivo contrario?

E2: Exactamente. Se trata de tener lo que más quieres y a que más temes y te impide conseguir lo primero. Eso es lo más conflictivo.

J.O.: Como parte de tu proceso, ¿alguna vez dibujas o piensas en un formato de arte más visual para preparar un papel?

E1: He trabajado con directores muy diestros en esto, en crear tablas de estados de ánimo de tu personaje a través del tipo de ropa que podría usar y que le gusta. Tampoco tiene por qué ser tan concreto, bastan unas imágenes que por cualquier razón capturen la esencia del personaje o lo que

⁵³ PACINO, A. . LIPTON, J. (2006). *Inside the Actor's Studio*. Programa de entrevistas.

6. Imágenes dentro de las imágenes

este quiere ser. ¿Cómo es y cómo le gustaría ser percibido? Se trata de encontrar imágenes relacionadas con esas cosas. Conozco a personas que dibujan a sus personajes, yo mismo lo he hecho. También me doy cuenta de que cuando estás ahí sentado con un bolígrafo y papel recibiendo indicaciones del director, lo que termino garabateando tiende a ser algo relacionado con el personaje o el mundo de la obra. De la misma manera trabajo mucho con la música y pienso en qué canciones le podrían gustar al personaje, qué canciones te hacen sentir su estado emocional y qué canciones te recuerdan su historia. Si es una obra de época, escucho canciones y recopilo imágenes de ese período.

Cuando interpretas a un personaje histórico, durante los ensayos se recopilan muchas imágenes y se cuelgan por todas partes. Si entras en salas de ensayo, verás que la mayoría de ellas están llenas de imágenes; por ejemplo, de enfermeras en Londres en la década de 1950. El propósito de eso tiene que ver con lo que decíamos antes: la comprensión del mundo de la obra que hacemos entre todos. Trabajé con un director de televisión realmente bueno que nos envió tablas de estado de ánimo para las diferentes escenas, imágenes de otras películas, personajes, material publicitario, cosas que servían para construir el mundo que quería retratar. En el teatro, el primer día de ensayo te muestran una maqueta del escenario con el decorado y otros elementos de diseño; también te muestran los bocetos del vestuario. A menudo puedes influir en lo que terminas poniéndote. ¿Con qué te sientes cómodo? A veces me han dado ciertas cosas para un personaje que yo nunca me habría puesto.

J.O.: ¿Y puedes expresar eso?

E1: *Sí. La ropa te puede ayudar mucho a crear el personaje. Stanislavski se refirió a los zapatos, a la sensación que te transmiten y cómo te ayudan a caminar de cierta manera. Si actúas en una obra de época, no entres a los ensayos con zapatillas de deporte. A algunas personas les gusta vestirse con ropa lo más neutral posible, y otras, como yo mismo, preferimos tener una idea de lo que el personaje usará durante los ensayos.*

Recurrir a las artes visuales, o a las imágenes en general, parece un buen modo de desarrollar el mundo visual de una obra de teatro y del mundo interno de los personajes. Me gusta la idea de una tabla de estados de ánimo. Hace que me pregunte cómo sería mi tabla de estado de ánimo: ¿qué colores e imágenes contendría? Otra vez vemos la importancia de lo imaginario colectivo. Una sala de ensayo con imágenes que dan contexto a la obra parece muy útil. Queda en el fuera de campo. El público no ve esa sala, pero el hecho que los actores la tengan presente hace que nos llegue algo de este mundo sin haberla visto.

También me parece muy interesante el modo en que una postal de una pintura puede acercarte a esos mundos y cómo la música ayuda a encontrar el tempo interno del personaje. Son elementos que existen en el mundo real y pueden adoptarse para crear el mundo interno. La idea de que los actores están siempre explorando y sorprendiéndose a ellos mismos en el proceso de conocer e interpretar a sus personajes parece un elemento esencial de su trabajo.

Concluyo de estas últimas respuestas que las artes están muy conectadas. La música y el arte visual informan al actor sobre aspectos importantes de su personaje. Dan un tono, un cierto color o una gama de colores al mundo interno del personaje. Para algunos directores de cine, como Federico Fellini y David Lynch, el dibujo y la pintura han sido imprescindibles. Para Fellini el dibujo fue una parte importante a su proceso como director. En su página web se lee la siguiente cita, que acompaña a sus dibujos:

*¿Por qué dibujo los personajes de mis películas? ¿Por qué bosquejo sus caras, sus narices, sus bigotes, sus corbatas, sus bolsos, su manera de cruzar las piernas y esbozo las personas que vienen a verme a la oficina? A lo mejor ya lo he dicho; es una manera de empezar a **mirar la película a la cara** para ver qué tipo es, el intento de fijarme en algo, aunque sea minúsculo, incluso insignificante, pero que me parece que tiene que ver con la película y, de manera velada, me habla de ella.⁵⁴*

Fellini personifica la película, la da una cara. Habla de empezar a dialogar con la película, conocerla, averiguar sus conceptos. Los dibujos son muy expresivos, llenos de gestos, luces y sombras, de miradas que dicen mucho, de posturas y maneras de caminar. Con toda esta información, se puede intuir fácilmente cuáles son los sentimientos de las personas dibujadas. Es una manera directa y creativa de entrar en contacto con la película. En las películas de Fellini hay algo caricaturesco en los vestidos y en las expresiones de los actores. Eso no resta nada a sus películas, sino aporta algo muy propio de Fellini, un tono más surrealista, imágenes que pertenecen más al mundo de los sueños. En realidad, no son muy diferentes a sus esbozos. La película es otro medio, pero visualmente tienen mucho en común.

En un vídeo sobre la exposición de arte «The Unified Field», de David Lynch, nos informan de que antes de ser director de cine, este fue pintor. En realidad, nunca dejó de

⁵⁴ FELLINI, F. «Dibujos» [página web]. *Fondazione Federico Fellini*. [Fecha de consulta: 20 de mayo de 2019]. <URL: <http://www.federicofellini.it/es/dibujos>>

6. Imágenes dentro de las imágenes



Una colección de dibujos de Federico Fellini

pintar. Lynch cuenta que no había visto algunas de las pinturas expuestas desde la década de 1960, y que la visita a la exposición le sugirió ideas. Por eso, dice, a veces es bueno mirar hacia atrás.⁵⁵

Según el comisario de la exposición, las huellas de Filadelfia (Pennsylvania) están muy presentes en su obra, y no puedes examinarla sin que la ciudad aparezca. Lynch habla de ella como su mayor influencia y como un estado de ánimo imbuido por escaleras y barandillas de madera tallada oscura, por un verde extraño, por habitaciones de buenas proporciones y por cierto tipo de pureza solo perturbada por el hollín. El comisario añade que los cuadros no reflejan una cosa o una escena en particular, sino un estado de ánimo. Son lo que las imágenes de Filadelfia provocaban en Lynch. En palabras de este último, Filadelfia se estaba filtrando dentro de él.⁵⁶

En una conferencia dictada en su universidad, la Pennsylvania Academy of The Fine Arts, Lynch contó que la primera película que realizó, *Six Men Getting Sick*, podía verse proyectada en la exposición «The Unified Field» tal como se exhibió cuando la hizo en 1967. Según cuenta el comisario, Lynch hizo la pieza como parte de su participación en el segundo concurso anual de pintura y escultura experimental de la universidad. Lynch compró una cámara de proyección manual para filmar una animación de un cuadro que estaba haciendo. *Six Men Getting Sick*, añade el comisario, no es el resultado de un momento de encrucijada en el que David Lynch tiene que elegir entre la película y la pintura o el dibujo, sino que fue la primera manifestación de lo que terminaría siendo una inmersión sensorial total.⁵⁷

Six Men Getting Sick es una animación filmada de 60 segundos de duración que se proyecta en bucle en una pantalla esculpida de 1,8 x 2,4 metros. Las imágenes recogen básicamente el proceso de elaboración de una pintura de Lynch. El comisario cuenta que filmaba dos fotogramas, seguía pintando, filmaba dos fotogramas más, y así sucesivamente; de esta manera, no estaba creando pequeñas células animadas ni se acercaba al cine como lo haría un cineasta. Lynch, añade, se acercaba al cine de la misma manera que lo hacía a cualquier tipo de trabajo artístico en el taller, esto es, encontrando soluciones. A modo de resumen, el comisario concluye que en realidad Lynch estaba haciendo una pintura y filmándola a medida que la transformaba a través de su gradual proceso aditivo. Según el propio Lynch, quiso hacer una pintura en movimiento con sonido; para él, el cine es sonido e imagen en movimiento conjunto en el tiempo, y eso nació de la pintura.⁵⁸

⁵⁵ COZZOLINO, R. LYNCH, D. (2015). «David Lynch on his Early Paintings and Art (2015)» [video en línea]. [Fecha de consulta: 20 de mayo de 2019]. <URL: https://www.youtube.com/watch?v=wxcFO_gpVky&t=325s>. Traducido por la autora.

⁵⁶ *Ibíd.*

⁵⁷ *Ibíd.*

⁵⁸ *Ibíd.*

6. Imágenes dentro de las imágenes



David Lynch, *Hello*, 2012

David Lynch, (fotogramas)

Six Men Getting Sick, 1967

6.4. La otra mirada acerca de los animales

Al hacer una obra nueva, me sirve de ayuda adentrarme del sujeto y entenderlo. Mi obra *Internal Horizons* salió de esta idea. Me pregunté cómo sería, qué sentiría si yo fuera un horizonte. En el taller *Espacio mental* del Máster de Producción e Investigación Artística, el artista portugués Carlos Bunga nos pidió que dibujáramos la sensación de una cucaracha atrapada en un fregadero. Me gustó mucho la idea de dibujar desde la emoción de una situación y desde lo animal, de no observar una situación desde fuera, sino de entrar en el papel de la cucaracha, de estar dentro de la situación, de la emoción, desde el cuerpo de la cucaracha. En otras palabras, se trataba de poner nuestra mente humana dentro del cuerpo de una cucaracha y dibujar desde allí.

Creo que en ese momento fue cuando conecté los procesos de los actores con los procesos de producción de los artistas y también con la idea de que los animales también pueden ser actores. Los animales pueden actuar como símbolos negativos del inconsciente. Los animales tienen un lugar potente en la memoria porque conectan con lo animal que hay en nosotros y con el inconsciente. Me doy cuenta de que hay más probabilidades de que recuerde una situación si en ella estaba presente un animal.

Recuerdo cuando vivía en Dublín y de repente aparecieron las liebres de Barry Flanagan por toda la ciudad. Mi reacción inicial fue de rechazo, creo que en parte por su estética. Eran muy llamativas y normalmente me atraen piezas más sutiles. Sin embargo, recuerdo a menudo esas esculturas y por lo tanto está claro que tenían algo que conectó conmigo de alguna manera. Puede ser que sus formas llamativas y mi reacción emocional negativa hacia ellas las hicieran más fáciles de recordar. Ahora, mirando las fotografías de las esculturas las veo diferentes a como las recordaba. Tienen más personalidad. Parecen más humanas de lo que recordaba.

Ahora aprecio estas esculturas por el efecto que tuvieron en mí a largo del tiempo, y también porque encajan con mi manera de pensar. Barry Flanagan hizo la primera liebre desde el recuerdo. Solía ver liebres por el Sussex Downs. En su página web mencionan que el artista «describía la experiencia mágica de ver una liebre corriendo en el Sussex Downs». La primera liebre está congelada en un salto, como un recuerdo en nuestras mentes antes de que se deconstruya cuando empezamos a pensar en otra cosa.⁵⁹ En la página web también se explica el simbolismo de la liebre:

⁵⁹ FLANAGAN, B. «Biography» [página web]. *The Estate of Barry Flanagan*. [Fecha de consulta: 02 de febrero de 2018]. <URL: <http://barryflanagan.com/biography/>>. Traducido por la autora.

6. Imágenes dentro de las imágenes



Esculturas de Barry Flanagan en las calles de Dublín en 2006 como parte de la exposición *Barry Flanagan: Sculpture 1965-2005*, organizada por Dublin City Gallery The Hugh Lane en colaboración con IMMA (Irish Museum of Modern Art).

Para los egipcios la liebre representaba la vida. En la mitología china, la liebre es el único habitante de la luna y el símbolo de la inmortalidad. Esta imagen mercurial de la liebre se ha convertido en sustituto de la existencia humana y de nuestras relaciones con el mundo animal.⁶⁰

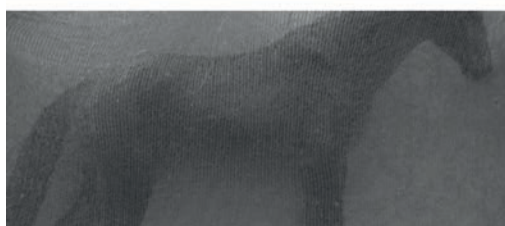
Los animales han estado presentes en mis obras desde hace mucho tiempo, en especial los caballos, que forman parte de mi paisaje cultural y geográfico. En el campo irlandés se pueden ver muchos caballos. A veces se filtran dentro la ciudad como por ósmosis y puedes verlos tirando de carros o montados por policías. En realidad, el caballo ha estado en mi psique desde que era niña, ya que ha sido desde siempre una imagen tejida en la tela de mi entorno. En la casa de mis abuelos había cuadros de caballos, imágenes de carreras de caballos y objetos decorativos relacionados con los caballos. Cuando siendo niña vivía en Escocia íbamos a dar de comer a los caballos que estaban en los campos cercanos a nuestra casa.

No es una sorpresa que la imagen del caballo haya entrado entonces en mi producción artística. Empecé a admirar al caballo por sus características. Identificaba en él valores como la amistad, la resistencia y la capacidad para superar obstáculos e identificar peligros. También me interesó por tratarse de un símbolo del viaje y la libertad. Después del viaje a Newgrange, donde grabé y fotografié muchos caballos, hice tres obras. La primera obra intenta sugerir la libertad restringida. El caballo de juguete está atrapado bajo un trozo de malla. Luego convertí la escultura en una imagen fotográfica. Para mí las imágenes tienen muchas capas, de modo que a veces trabajo la imagen desde el 3D, desde la escultura. La imagen es un recorte de la fotografía de la escultura. No se ve la forma del caballo en su totalidad, pero se sigue notando que está atrapado. En la imagen está menos claro que el caballo es un caballo de juguete. Es un ejemplo de cómo se puede usar la imagen para crear una versión diferente de la historia original y jugar con la ambigüedad.

Para encapsular la idea de la importancia de los caballos para mí, tanto por su presencia en mi entorno durante toda la vida, como por la admiración que tengo por las características que se les atribuyen, hice otra obra, en la que cubrí un caballo de juguete con mi propio pelo. La obra es una especie de autorretrato. El pelo conecta con esta idea de lo animal; nos recuerda al animal que tenemos dentro de nosotros. El pelo tiene funciones parecidas en los seres humanos y en los animales, principalmente proteger el cuerpo y regular nuestra temperatura. La idea me vino como una imagen mental ya formada. Era como si la imagen viniera desde el inconsciente. Recuerdo que donde se expuso impactó a los espectadores tal vez porque apeló a sus propios inconscientes.

⁶⁰ Ibid.

6. Imágenes dentro de las imágenes



Jenny Owens, *Sin título*, 2012, juguete de caballo,
medias cortadas y clavos, 12 x 18 x 4 cm

Jenny Owens, *Sin título*, 2012, fotografía digital

Jenny Owens, *Sin título*, 2012, juguete de caballo
con pelo, 16 x 20 x 5 cm

6.4.1. Los animales como actores

En mis vídeos aparecen muchos animales porque para mí desempeñan el papel de una proyección de la psicología humana, nos ayudan a vernos mejor y aceptar emociones duras y complejas. Observando a los animales podemos aprender más sobre nosotros mismos. Esto es lo que intenté hacer en el vídeo *El pavo real*. Me di cuenta de que el ojo humano no captura tanta información como el ojo mecánico de la cámara. A tiempo real el ojo humano se pierde muchos detalles y muchas historias. Decidí hacer impresiones de pantalla del vídeo original para averiguar qué estaba pasando durante esos pocos segundos en los que tanto mi cámara como yo observábamos el pavo real. Ralentizando el vídeo y dividiendo el movimiento en 54 fotogramas pude ver que al principio, al notar la presencia de un observador, el pavo real se mueve y se muestra con orgullo, pero llega un momento en el que la mirada fija del espectador es demasiado invasiva, y el pavo se perturba y al final escapa. A través de este vídeo intento mostrar a través de este animal, de forma metafórica, cómo nos comportamos los seres humanos cuando alguien nos mira. Hay un momento en el que puede que nos guste estar bajo la mirada del otro, pero cuando esto es excesivo y nos sentimos demasiado observados o atrapados por esa mirada, queremos escapar.

Hoy en día nuestra imagen está en todas partes. Si asistimos a un evento seguramente salimos en algunas fotografías. Estamos siendo grabados constantemente por las cámaras de seguridad y es probable que también salgamos en los fondos de los *selfies* de los demás o en las fotografías de los turistas. Es casi imposible tener una vida privada lejos de la esfera pública porque las cámaras móviles han invadido los espacios que antes eran privados. Nosotros mismos publicamos imágenes de encuentros con amigos y familia en las redes sociales sin saber realmente dónde van a parar y qué pasa con ellas. Pero, ¿cómo podemos escapar de este foco? Tal vez observando y aprendiendo más de los animales y acercándonos más a lo físico, al cuerpo y a la naturaleza.

Los animales sorprenden. No esperaba que el pavo real fuera a comportarse así. En el texto «Sobre los actores», incluido en el catálogo de la exposición «Nunatak» celebrada en Pamplona, Mireya Masó habla de lo que considera importante cuando se trabaja con animales:

*has de dejar que sean ellos quienes deciden parte del guion y eso te permite ir más allá de las fronteras de tu propia imaginación.*⁶¹

⁶¹ MASÓ, M. (2006). *Nunatak*. Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona. Iruñeko Udala. Página 28.

6. Imágenes dentro de las imágenes



Jenny Owens, *El pavo real*,
2016, '00.53 min, video digital
con 54 imágenes fijas en
blanco y negro sin sonido.

En el mismo lugar donde grabé al pavo real había otro animal que me sorprendió. Notó mi presencia, y probablemente mi cámara, y se acercó a mí. Se quedó mucho tiempo delante de mí mirándome (a mí y/o a mi cámara) antes de volver con los otros animales.

Otra fotografía de mi archivo me recuerda a una escena de la película *La Strada* de Federico Fellini, donde aparece un caballo caminando sin dueño por la calle.⁶² La imagen de Fellini crea una sensación de aislamiento que relacionamos con la protagonista. El espectador imagina, a través de la presencia del caballo solitario, que ella también se siente así. El caballo de mi imagen lo encontré en un lugar medio abandonado. Este caballo no está libre como el caballo de Fellini, lo que se suma a la sensación de aislamiento que el paisaje abandonado provoca y que tal vez el caballo siente. Los animales que aparecen en mis vídeos representan tensión o lo sorprendente. Un perro con la boca abierta intentando sacar la cabeza fuera del coche, un gato cazando, otro perro en una tabla de surf con su dueño.

Un artista que trabajó mucho con lo animal fue Masahisa Fukase. Los cuervos son el asunto central de muchas de sus fotografías. Me pregunto: ¿qué representan los cuervos de Masahisa Fukase? ¿El dolor? ¿La obsesión? ¿El luto? ¿O una búsqueda profunda para el **olvido**? ¿El artista estaba intentado olvidar su dolor y su pasado a través de esas fotografías o simplemente aceptarlo? En un artículo aparecido en *BBC News* sobre una exposición de la obra de Fukase celebrada en Londres, el editor de imagen Phil Coomes señala que las fotografías no son técnicamente perfectas, pero que eso les añade honestidad y muestra el deseo de Fukase de visualizar sus pensamientos internos y sus sentimientos.⁶³ Nuestros pensamientos y sentimientos no son siempre fáciles de entender o explicar. Tienen un carácter borroso, y por eso una imagen desenfocada puede servir para hablar de emociones fuertes, de pensamientos que aún no se han formado completamente, de fragmentos de recuerdos o de recuerdos que surgen de manera involuntaria. Son impresiones y expresiones que de alguna manera le habrían ayudado trabajar los conflictos más difíciles que llevaba dentro. Al mismo tiempo, el desenfoco elimina detalles personales para llegar a lo universal. Las imágenes de Fukase dejan espacio para la imaginación del espectador, y para que el espectador reflexione sobre sus propios conflictos internos. Tal vez el espectador se pregunte qué forma tendrían sus conflictos más oscuros o complejos.

⁶² FELLINI, F. (1954). *La Strada*. Película.

⁶³ COOMES, P. (2016). «Solitude of Ravens» [artículo en línea]. *BBC NEWS*. [Fecha de consulta: 28 de mayo de 2016].<URL: <http://www.bbc.com/news/in-pictures-35541661>>. Traducida por la autora.

6. Imágenes dentro de las imágenes



Jenny Owens, fotografía de archivo, 2015
Jenny Owens, fotografía de archivo, 2018
Jenny Owens, *Orilla* (fotogramas), 2015,
'02.55 min, video digital en blanco y negro
con sonido estéreo

El sujeto de las fotografías las hace muy inquietantes. Sean O'Hagan, en un artículo en *The Guardian* publicado en 2015, comenta que en la mitología japonesa los cuervos son criaturas perturbadoras, portadoras de malos augurios, alegorías de tiempos turbulentos, mientras que en el Reino Unido son símbolos del amor perdido y de una angustia casi insoportable.⁶⁴ Conocer la biografía de Fukase hace que estas imágenes sean aún más inquietantes.

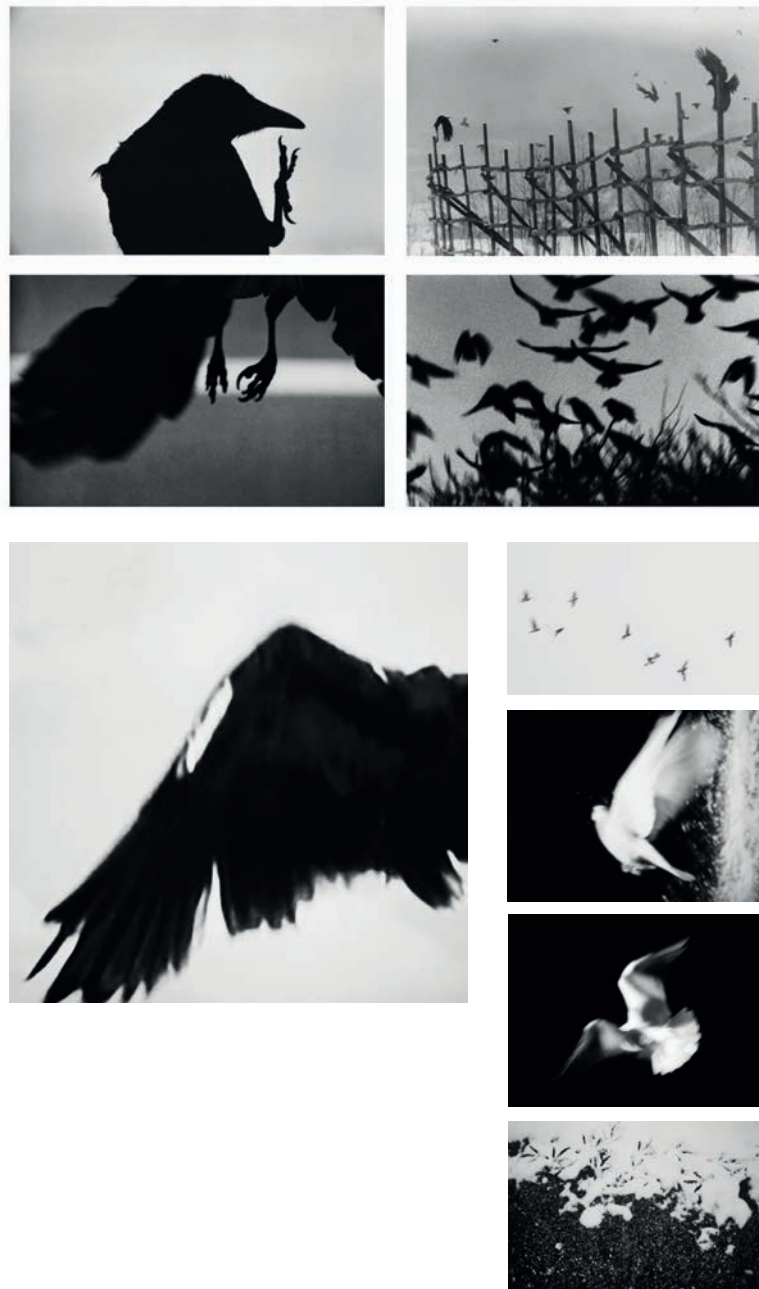
Antes de fotografiar cuervos, Fukase fotografiaba exclusivamente a su mujer. Cuando ella lo dejó, los cuervos llenaron ese vacío. Vi estas imágenes sin conocer su historia, y la acumulación de cuervos y la captura de ellos en movimiento me llamó la atención. Me hacían pensar en la obsesión. Saber que su anterior obsesión fotográfica fue su mujer y que esta lo abandonó añade a estas imágenes más dolor del que había percibido. Me interesa la pérdida que se esconde detrás de estas imágenes. Es como si Fukase buscara recuperar a su mujer con cada fotografía, pero la presencia de los cuervos con su simbolismo oscuro indica que esa recuperación de lo perdido era imposible y esa imposibilidad le hacía buscar más cuervos, y así se creó un círculo vicioso.

Cuando encuadra una parte de un solo cuervo siento que en aquel momento Fukase había encontrado un poco de paz. Para mí, el encuadre es más un acto de observación que la expresión de una obsesión emocional. La imagen respira e imagino que Fukase también pudo respirar en esos momentos. El encuadre hace que la imagen sea más abstracta. El cuervo deja de ser una criatura inquietante y se convierte en otra cosa, difícil de entender pero que exige nuestra reflexión. En mis obras también uso esta técnica de encuadre especial (las imágenes son captadas casi como unas sombras chinescas que no necesitan los detalles de las figuras) cuando quiero dar otra vida a algo que he fotografiado o grabado o cuando quiero aislar algo para que sea observado sin las distracciones de su contexto.

Mi interés en los pájaros surgió de una necesidad de superar una situación dolorosa. Necesité agarrarme a algo. Ahora conecto esa necesidad de superar un momento difícil con la acción de Fukase de fotografiar los cuervos. Mi situación no fue tan extrema como la de Fukase, pero el instinto de acercarme a los pájaros nos conecta. Miré en mi archivo de imágenes y vídeos y encontré muchos pájaros. También empecé a fotografiar y filmar más pájaros cuando salía a caminar. A través del reencuadre, empecé a trabajar con fragmentos de imágenes con pájaros. También eliminé aspectos del fondo que distraían. Me gustaba la

⁶⁴ O'HAGAN, S. (2015). «Masahisa Fukase: the man who photographed nothing but his wife» [artículo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 28 de mayo de 2016].
<URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jul/13/masahisa-fukase-photographed-nothing-but-his-wife>>. Traducido por la autora.

6. Imágenes dentro de las imágenes



Masahisa Fukase, *Solitude of Ravens: Erimo Cape*, 1976,
Koen-dori, Shibuya, 1982,
Nayoro, 1977, *Kanazawa*, 1978
Jenny Owens, *A Study of Birds*,
2018, 5 fotografías digitales.

idea de la silueta, o trabajar con una forma básica de pájaro sin muchos detalles.

Me interesaba capturar los movimientos de los pájaros en vuelo y jugar con la luz. También quería presentar pájaros tal como se verían en sueños o en antiguas películas en blanco y negro. Para mí, los pájaros representan lo efímero porque no son elementos fijos en un paisaje. Entran en una escena y se van, a veces dejando algún rastro. En esto parecen a los seres humanos.

Roni Horn también tomó imágenes de cuervos en Islandia. En una entrevista con Dayanita Singh, Horn cuenta que su serie *Bird* es un conjunto de 10 pares de fotografías que hizo a lo largo de 10 años de aves disecadas endémicas de Islandia.⁶⁵ El primer par fueron unos cuervos. Para ella, lo interesante de los cuervos es que son aves muy inteligentes que tienen temperamentos muy diferentes, algo que se percibe en sus dos modelos. No ves ese tipo de individualidad en las otras fotografías de pájaros, prosigue, la anatomía es muy parecida y podrían ser el mismo.⁶⁶ Parecen personas con hombros. Tienen una postura y las plumas son como pelo. Ver las aves de espaldas casi nos da más información que ver a sus caras. No están vivas, pero eso las imágenes no nos lo desvelan. De acuerdo con la información que nos llega como espectadores, estas aves podrían estar vivas, lo que es un ejemplo más de que no podemos fiarnos completamente de las imágenes, que puede ocultar información tan básica como si un sujeto está vivo o no. En cuanto a las imágenes por parejas, Horn señala que, a diferencia de cuando solo tienes una, disponer de dos imágenes distintas te ofrece un espacio «entre» abierto a interpretaciones. A veces la diferencia entre ellas es ficticia.” A veces la segunda fotografía es del mismo modelo.⁶⁷ No importa si es el mismo modelo porque siguen habiendo diferencias como el ángulo desde el que se tomó la fotografía o cómo está el ave iluminada.

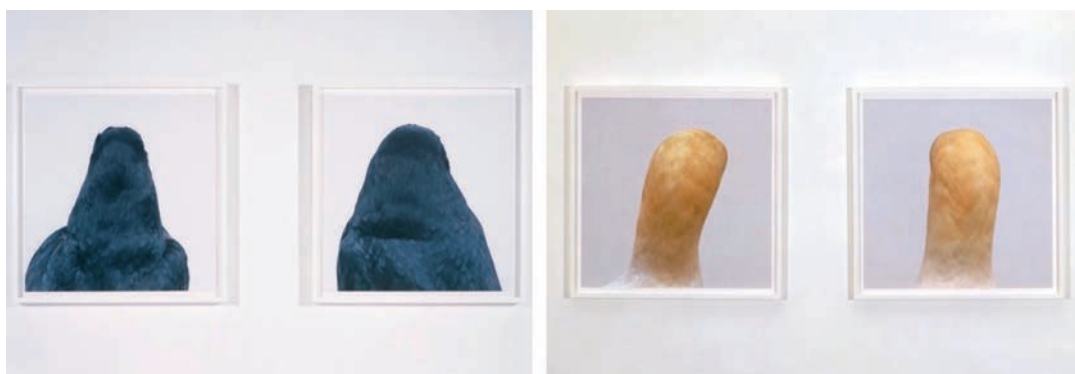
A través de estas imágenes, también se podría hablar del acto de recordar, y creo que esa es una buena manera de acabar esta tesis. Con sus diferencias sutiles, estas imágenes nos dicen que ningún recuerdo es igual a otro, ya que cuando recordamos algo no pensamos en el hecho original, sino en la última vez en que lo recordamos. Y entre esa última vez y la actual hemos cambiado como personas. Cambiamos un poco cada día y nuestros recuerdos cambian con nosotros.

⁶⁵ HORN, R. SINGH, D. (2012). «Roni Horn Interviewed by Dayanita Singh» [video en línea]. *Louisiana Channel*. [Fecha de consulta: 25 de junio de 2018]. <URL: <https://channel.louisiana.dk/video/roni-horn-interviewed-dayanita-singh>>. Traducido por la autora.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

6. Imágenes dentro de las imágenes



Roni Horn, *Bird*, 2008

7.

**A MODO DE
CONCLUSIÓN**

El objetivo de esta investigación doctoral fue indagar cómo los actos de mirar, recordar, soñar y narrar se interconectan en los procesos de creación artística plástica y qué función desempeña en ellos lo intangible. Estas conclusiones detallan los resultados globales de la investigación, así como los resultados secundarios que parten de los objetivos que se describen en la introducción, que son las ideas más importantes de la investigación. Se concluye con algunas reflexiones sobre cómo se puede seguir desarrollando esta investigación en el futuro.

La memoria autobiográfica

El primer paso fue perfilar qué es la memoria autobiográfica, aspecto que se aborda en el primer capítulo, «La memoria distorsiona», a través de las ideas del psicólogo y escritor Charles Fernyhough ejemplificadas con su recuerdo de la primera vez que nadó en el mar en estilo espalda. Describe que es capaz de «reconstruir» y «revivir» el momento a partir de algunos «detalles sensoriales».¹ Comenta que la «memoria autobiográfica se relaciona con la narración que hacemos con los acontecimientos de nuestras propias vidas».² En la tesis se ha subrayado la calidad reconstructiva de los recuerdos y cómo el pasado y el presente se encuentran cuando recordamos a partir del análisis de las ideas de Charles Fernyhough, expresadas en estas palabras:

Los recuerdos son en realidad reconstrucciones mentales, ingeniosos collages multimedia de cómo eran las cosas moldeados por cómo son ahora. Los recuerdos autobiográficos se unen a medida que se necesitan a partir de la información almacenada en muchos sistemas neuronales diferentes. Eso los hace curiosamente susceptibles a la distorsión y a menudo no tan fiables como nos gustaría.³

La falta de fiabilidad y las proyecciones

Otro de los objetivos importantes de la investigación fue analizar la falta de fiabilidad del acto de recordar. La tesis ha ofrecido varias explicaciones de Fernyhough, para quien recordar es siempre recordar de nuevo. Cuando Fernyhough rememora cómo se enteró de las terribles noticias del 11 de septiembre, se da cuenta de que no recuerda tanto el hecho como su último acto de recordarlo.⁴ Compara este acto con el juego del teléfono roto, en el que cualquier pequeño error se propaga por la cadena de transmisión.⁵ Comenta que es pr-

¹ FERNYHOUGH, C. (2012). «The Story of the Self» [artículo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 02 de marzo de 2017]. <URL: <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2012/jan/13/our-memories-tell-our-story>> Traducido por la autora.

² *Ibíd.*

³ *Ibíd.*

⁴ *Ibíd.*

⁵ *Ibíd.*

7. A modo de conclusión

probable que las impresiones sensoriales se almacenaran con bastante precisión, pero que el conjunto, la edición resultante, no se parezca mucho a cómo fueron las cosas en realidad.⁶

Esa falta de fiabilidad tiene que ver también con las necesidades del yo de la persona que rememora. Según Fernyhough, en el *storyboard* de una memoria autobiográfica, el cerebro combina fragmentos de la memoria sensorial con un conocimiento más abstracto de los eventos de acuerdo con las exigencias del presente.⁷ Con la ayuda del investigador de la memoria Martin Conway, Fernyhough explica que dos fuerzas se enfrentan al recordar: por un lado la fuerza de la correspondencia, que trata de mantener la memoria fiel a lo que realmente sucedió; por otro la fuerza de la coherencia, que se asegura de que la historia que emerge se ajuste a las necesidades del yo, y esto a menudo implica representar al ego de la mejor manera posible.⁸ La tesis explícita que ese es el motivo por el que nuestros recuerdos de un hecho se modifican cuando cambian nuestras ideas al respecto o tenemos nueva información sobre él. Entendido así, se puede ver cómo proyectamos nuestro yo en el acto de recordar.

Esta investigación ha mostrado la importancia que la proyección tiene en mirar, recordar y narrar, y lo ejemplifica con ayuda de un experimento realizado por Sir Frederic Bartlett, profesor de Psicología Experimental en la Universidad de Cambridge, que Fernyhough incluye en su libro *Destellos de Luz*. Fernyhough señala que el origen de la idea reconstructiva de la memoria se encuentra en el libro *Recordar: estudio de psicología experimental y social* (1932) de Bartlett. En el experimento, Bartlett pidió a los participantes que leyeran «La guerra de los fantasmas», un cuento popular de los indios norteamericanos que incluye una batalla entre guerreros fantasmagóricos.⁹ Tras eso, los participantes tenían que contar el cuento en distintas condiciones.¹⁰ Bartlett dedujo lo siguiente:

Observó que el recuerdo que las personas tenían del relato se veía afectado por sus creencias sobre cómo funcionaba el mundo, y que estas distorsionaban la historia para que encajara en sus propias estructuras de conocimiento, obviando aquellos fragmentos que consideraban intrascendentes y alterando el énfasis y la configuración del relato para que este se ajustara a su propia interpretación.¹¹

Por lo tanto, la falta de fiabilidad en el acto de recordar tiene que ver con nosotros como pe-

⁶ *Ibíd.*

⁷ *Ibíd.*

⁸ *Ibíd.*

⁹ FERNYHOUGH, C. (2013). *Destellos de luz*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A. Página 20.

¹⁰ *Ibíd.*

¹¹ *Ibíd.*

Personas, nuestras identidades, nuestra manera de ver el mundo, nuestro aspecto psicológico. Antes de recordar algo tenemos que verlo o sentirlo. Esta investigación conecta estas ideas con la idea del psicólogo y profesor Fernando Hernández sobre la proyección del yo en el acto de mirar. Según Hernández, hay que «aceptar que los objetos no tienen vida, sino que adquieren sentido por la experiencia de quien los mira o los posee».¹² En la tesis he conectado este análisis con una técnica de montaje usada para narrar una historia en el cine del teórico Liev Kulechov, y he usado como caso de estudio *La ventana indiscreta*. Hitchcock explica esta técnica de la siguiente manera:

*Tomamos nosotros un primer plano de James Stewart. Mira por la ventana y ve, por ejemplo, un perrito que bajan al patio en un cesto; volvemos a Stewart, que sonríe. Ahora en lugar del perrito que baja en el cesto, presentamos a una muchacha desnuda que se retuerce ante su ventana abierta; se vuelve a colocar el mismo primer plano de James Stewart sonriente y, ahora, ¡es un viejo crápula!*¹³

Los fragmentos

Otro elemento que sobresale como muy importante y se entrecruza con el resto de aspectos explorados, son los fragmentos. Un indicador es que la palabra «fragmento» y sus variantes «fragmentar», «fragmentado» y «fragmentario» se emplea unas 68 veces a lo largo de los seis capítulos de esta tesis. Los fragmentos también han sido muy importantes como estrategia de investigación y en los procesos creativos usados por algunos de los artistas estudiados. En relación al acto de mirar, la tesis ha mostrado la importancia de los fragmentos a través de las palabras de Charles Fernyhough:

*Sabemos que cuando miramos una escena visual, no vemos realmente la totalidad, sino fragmentos que posteriormente se suturarán para dar la impresión de una escena unificada.*¹⁴

Conecté esto con mi manera de entender la fotografía. Partí de la idea de que fotografiar y fragmentar son sinónimos para mí y de que cada vez que enfocamos la cámara en una dirección, estamos recortando una parte de una escena: no podemos capturar todo lo que está sucediendo a nuestro alrededor en un momento dado con un solo clic. Si miramos hacia el mar, por ejemplo, perdemos de vista las montañas que hay detrás de nosotros. Una imagen tomada también representa muchas imágenes no tomadas. La tesis también analiza

¹² HERNÁNDEZ, F. (2000). «Sobre la importancia de la cultura visual en la educación escolar». En: *Educación y cultura visual*. Barcelona: Octaedro. Página 47.

¹³ HITCHCOCK, A. En: TRUFFAUT, F. (2015). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza editorial. Páginas 225-226.

¹⁴ FERNYHOUGH, C. (2013). *Destellos de luz*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A. Página 19.

7. A modo de conclusión

cómo dentro de una misma fotografía hay muchas más, cómo puede fragmentarse en muchas otras. Un objeto en el fondo de una imagen de un álbum familiar puede ser recortado y convertido en una nueva imagen.

También se ha relacionado la importancia de la fragmentación en el acto de mirar con el acto de recordar tomando como referencia las palabras de Charles Fernyhough:

*A este respecto, el recuerdo no sobresale si lo consideramos junto a los otros fragmentos de cognición con los que nuestro cerebro está constantemente ocupado.*¹⁵

El autor añade que «sabemos que en el cerebro humano no hay solo un centro de la experiencia; según la comunidad científica, la mente es un conjunto variopinto de procesadores semiindependientes, cada uno evolucionado para llevar a cabo una tarea especializada».¹⁶ Aquí se retorna a la idea de que el acto de recordar es como crear un collage. Un recuerdo es una reconstrucción:

*Lejos de poseer recuerdos, como instantáneas alojadas en nuestro cerebro, lo que hacemos es reconstruir el pasado cada vez que retornamos a él. Acordarse de algo es un acto de narrativa, la suma de distintos procesos neuronales.*¹⁷

A largo de la tesis se ha interrelacionado de diferentes maneras la importancia de la fragmentación en el acto de recordar y narrar. Se ha indicado que recordamos de forma colectiva junto con otras personas, y esto muestra que narrar está íntimamente conectado con recordar. La investigación muestra que eso pasa desde que somos niños. En la tesis se incluye algunos recuerdos que Charles Fernyhough relata de su hija de siete años en *Destellos de Luz* con la idea de que esos recuerdos existían en parte por haber hablado de ellos con otras personas:

*Algo que podemos decir de los recuerdos de la Athena de siete años es que de ellos se había hablado. Esos momentos habían podido acabar organizados porque habían sido tema de conversación con otras personas presentes en los acontecimientos.*¹⁸

Fernyhough explica que según pruebas sólidas, el desarrollo de esta organización necesita,

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ *Ibíd.*

¹⁷ FERNYHOUGH, C. (2012). «The Story of the Self» [artículo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 02 de marzo de 2017]. <URL: <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2012/jan/13/our-memories-tell-our-story>> Traducido por la autora.

¹⁸ FERNYHOUGH, C. (2013). *Destellos de luz*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A. Página 114.

en parte, de «un proceso social» y el tipo de conversaciones también tiene importancia.¹⁹

La tesis incluye la tradición familiar de Fernyhough y su mujer de jugar a «Qué hemos hecho hoy», en el que animaban a los niños a hablar sobre su día mientras las contribuciones de Fernyhough y su mujer «proporcionaban un buen andamiaje a las evocaciones de los niños».²⁰ De alguna manera, el juego era «solo otra versión de la “hora del cuento”»,²¹ pero destaca que en ese caso estaban construyendo una historia para ellos sobre ellos. De este modo, para los hijos de Fernyhough, desde muy pequeños, ha existido el acto de narrar para recordar mejor.

En la tesis se ha argumentado que a veces un fragmento de una fotografía podría enseñar más sobre la escena o un evento fotografiado que una imagen más grande y completa. A veces, el fragmento captura la esencia de una escena o un evento. Este argumento se ha conectado también con las ideas de Fernyhough:

[...] los primeros recuerdos son fragmentarios simplemente porque aún no han tenido la oportunidad de llegar a estar organizados en sistemas estructurados de recuerdo.²²

El autor explica que en realidad los niños pequeños no son amnésicos, simplemente «no tienen las suficientes destrezas para organizar su conocimiento autobiográfico».²³

La idea que plantea la tesis es que tal vez esa es la razón por la que las imágenes más fragmentadas pueden tener más sentido para nosotros que imágenes más completas: nos recuerdan a la época en que nuestros recuerdos eran aún más fragmentarios. Puede que de alguna manera nos recuerden nuestros primeros recuerdos, como el estampado de un vestido, un cojín, un detalle en el papel pintado de nuestra habitación... cosas que siempre veíamos antes de dormirnos. Estos eran recuerdos más simples, y quizá por eso también más puros. Fernyhough destaca la importancia de los primeros recuerdos con estas palabras:

[...] hay algo especialmente puro en los primeros recuerdos fragmentarios, despegados como están de diversos corpus de información que a la larga menoscaban su poder.²⁴

¹⁹ *Ibíd.* Página 115.

²⁰ *Ibíd.* Página 116.

²¹ *Ibíd.*

²² *Ibíd.* Página 114.

²³ *Ibíd.* Página 115.

²⁴ *Ibíd.* Página 116.

Abordar la falta de fiabilidad en el acto de recordar es de una complejidad importante. La investigación ha mostrado que cuando los niños «se vuelven narradores de historias, van recordando mejor», pero a medida que lo hacen «su sistema memorístico también se torna más susceptible a la distorsión», ya que «absorbe otros hechos y se convence a sí mismo de que eran parte del recuerdo».²⁵ «A medida que la memoria abandona el mundo de los fragmentos y las emociones no integradas, también se vuelve más propensa a las distorsiones. Cuanto más recuerdo organizado haya, más escurridizo se torna».²⁶ Con esto como punto de partida, argumenté que mis imágenes evitan lo escurridizo. Son fragmentarias, pero creo que de alguna manera aportan «destellos» de lucidez.²⁷

En la tesis se han presentado diferentes artistas que usan fragmentos del álbum familiar para narrar. Las imágenes proyectadas en la instalación *Road Trip* de Janet Cardiff y George Bures Miller pertenecían al abuelo de George. Los artistas imaginan dónde estaba cuando tomó las fotografías. La especulación es el eje de esta obra ya que el artista nunca llegó a conocer a su abuelo. De nuevo vemos cómo proyectamos en lo que vemos. Los artistas crean una narración a través de su propia imaginación. La tesis analiza y concluye que cuando heredamos los álbumes familiares, a veces heredamos la mirada de nuestros antepasados. La investigación incorpora un análisis de una de mis propias obras, el álbum familiar *Memories of Tress*. Las fotografías originales eran de mi tía abuela y lo que más aparecen en ellas son árboles. Fragmenté unas cuantas imágenes recortando los árboles.

La tesis también ha mostrado cómo las imágenes pueden ser fragmentadas para engañar, lo que pone en evidencia que existe una falta de fiabilidad también en ellas. La investigación ha conectado la falta de fiabilidad de las imágenes con la falta de fiabilidad de los recuerdos a través del estudio de la psicóloga Kim Wade, quien manipuló algunas fotografías de infancia de los alumnos del estudio después de pedirselas a sus padres, añadiendo imágenes de ellos en situaciones que nunca tuvieron lugar, como un viaje en globo aerostático.²⁸ La tesis ha incluido la reacción de algunos de los participantes: «Bueno, es una fotografía, de modo que debió suceder»,²⁹ y la descripción de Fernyhough del estudio:

aproximadamente la mitad de los participantes «recordó» el paseo en globo de la

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ *Ibíd.*

²⁷ Viene del título del libro de Charles Fernyhough *Destellos de luz*.

²⁸ WADE, K. *et al.* (2002). «A picture is worth a thousand lies: Using false photographs to create false childhood memories» [artículo en línea]. *Psychonomic Bulletin & Review*. [Fecha de consulta: 15 de agosto de 2019]. <URL: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.334.9844&rep=rep1&type=pdf>>.

²⁹ *Ibíd.* Traducido por la autora.

*niñez y ofreció descripciones llamativamente vívidas.*³⁰

A pesar de que existían programas de manipulación de imágenes en 2002, momento en que se realizó el estudio, los participantes siguieron pensando que las fotografías de sus infancias eran reales y que podían confiar en que algo había pasado de verdad si había una fotografía de ello. La manera en que Fernyhough explica la reacción de muchos de los alumnos, que se mostraron sorprendidos al oír que aquello nunca había llegado a ocurrir, pone de relieve que el hecho de que un recuerdo «sea vívido no garantiza que haya sucedido».³¹

El experimento muestra que ni siquiera el álbum familiar está a salvo de la manipulación. En la tesis se incluye una cita de Joan Fontcuberta sobre el engaño: «por desgracia, vivimos en un mundo en el que el engaño prevalece», y proporciona información sobre la intención del artista cuando trabaja:³² «Mi estrategia es no decir mentiras nunca, sino jugar con los equívocos, y provocar que los prejuicios del espectador afloren, se proyecten».³³ Su obra *Fauna*, realizada en colaboración con el escritor y fotógrafo Pere Formiguera, es una obra de ficción presentada en contextos que la hacen verosímil a ojos del espectador, como museos de ciencia o historia natural. La obra contiene imágenes de criaturas inventadas encontradas por un zoólogo inventado, pero todo está muy bien documentado, como cabe esperar del trabajo de un zoólogo. La investigación ha mostrado que los contextos participan en el engaño. Ver *Fauna* en un museo de historia natural puede confundir al espectador e inducirle a pensar que se trata de animales reales. Lo mismo ocurre en el experimento de Wade. La fotografía del globo aerostático no se muestra de forma aislada, sino en compañía de otras de la misma época. La tesis ha subrayado que una vez se proporciona un contexto, es más fácil creer que una fotografía es auténtica.

Detrás de la imagen

La investigación trata de maneras diferentes la necesidad de ser extremadamente crítico con las imágenes en general y con su naturaleza constructiva. El cuarto capítulo, «El viaje de la imagen. Realidades inmateriales», incluye mi obra *The Bird*, que refleja las incongruencias entre lo que vemos y lo que está pasando de verdad. El video captura una cometa con forma de pájaro e intenta recrear la sensación de sorpresa y duda que alguien

³⁰ FERNYHOUGH, C. (2012). «The Story of the Self» [artículo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 02 de marzo de 2017]. <URL: <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2012/jan/13/our-memories-tell-our-story>> Traducido por la autora.

³¹ *Ibíd.*

³² FONTCUBERTA, J. (2016). «La mitad invisible» [video en línea]. En: *Rtve.es*. [Fecha de consulta: 01 de agosto de 2019]. <URL: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-fauna-joan-fontcuberta/3719817/>>

³³ *Ibíd.*

podría tener al verla en directo. Hay dos capas de engaño en la obra: la cometa en sí, diseñada para engañar a los pájaros de verdad ya que copia sus formas y movimientos para que se alejen, y el engaño al espectador porque en el video, a primera vista, la cometa parece ser un pájaro de verdad. Luego puede que el espectador se dé cuenta o no que no se trata de un pájaro real.

En el mismo capítulo se destaca, a través de la investigación de David Hockney, la necesidad de preguntarse qué hay detrás de la imagen que se tiene delante, pues parece que el engaño en el terreno de las imágenes llegó incluso antes de la existencia de la fotografía. Se cuenta cómo Hockney y el físico Charles Falco descubrieron que los artistas usaron espejos para dibujar y pintar desde el año 1420 aproximadamente. Falco sabía que los espejos cóncavos (en la Antigüedad «espejos incendiarios») también son lentes y se pueden emplear para proyectar una imagen.³⁴ La colaboración del artista con el científico también muestra la importancia de abrirse a otras disciplinas en la búsqueda de respuestas.

Los espacios vacíos del álbum familiar

Otra manera en que las imágenes engañan y hacen menos fiables nuestros recuerdos se encuentra en la relación que establecemos con nuestro propio álbum familiar. En el apartado «El lado oscuro» del tercer capítulo, «El espacio interior inaccesible», se plantea la pregunta: ¿Por qué fotografiamos las reuniones familiares típicas, como cumpleaños, bodas y fiestas de Navidad, pero no tanto otro tipo de momentos? Por ejemplo, momentos en que nos sentimos tristes. Entendido así, hay muchos espacios vacíos en nuestros álbumes familiares, y esto puede dificultar cómo recordamos el pasado. Las imágenes pueden provocar recuerdos, pero si solo tenemos fotografías de nosotros sonriendo nos será difícil recordar mejor en el futuro. La tesis subraya que es muy difícil recordar el dolor cuando este ha pasado y te encuentras en otro estado de ánimo, que los momentos tristes también forman parte de quienes somos, de nuestros recuerdos, y que al eliminarlos construimos una imagen falsa de nosotros mismos para nosotros mismos. La fotografía puede actuar como prueba de la existencia de esas emociones.

Asimismo, se contrasta la idea de los álbumes familiares alegres con el autorretrato de Nan Goldin, *Nan one month after being battered*, donde esta aparece con la cara hinchada. Se incluye un comentario de la artista recogida en la entrevista que se publicó junto con la fot-

³⁴ WRIGHT, R. (2002). *David Hockney's Secret Knowledge*, Documental de la BBC.

ografía donde expresa su decisión de no volver nunca con su exnovio, que la dejó en ese estado. Era una manera de no olvidar nunca lo ocurrido.³⁵

La tesis también contrasta el álbum feliz con la obra *I'm Too Sad To Tell You* de Bas Jan Ader, donde el artista se capturó llorando en un estado inconsolable.

La construcción del yo

Otra forma de autoengaño a través de la imagen son los *selfies*. La tesis ha analizado las ideas de Fontcuberta sobre cómo en la época posfotográfica «podemos inventar cómo queremos ser» y que «por primera vez en la historia somos dueños de nuestra apariencia y estamos en condiciones de gestionarla según nos convenga».³⁶ Se subraya el peligro de los *selfies* en la construcción del yo a través de las palabras de Fontcuberta, quien afirma que la gran cantidad de autorretratos expuestos en la red expresa «un doble impulso narcisista y exhibicionista que también tiende a disolver la membrana entre lo privado y lo público».³⁷

Ese peligro aumenta porque, de acuerdo con Fontcuberta, nos estamos perdiendo detrás de los *selfies*:

*Millones de personas empuñan la cámara y se enfrentan a su doble en el espejo: mirarse y reinventarse, mirarse y no reconocerse. Aunque paradójicamente sea ocultándonos como nos revelamos, el mero hecho de posar implica a la vez ubicarnos en una puesta en escena y sacar a relucir una máscara.*³⁸

A mi parecer, hay una diferencia entre experimentar en la construcción del yo tal como describe el escritor de *The New York Times* Hilton Als al respecto de Nan Goldin, que en un retrato de 1971 se imaginaba como una *drag queen*, y los *selfies* automáticos que podemos ver hoy en día:

Nan Goldin se hizo amiga en su juventud de un grupo de drag queens [...]. Quería homenajearlas y llevarlas a la portada de Vogue. No tenía ningún interés en mostrar

³⁵ SILVERMAN, R. (2017). «Nan Goldin Looks Back at Friends and Lovers» [artículo en línea]. *The New York Times*. [Fecha de consulta: 23 de abril de 2018]. <URL: <https://lens.blogs.nytimes.com/2017/12/05/nan-goldin-looks-back-at-friends-and-lovers/>>. Traducido por la autora.

³⁶ FONTCUBERTA, J. (2011). «Por un manifiesto posfotográfico» [artículo en línea]. *La Vanguardia*. [Fecha de consulta: 01 de marzo de 2016]. <URL: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>>

³⁷ *Ibíd.*

³⁸ *Ibíd.*

7. A modo de conclusión

quiénes eran bajo las plumas y la fantasía: estaba enamorada de la valentía de su autocreación, su alteridad. Goldin se estaba recreando a sí misma. Una fotografía de 1971 tomada por Armstrong la muestra posando con su cabello rizado a lo Bette Midler colgando suelto y encrespado, y sus cejas fuertemente dibujadas a lápiz. Es una mujer joven que se imagina a sí misma como una drag queen: una ilusión sobre una ilusión en una fotografía, el más realista de los medios artísticos.³⁹

Aquí hay una exploración y una búsqueda de algo que da la sensación de libertad. Tomar *selfies* con una intención parecida, para explorar aspectos del yo de una manera auténtica, podría ser una buena herramienta para conocerse mejor y tener una imagen de un momento auténtico al que mirar en el futuro, una pista para recordar quienes fuimos (y esto incluye los momentos tristes o estado de ánimos negativos) y tener una representación más completa de entonces. Por otro lado, tomar fotos porque sí, o hacerlo solo para exhibirse en las redes sin ninguna búsqueda real conduce a la pérdida del auténtico yo.

Nuestros yoes pasados

A pesar de tener imágenes o cartas escritas en nuestra infancia, recordar desde el presente significa que tal vez no reconozcamos nuestros yoes pasados. La investigación ha desarrollado esta idea a través de unas reflexiones de Fernyhough a partir del hallazgo de unas cartas que escribió a su tía de niño:

Se trata de misivas procedentes de otra existencia, una manera de prestar atención al mundo que me resulta ajena. Si alguna vez fui ese individuo, he olvidado cómo ser él. Sus cartas no lo traen de vuelta.⁴⁰

La tesis argumenta que a pesar de que no podemos recordar la manera en que pensábamos, el hecho de que hay rastros, cartas o fotografías de nosotros de pequeño nos ayuda a reconocer el niño o niña que fuimos, y que ese niño o niña vive dentro de nosotros como otra versión de nuestro yo.

³⁹ ALS, H. (2016). «Nan Goldin's Life in Progress» [artículo en línea]. *The New Yorker*. [Fecha de consulta: 23 de abril de 2018]. <URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/07/04/nan-goldins-the-ballad-of-sexual-dependency>>. Traducido por la autora.

⁴⁰ FERNYHOUGH, C. (2013). *Destellos de luz*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A. Página 72.

Imágenes y historias ajenas

La investigación ha puesto de relieve que cuando se trata de registros o imágenes de otras personas, los artistas tienen la responsabilidad de usarlas de manera sensible. Ha presentado como la artista e investigadora Pamela Bannos trabaja para honrar a la fotógrafa Vivian Maier y su legado y corregir la información que se ofrece sobre ella y su obra en el documental *Finding Vivian Maier*. También ha mostrado como Tacita Dean ha trabajado para añadir una versión positiva a los registros que existen sobre Donald Crowhurst en su libro de artista *Teignmouth Electron*. Los ejemplos de Bannos y Dean indican que como investigadores y artistas tal vez tenemos la responsabilidad de corregir los registros que encontramos incorrectos o injustos.

Entre dos recuerdos

Otro objetivo ha sido de explorar las conexiones entre la ciudad y los recuerdos y se ha ilustrado qué puede pasar entre un recuerdo y otro. Para hacerlo he recurrido a la experiencia de Fernyhough, que regresó a Cambridge después de muchos años. En algún momento de su estancia pasea por la ciudad y se equivoca de calle. Para Fernyhough, no saber si el recuerdo es de hace un momento o de hace muchos años es «perturbadora»:⁴¹

*¿Cómo puedo distinguir lo que conozco de aquello que no conozco? ¿Cómo puedo valorar lo que es un recuerdo «real» remontándome a mi época de estudiante (y solo ahora, con cierto esfuerzo, sacado de nuevo a la luz), y lo que acaba de alcanzar el estatus de conocido en el breve tiempo que llevo aquí otra vez?*⁴²

Esta experiencia vuelve a poner de relieve que recordamos desde el presente, y permite concluir que no se puede parar la memoria e impedirle actuar:

*Miro en una dirección de la calle, y la escena tiene una irrealidad brillante, de postal; miro un instante después, y ya es algo reconocible. El caso es que no puedo impedir que mi cerebro procese esta información como suele hacer habitualmente. No puedo decir: «Quieto ahí; no me ofrezcas nada de esto salvo las conexiones con los viejos recuerdos». Veo una imagen y la codifico. Estoy aprendiendo de nuevo incluso cuando trato de recordar.»*⁴³

⁴¹ *Ibíd.* Página 36.

⁴² *Ibíd.*

⁴³ *Ibíd.* Página 35.

La fisicidad y los recuerdos

Fernyhough señala otra conexión entre perderse y la memoria: «En cierta medida, perderse guarda relación con el éxito o el fracaso de la memoria».⁴⁴ La investigación ha propuesto otra manera de entender el acto de perderse a través de las ideas de la escritora Rebecca Solnit incluidas en el libro *Destellos de Luz* de Charles Fernyhough. Para Solnit, «perdido» encierra dos significados diferentes: «Perder cosas», escribe, «tiene que ver con la familiar “desaparición”; perderse tiene que ver con la aparición de algo poco familiar».⁴⁵ Fernyhough cita a Solnit, que se refiere al proceso de no perderse como «un arte»:⁴⁶

[...] estar al corriente del tiempo que hace, de la ruta que tomamos, de los monumentos a lo largo del camino, de lo distintos que son el viaje de regreso y el de ida si nos volvemos...⁴⁷

También según Solnit, las personas que se pierden a menudo lo hacen porque no prestan atención:

El perdido suele ser un analfabeto en este lenguaje que no es sino el lenguaje de la propia tierra, o no se detiene a leer.⁴⁸

La tesis recurre a las palabras de Charles Fernyhough para destacar cómo el mundo físico y la memoria están conectados. Así, necesitamos la memoria «para orientarnos en el mundo, para navegar físicamente por los espacios que atravesamos»,⁴⁹ mientras que el cuerpo es importante para orientarnos y no perdernos:

no somos mentes incorpóreas efectuando continuamente cálculos en un espacio de información pura, sino que siempre estamos vinculados con el mundo físico.⁵⁰

Fernyhough enfatiza la conexión con el cuerpo con estas palabras:

Una de las maneras en que codificamos información sobre el espacio concierne al propio cuerpo. Por ejemplo, las direcciones «izquierda» y «derecha» se determinan

⁴⁴ *Ibíd.* Página 37.

⁴⁵ *Ibíd.*

⁴⁶ *Ibíd.*

⁴⁷ SOLNIT, R. (2006), *A Field Guide to Getting Lost*, Edimburgo: Canongate. Página 10. Citado en FERNYHOUGH, C. (2013). *Destellos de luz*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A. Página 37.

⁴⁸ *Ibíd.*

⁴⁹ FERNYHOUGH, C. (2013). *Destellos de luz*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A. Página 38.

⁵⁰ *Ibíd.*

*con respecto a nuestra posición, aludiendo a diferentes direcciones absolutas en función de adónde esté orientado el cuerpo. Algo situado a la izquierda al salir estará a la derecha al volver a casa.*⁵¹

La tesis ha mostrado que se pueden aplicar estas ideas a mis obras fotográficas y dibujos sobre los rastros que se encuentran en la ciudad: objetos abandonados en la calle, plantas creciendo entre las grietas de una pared o cartas que asoman en un buzón. Así, se puede pensar en estas huellas como visualizaciones físicas de recuerdos. Los rastros físicos que encontramos en un lugar recuerdan al lugar, hablan de gestos y momentos vividos. La tesis ha descrito como veo más rastros cuando camino por zonas desconocidas, como si automáticamente mi cerebro se pusiera a buscar cosas que recordar para no perderme. Esto encaja con las conclusiones de Charles Fernyhough sobre lo físico y la memoria:

*En un estudio reciente, se observó cierto respaldo empírico a la idea de que, efectivamente, las personas caminan en círculos cuando se pierden.*⁵²

También he mostrado cómo se puede aplicar el concepto de la memoria autobiográfica a mi proceso creativo de fotografiar los rastros. Al igual que, en palabras de Charles Fernyhough, «los recuerdos serán acerca del pasado, pero se construyen en el presente»,⁵³ los rastros captan varios momentos del pasado, pero son vistos por el transeúnte o el espectador de una fotografía desde el presente. Ellos ven la nueva composición consecuencia de las diferentes huellas que se encuentran en un espacio, como la nueva composición creada por dos capas de pintura, por ejemplo. La investigación ha subrayado que los rastros contienen historias, nos invitan a imaginar qué pasó allí y hablan de la memoria de la ciudad, que los rastros son de todos y muestran cómo todos estamos interconectados y que ver los rastros de otras personas puede ayudar a que los ciudadanos se sientan menos anónimos y solos en la ciudad. La investigación ha reflexionado también sobre el resto de capas ocultas que deben existir en la ciudad, que aunque no son visibles, existen.

LO INTANGIBLE

En toda la tesis, y en especial en el capítulo «El viaje de la imagen. Realidades inmateriales», se han presentado obras que contienen algo de lo intangible. Lo intangible está muy presente en el arte, se hacen muchas obras sobre aspectos intangibles. Los recuerdos, los pensamientos, los sueños, las emociones y las ideas son intangibles. El esp-

⁵¹ Ibid. 38 - 39.

⁵² Ibid. Página 39

⁵³ Ibid. Página 226

acio interior del ser humano es intangible. La vista es intangible, las historias contadas y el sonido son intangibles. Proyectamos nuestro yo en todo. Vivimos en un mundo físico, pero muchas de nuestras interacciones en el mundo no son físicas. El hecho de que sean intangibles e invisibles no significa que no existan. Existen, nos influyen, y necesitamos encontrar maneras de capturar estas interacciones y desarrollar un lenguaje para comunicarlos. El arte sirve para hacerlo. Los artistas pueden sacar cosas de su interior y dejarlas en el mundo físico. Las obras que salen son de todos porque, de la misma manera en que se forman recuerdos, se forman obras conectando muchos «procesos neuronales» diferentes.⁵⁴ Para hacer una obra de arte, el artista junta muchos fragmentos que habrá leído, pensado, vivido, sentido u observado. Es como un collage, del mismo modo que tener un recuerdo es, según Fernyhough, como crear un collage del que sale algo nuevo, pero en base a cosas y ideas que ya existieron. El artista ofrece esto al mundo. Ser artista es ser comunicador de elementos intangibles. En las entrevistas con los actores también se ha visto algo parecido a como ellos mismos entienden qué significa ser actor y actuar:

Cuentas la historia que los escritores quieren contar. En esencia, eres su herramienta.

La voz, la casa, la música y las emociones

Muchos de los elementos intangibles investigados tienen cosas en común. La voz es tal vez la parte más íntima de los seres humanos: sale desde el espacio interior, desde muy adentro del ser, y es una de las herramientas más poderosas que tenemos para comunicarnos con los demás. La tesis ha explorado cómo la obra *Not I* de Samuel Beckett trata «del grito interior» y cómo Beckett «puso ese estado mental en el escenario frente a» los ojos del público.⁵⁵ La investigación incluye mis propias imágenes y dibujos que exploran la idea de la boca como la casa de la voz y la idea de que cuando morimos la boca y los dientes se quedan, pero la voz no. Se plantean algunas preguntas: ¿Pasa lo mismo con una casa cuando los inquilinos se van? ¿Se llevan sus historias y sus experiencias vividas con ellos o estas permanecen invisibles dentro de la casa? La casa se queda pero ¿qué pasa con las historias y las experiencias vividas? Mediante la obra *The Tenant* de Rivane Neuenschwander y Cao Guimaraes, la tesis ha explorado maneras de representar lo vivido y los recuerdos de un espacio vacío a través de un elemento efímero, una pompa de jabón.

La investigación ha explorado el impacto que tiene el narrador invisible de la obra *Opera fo-*

⁵⁴ FERNYHOUGH, C. (2013). *Destellos de luz*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A. Contraportada.

⁵⁵ WHITELAW, B. (1973). «Samuel Beckett Not I» [video en línea]. *BBC TWO*. [Fecha de consulta: 19 de febrero de 2018].<URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VFQH7hhDTSE>>. Traducida por la autora.

r a *Small Room* de Janet Cardiff y George Bures Miller sobre el espectador. A través de la experiencia de la voz de la escritora Christy Lange como algo que desaparece enseguida, se ha conectado el aspecto efímero del sonido y de la voz con el recuerdo. Cuando alguien ya está ausente de nuestras vidas e intentamos recordar su voz, podemos oír la voz de una persona en el recuerdo, pero ese sonido se desvanece enseguida. Parece difícil mantener el sonido de la voz de una persona en la mente durante mucho tiempo. Sin embargo, al mismo tiempo la tesis ha conectado cómo la voz y la música pueden ser usadas para ayudarnos recordar mejor y ha mencionado que fue usada para compartir y mantener vivos los relatos antiguos antes de que fueran escritos.

La tesis ha presentado la investigación de la socióloga y escritora cultural Tiffany Jenkins y sus preguntas sobre por qué en cuanto escucha una canción de su juventud, se ve transportada en el tiempo al verano en que la escuchó, y por qué siente emociones fuertes. La tesis incluye unas palabras de Jenkins que ilustran cómo funcionan el hipocampo y la corteza frontal, las dos grandes áreas del cerebro asociadas con la memoria: «Estas absorben una gran cantidad de información a cada minuto. Su recuperación no siempre es fácil: no basta simplemente con pedirla. La música ayuda porque proporciona un ritmo y una rima y, a veces, una aliteración que da pistas para desbloquear esa información. Es la estructura de la canción la que nos ayuda a recordarla junto con la melodía y las imágenes que las palabras evocan».⁵⁶ La tesis ha mostrado la importancia de la mente inconsciente en el acto de recordar. A través de una entrevista de Jenkins con Robert Snyder, compositor y director del programa de sonido del Instituto de Arte de Chicago, se aprende que hay aspectos de la memoria que se recuerdan implícitamente, fuera de la conciencia.⁵⁷ Los sistemas de memoria implícita involucran partes del cerebro diferentes a las que emplean los sistemas de memoria explícita, que pueden verse dañados por enfermedades como el Alzheimer, mientras que los sistemas implícitos son comparativamente robustos.⁵⁸

Las fuertes emociones que pueden generar escuchar una canción se exploran a través de la historia de Henry, un señor mayor que padece demencia que aparece en el documental *Alive Inside*. Tan pronto como Henry escuchó una de sus canciones favoritas de juventud, empezó a cantar, bailar y contar cosas que le gustaba hacer de joven. La razón de eso se presenta a través de la explicación del neurólogo y escritor británico Oliver Sacks, quien dice que la música es inseparable de la emoción; no es un simple estímulo fisiológico: la música apela a la persona al completo, a las diferentes partes de su cerebro, y activa los re-

⁵⁶ JENKINS, T (2014). «Why does music evoke memories» [artículo en línea]. *BBC.com*. [Fecha de consulta: 06 de marzo de 2018]. <URL: <https://www.bbc.com/culture/article/20140417-why-does-music-evoke-memories>>. Traducido por la autora.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

cuerdos y las emociones que hay en él.⁵⁹ Según Sacks, gracias a la música Henry parece recordar cosas esenciales sobre quién era de joven y recuperar su identidad durante un tiempo.⁶⁰

La tesis también ha explorado el impacto emocional de la voz de la artista Susan Philipsz en la obra *Lowlands* a través de la reacción del crítico de arte Adrian Searle, quien dijo que te hace pensar en el lugar, el espacio, la memoria y la presencia: te abre a tus sentimientos.⁶¹ Asimismo, ha abordado la relación entre la música, las emociones y el cuerpo a través de las palabras de Janet Cardiff sobre su obra *Forty Part Motet*. De acuerdo con la artista, las ondas de sonido llegan a tu cuerpo desde esos 40 altavoces de una manera tan pura que, si el espacio está correctamente diseñado, reverberan dentro ti y te afectan emocionalmente.⁶²

Las huellas, los horizontes, el aire, las respiraciones y el espacio interior

Los recuerdos y el cuerpo se exploran a través de las obras de Ana Mendieta, que con sus siluetas recordaba su cultura nativa y las culturas primitivas que había empezado a estudiar cuando aún vivía en Cuba. Al mismo tiempo, estaba creando «vínculos emocionales con la tierra».⁶³ Las siluetas también hablan de la ausencia. Las huellas recuerdan a su cuerpo y a esa búsqueda de conexión con la tierra y con su país de origen. Nos recuerdan nuestras muertes inevitables, algo que une a todos los seres humanos, así como la vitalidad del momento presente por medio de la presencia que se desprende de ellas. La investigación también ha explorado la línea intangible del horizonte y lo ha conectado con el acto de mirar y con el momento presente. El hecho de que podemos ver un horizonte significa que estamos vivos. Hay muchos tipos de horizontes, y muchas maneras de interpretarlos. Al no ser algo tangible se mueven cuando nosotros nos movemos, por eso, por un lado son engañosos, pero al mismo tiempo actúan como un límite entre dos esferas, lo que puede aportar orden y estabilidad y guiarnos por la vida. A través de mi obra *Internal Horizons* se ha planteado cómo serían los horizontes dentro de nosotros, nuestros horizontes mentales y emocionales. La tesis ha enfatizado la importancia de moverse físicamente a nuevos lugares en búsqueda de respuestas y una v-

⁵⁹ ROSSATO – BENNETT, M. (2014). *Alive Inside*. Traducido por la autora.

⁶⁰ *Ibíd.*

⁶¹ SEARLE, A. (2010). «Turner Prize winner Susan Philipsz: an expert view» [artículo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 03 de marzo de 2018]. <URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/dec/06/turner-prize-susan-philipz>>. Traducido por la autora.

⁶² CARDIFF, J. (2017). «Janet Cardiff's Forty Part Motet» [vídeo en línea]. *Tate Shots*. [Fecha de consulta: 04 de marzo de 2018]. <URL: <https://www.tate.org.uk/art/videos/tateshots/janet-cardiffs-forty-part-motet/>>. Traducido por la autora.

⁶³ MENDIETA A. (1996). «Escritos personales». En: MOURE, G. *Ana Mendieta*. Barcelona: Ediciones Polígrafa. Página 183.

ez allí mantener la mente abierta y estar preparados para ser sorprendidos.

Para hablar de la intangibilidad, muchos artistas han usado elementos intangibles, como Fernando Prats en *Affatus 27*, que captura algo tan intangible e invisible como el vuelo de los pájaros. A través de su obra *A Bag of Air* y de la cita que se incluye a continuación, la tesis también ha presentado algo de lo que hay detrás de la búsqueda de Tacita Dean cuando trabaja en arte, como es reconocer y dar valor a las estructuras y los procesos invisibles de las cosas:

*Luego me he situado bajo la espléndida entrada, observando cómo la lluvia caía suavemente sobre los peldaños, aparentemente convirtiéndose en vapor. He pensado en la alquimia: la transformación de sustancias de significado invisible en algo físico y tangible, como la fe que edificó esta catedral, con la clave de su construcción codificada en sus esculturas. Lo mismo ocurre con la alquimia, que se oculta profundamente en su proceso.*⁶⁴

La fe descrita aquí, también está presente en el libro *Gog* de Giovanni Papini. El artista Matiegka da valor a las obras que aparecen de la nada y luego desaparecen con su escultura de una figura humana hecha de humo. Una obra así deja rastro en la mente de un espectador tanto como una obra física.

*¡Mire! ¡Deprisa! ¡Imprima la forma en su memoria! ¡Dentro de pocos segundos la estatua se desvanecerá como una melodía que acaba!*⁶⁵

Se puede conectar esta obra con *House* y la fe de Dean y Matiegka con la fe de Rachel Whiteread. Podía ver lo intangible antes de crear la obra. Y el hecho de que fuera demolida no la elimina de nuestros recuerdos. El hecho que haya existido, incluso solo por un tiempo breve, hace que viva dentro del espectador. Hay una imagen de ello. Lo mismo pasa con una obra de teatro dentro del público y dentro del actor. El recuerdo de la experiencia permanece.

El espacio interior de *House* se quedó en mi memoria y me impulsó a explorar el espacio interior de mi propia casa en la obra colectiva que realicé con mi amigo el diseñador gráfico Fernando Lima, *Distancias Intimas*. Al igual que *House* muestra el espacio intangible escenario de historias, los globos que aparecen en mis obras representan otro tipo de espa-

⁶⁴ DEAN, T. (2000). Tacita Dean. Barcelona: MACBA. Página 24.

⁶⁵ PAPINI, G. «La Nueva Escultura». En: PÉREZ, J. (1999) *Levitas – Gravitats*. Madrid: Galería Salvador Diaz. Página 51.

cio interior, nuestra respiración. Se trata de sacar afuera el interior. Con esta investigación y con el estudio de lo que Rachel Whiteread hizo en *House* he aprendido que siempre me he acercado a las casas por el espacio intangible de las historias, y a las casas en construcción porque al dejarte ver su interior es como si pudiera asomarme al espacio interior de otra persona. Por ese mismo motivo me sentí tan interpelada por la exposición «Walking in My Mind». De alguna forma, pude ver dentro de las mentes de los artistas.

La luz, las emociones y la corriente del agua

La investigación ha examinado a través de mis videos *Light Stories* como puede usarse la luz para contar historias y para estimular en el espectador una nueva manera de ver la cotidianidad. Se enfatiza que pasan muchas cosas en el día a día que apenas percibimos, y que prestar atención a estas pequeñas cosas, como la interacción de sol con las olas o las sombras de los ciudadanos que se mueven por una ciudad, nos permite descubrir mundos enteros. Como ha indicado la tesis a través de las palabras de Charles Fernyhough, se construye un recuerdo autobiográfico a partir de sus detalles sensoriales. La luz puede ser recordada. Si pasamos una tarde de sol en la playa, vemos la luz y la sentimos en nuestros cuerpos. Absorbemos esa información y luego, como hace Fernyhough con el recuerdo de la primera vez que nadó en el mar en estilo espalda, somos capaces de «revivir» el momento a partir de «algunos de sus detalles sensoriales».⁶⁶ La tesis ha conectado la luz con las emociones y ha expuesto cómo la uso para expresar una emoción en mis videos. También ha conectado las emociones con el recuerdo a través de las ideas de Fernyhough: lo que nos ayuda a diferenciar un recuerdo imaginario de uno real es el acto de sentir; la «sensación de recordar» nos permite poseer un recuerdo como algo que nos pasó realmente.⁶⁷

La investigación ha mostrado como Roni Horn también intenta estimular en el espectador una nueva manera de ver la cotidianidad a través de su obra *Still Water (The River Thames, for Example)*. Dirige la atención a los infinitos movimientos y cambios que se puede encontrar en el río, así como a la infinita cantidad de reflexiones sobre el agua que pueden derivar en ideas sobre el futuro, la invisibilidad y el cuerpo. De la afirmación de Horn «El Támesis tiene un malhumor increíble» se desprende que un elemento de la naturaleza puede tener personalidad.⁶⁸ A través de esta obra y de mis propias fotografías d-

⁶⁶ FERNYHOUGH, C. (2012). «The Story of the Self» [artículo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 02 de marzo de 2017]. <URL: <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2012/jan/13/our-memories-tell-our-story>> Traducido por la autora.

⁶⁷ FERNYHOUGH, C. (2013). *Destellos de luz*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A. Página 158.

⁶⁸ HORN, R. (2005). «Water Roni Horn» [entrevista en línea]. *PBS.org* (originalmente) *Art21.org* en 2011. [Fecha de consulta: 10 de marzo de 2018]. <URL: <https://art21.org/read/roni-horn-water/>>. Traducido por la autora.

e olas y nubes, la tesis ha mostrado que todo puede cambiar en un segundo para siempre. Ninguna formación de nubes será la misma jamás. La forma de una ola no volverá a repetirse. La fotografía y el video nos ayudan a atrapar un pequeño fragmento de la vida y ver qué pasa antes de que se transforme en otra cosa, son herramientas que nos facilitan tener un tiempo de reflexión más largo.

La percepción del tiempo y la narración

A través de la obra *Bordeaux Piece* de David Claerbout se ha mostrado como un objeto invisible puede ser el protagonista de una película.⁶⁹ Según Charlesworth, ese objeto invisible es la hora del día, que se cruza y entra en conflicto con el tiempo del drama.⁷⁰ La tesis ha examinado cómo pueden coexistir diferentes tiempos, y pone el ejemplo del día de Adrian Searle «mezclado» con la ficción de la película *Bordeaux Piece*.⁷¹ Se abunda en esta idea de dos tiempos y dos mundos a través del ensayo de Italo Calvino «Autobiografía de un espectador», incluido en el libro de Fellini *Hacer una película*:

*Cuando había entrado en el cine a las cuatro o a las cinco, al salir me sorprendía la sensación del paso del tiempo, el contraste entre dos dimensiones temporales diferentes, dentro y fuera del film. Había entrado en pleno día y encontraba fuera la oscuridad, las calles iluminadas que prolongaban el blanco y negro de la pantalla.*⁷²

Se han incluido algunas ideas interesantes de James Benning sobre el tiempo, como la dificultad de concretarlo porque siempre estamos en el presente o que la forma en que se percibe la duración de algo depende en parte de lo ocupados que estemos o del placer que nos genere.⁷³ Si suceden más cosas en una escena, por ejemplo, el tiempo pasa más rápido: al haber más información, el espectador es más activo, y cuanto más placentero es algo, más rápido pasa.⁷⁴ Al hilo del planteamiento de Benning, se sugiere que la percepción del tiempo es un aspecto a aplicar en la producción artística. Su idea más interesante conecta el tiempo con el recuerdo a través del ejemplo de una luz parpadeante: la luz solo

⁶⁹ CHARLESWORTH JJ. CLAERBOUT, D. «David Claerbout in conversation with J.J. Charlesworth, 15 March 2017» [vídeo en línea]. En *FLOW Series*. [Fecha de consulta: 20 de octubre de 2018]. <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=67YyRSA3Qtg>>. Traducido por la autora.

⁷⁰ *Ibíd.*

⁷¹ SEARLE, A. (2012). «Adrian Searle encounters ... a teacup falling 70 times in a 14-hour film» [artículo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 05 de abril de 2017]. <URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jun/01/adrian-searle-teacup-bordeaux-piece>>. Traducido por la autora.

⁷² CALVINO, I. (1999). «Autobiografía de un espectador». En: FELLINI, F. *Hacer una película*. Barcelona: Ediciones Paidós.

⁷³ BENNING, J. «James Benning on Time». [vídeo en línea]. *Cinefils.com*. [Fecha de consulta: 08 de abril de 2017]. <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bMfuKpUJxPM>>. Traducido por la autora.

⁷⁴ *Ibíd.*

7. A modo de conclusión

puede estar encendida o estar apagada, pero la vemos parpadear porque tenemos memoria.⁷⁵

La tesis también ha recogido teorías sobre por qué tenemos la sensación de que el tiempo pasa más rápido a medida que envejecemos expuestas en la entrevista del periodista científico Robert Krulwich a Warren Meck, profesor de Psicología y Neurociencia en la Universidad de Duke, en un programa de la radio pública de Estados Unidos.⁷⁶ Una de las más interesantes plantea que a medida que envejecemos tal vez algo cambia en nuestro cerebro y perdemos la capacidad de medir el tiempo.⁷⁷ El profesor Meck usa la imagen de un reloj. Todos nosotros tenemos un reloj en el cerebro, cuya velocidad disminuye con el tiempo; es decir, la velocidad de conducción neural disminuye.⁷⁸ Meck describe la velocidad de conducción neural como la velocidad a la que nuestras células cerebrales laten o realizan pulsaciones.⁷⁹ La conclusión es que el tiempo fluye a través de nosotros de manera diferente cuando somos mayores.⁸⁰ La tesis destaca que al igual que proyectamos nuestro yo sobre las cosas, proyectamos nuestra percepción del tiempo sobre ellas. Percibimos el tiempo en el recuerdo de forma diferente en función de nuestra edad.

Narrar, soñar y recordar

David Lynch compara su película con un sueño que le cuentas a un amigo. En su cara puedes ver que no te entiende, las palabras no sirven, pero dentro de nosotros sabemos de qué se trata.⁸¹

La investigación ha mostrado de maneras diferentes que el acto de soñar conecta con el acto de mirar, recordar y narrar, y ha presentado varias teorías, explicadas por el psicólogo Michael Breus en *Psychology Today*, que responden a la pregunta: ¿Por qué soñamos? Una de ellas plantea que soñar es un componente y una forma de procesamiento de la memoria que ayuda en la consolidación del aprendizaje y a la memoria a corto plazo para el almacenamiento en la memoria a largo plazo.⁸² Otra es que a través de los sueños la mente trabaja con pensamientos, emociones y experiencias difíciles, complicadas e inquietantes

⁷⁵ *Ibíd.*

⁷⁶ KRULWICH, R. MECK, W. «Krulwich Wonders. Robert Krulwich on Science» [programa de radio en línea]. *NPR*. [Fecha de consulta: 06 de abril de 2017]. <URL: <https://www.npr.org/transcripts/122322542>>.

⁷⁷ *Ibíd.* Traducido por la autora.

⁷⁸ *Ibíd.*

⁷⁹ *Ibíd.*

⁸⁰ *Ibíd.*

⁸¹ LYNCH, D. (2001). «David Lynch talks about Mullonad Drive» [entrevista en línea]. Edición DVD para Japón. [Fecha de consulta: 09 de abril de 2016]. <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qf1sfVpw9OY>>.

⁸² BREUS, M. (2015). «Why Do We Dream?» [artículo en línea]. *Psychology Today*. [Fecha de consulta: 15 de marzo de 2018]. <URL: <https://www.psychologytoday.com/us/blog/sleep-newzzz/201502/why-do-we-dream>>. Traducido por la autora.

para lograr un equilibrio psicológico y emocional.⁸³ Una tercera propone que soñar es una forma de conciencia que procesa información del pasado y del presente para preparar para el futuro.⁸⁴

También se ha mostrado cómo Charles Fernyhough conecta el acto de soñar con el acto recordar y la importancia que la memoria tiene para poder interactuar con los sueños en la vigilia:

Los sueños son un tipo de acontecimiento mental cuya procedencia puede ser especialmente difícil de determinar. Al menos algunas de las cosas que creemos recordar quizá sean en realidad cosas soñadas. Los sueños constituyen un caso especial al tener un origen inequívocamente interno, pero también porque, de no ser por la memoria, no figurarían en absoluto en nuestra vida de vigilia.⁸⁵

Asimismo, se ha sugerido que para recordar algo no solo tenemos que haberlo visto, sino también haber prestado atención. No basta con ver cosas para soñar con ellas. Si aparecen en nuestros sueños es porque les hemos prestado atención y las recordamos de manera inconsciente.

Crear recuerdos para un personaje de ficción

La tesis ha mostrado que la imaginación es fundamental para un actor durante la preparación de un papel. Tiene que pensar en la vida del personaje y en el contexto más amplio de su vida. Uno de los actores profesionales entrevistados describe cómo empieza este proceso:

Cuando hago algo, intento pensar menos en mi propia vida y más en imaginar y entrar en los detalles sobre las circunstancias del personaje, así que realmente intento darle cuerpo; por ejemplo, me pregunto qué apariencia tienen mis padres, cómo es la casa en la que crecí, ¿qué me pasó cuando era niño? Uno de los aspectos sobre los que habló Stanislavski, y que me parece muy importante, tiene que ver con los objetivos; esto es: ¿qué es lo que quiero?

La preparación de los actores nos dice mucho sobre la psicología humana. Las personas tienen objetivos en la vida, y por debajo se encuentran los superobjetivos, en los que quizá no se piensa conscientemente. Para la actriz entrevistada, actuar le permite aprender sobre

⁸³ *Ibíd.*

⁸⁴ *Ibíd.*

⁸⁵ FERNYHOUGH, C. (2013). *Destellos de luz*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A. Página 168.

7. A modo de conclusión

el comportamiento humano e inducir al público a la reflexión:

Actuar para mí es sentirme viva y tener la oportunidad de aprender sobre otras personas, sobre otros períodos de la historia, sobre el comportamiento humano, sobre cómo trabajar en equipo; diría que esa es una de las cosas más importantes, eso y crear o volver a contar historias que, con suerte, podrían inspirar a la gente a pensar de maneras diferentes.

Los artistas también persiguen objetivos con sus obras. Se preguntan qué intentan conseguir con ellas, si pueden impactar en el espectador de una manera emocional o hacerle reflexionar sobre algo en concreto.

La investigación también ha indagado sobre la relación entre los recuerdos y los actores en el proceso actoral. A la pregunta: ¿Piensas en los posibles recuerdos que tienen tus personajes?, la actriz entrevistada respondió explicando cómo se crean recuerdos compartidos:

Puede haber recuerdos compartidos que sirvan de inspiración para todos los personajes. Trabajé en una obra de Chéjov en la que improvisamos muchos aspectos clave que ocurrieron en las vidas de los personajes, pero de las que no se da ninguna información más allá de su mención.

La actriz explica que el reparto improvisó una cena del funeral del padre:

Así, en cualquier momento de la obra todos tenemos un recuerdo compartido conectado con el padre, el día del funeral.

Y destaca la importancia de la memoria en la preparación de un papel: «La memoria realmente es un elemento clave» y el «resultado es un personaje que es más rico porque sabe de dónde viene, lo que ha hecho y lo que le ha pasado».

A la pregunta: ¿Qué importancia tiene el inconsciente cuando te preparas para un papel?, el primer actor responde conectando el inconsciente con el acto de crear recuerdos para el personaje:

Muchísima, pero creo que el trabajo inconsciente se realiza cuando piensas sobre el mundo de la obra, de qué color estaban empapeladas las paredes de tu habitación de infancia, por ejemplo, o en los detalles de un momento traumático para un personaje, más allá del acontecimiento en sí. Imagina que tu padre murió en un accidente de

coche y tú lo presenciaste, ¿qué tiempo hacía ese día?, ¿qué podías oler? Intentas reunir tantos detalles y hacer tantas preguntas como sea posible; creo que esa es la manera de hacerlo: interrogar al guion.

La tesis ha mostrado que se puede aprender mucho sobre la memoria autobiográfica a través de la preparación de los actores y de las obras de ficción. En palabras de Charles Fernyhough:

Si el relato alimenta el recuerdo, el recuerdo alimenta el relato. La escritura de ficción cobra vida gracias a la inclusión de recuerdos de personajes.⁸⁶

Fernyhough aconseja a «los aspirantes a escritores» que imaginen los pensamientos, sentimientos y percepciones de sus personajes.⁸⁷

El actor conecta las preguntas sobre los recuerdos del personaje con el inconsciente. Toda la preparación previa que se hace con la imaginación, la creación de recuerdos para el personaje, se queda dentro del actor de manera inconsciente:

Se trata de hacer todas las preguntas que puedas y luego, a medida que avanzas, intentar responderlas. Así, cuando llegas al momento de la actuación, no deberías estar pensando en estas cosas; tienes que disponer de ellas de manera inconsciente, y eso se llama trabajo invisible. Haces todo ese trabajo en los ensayos para poder ponerte delante del público libre de ellas.

Las ideas más interesantes que salieron de estas entrevistas fueron quizá las de los tempos internos y el trabajo inconsciente. La investigación ha mostrado que el tempo interno es intangible. Es algo que tenemos dentro de nosotros y que es único. La forma en que nos movemos por la vida, nuestra velocidad de pensamiento y de movimiento proviene de este ritmo interno. Es parte de quienes somos. Elementos del exterior entran en nuestro mundo interior y salen modificados. Entran por ósmosis a través de los sentidos y salen a través de nuestras palabras y gestos, de nuestras voces. Nunca podríamos conocer el mundo interior de otra persona por completo, pero podemos intentar entender algo de él a través de estas pistas.

⁸⁶ *Ibíd.* Página 266.

⁸⁷ *Ibíd.*

Similitudes en los procesos actorales y artísticos y las ósmosis entre disciplinas

Las entrevistas han mostrado el acercamiento de los actores a la pintura o a la música para desarrollar sus personajes. Salir de su propia disciplina les dio libertad para desbloquear aspectos de sus personajes. A través del estudio del proceso actoral, he ampliado mis ideas sobre lo intangible y lo efímero. Concluyo que los artistas, al igual que los actores, dependen de sus procesos inconscientes en su trabajo. En mi caso, mis sueños dan forma a mis obras. Me gusta pensar en el modo en que nuestros inconscientes se conectan entre ellos, e imaginar cómo el inconsciente del artista y el inconsciente del espectador se encuentran durante la contemplación de una obra de arte. También existe la necesidad de sorpresa en ambas disciplinas. En palabras del actor entrevistado:

siempre hay que dejar que tu personaje te sorprenda por lo que es capaz de hacer o por cómo va a ser.

En el arte también tenemos que sorprendernos a nosotros mismos, descubrir algo nuevo y ofrecérselo al espectador.

El fuera de campo en el teatro

Se puede entender la preparación del actor como un fuera de campo. Cuando se piensa en el teatro, se pueden ver muchos fueros de campo. La investigación ha mostrado que durante la preparación, a veces se habla del espacio geográfico donde se ambienta la ficción y se le da cuerpo dibujando mapas. Eso enraíza a los actores en el mundo de la ficción. El lugar geográfico puede ser ficticio, pero dentro de la ficción hace falta un sentido de realidad, saber cómo se conectan sus distintos escenarios, dónde queda la calle principal de un hipotético pueblo y dónde el lago, por ejemplo. Si los actores entienden cómo es el lugar de la ficción, el público percibirá que ese lugar existe. Y hay más fueros de campo después de la obra: el modo en que el público recuerda un personaje, el futuro que imagina para él o ella...

Las desapariciones y los despedidos

Se ha conectado el fuera de campo con las desapariciones a través de la obra *In Search of the Miraculous* de Bas Jan Ader y *Teignmouth Electron* de Tacita Dean, de quien recojo su preocupación por la desaparición de la película fotográfica. He explicado mi propia preocu-

pación por cuidar de las imágenes y de la necesidad o responsabilidad de intentar llevar con nosotros las imágenes del pasado al presente. No quiero que las imágenes desaparezcan con la actualización de la tecnología porque contienen historias y conocimientos de valor para las generaciones futuras.

En la tesis y en mi búsqueda como artista se plantea la resistencia a olvidar mezclada con la dificultad por aceptar el paso del tiempo, los cambios continuos de la vida y el final de ciertas cosas, así como la asunción de que hay que dejar partir a las personas y las cosas. En el acto de soltar, hay luto. Entendido así, recordar es un punto medio. Se crea algo nuevo, pero se reflexiona sobre el pasado. Recordar es un puente entre lo que algo fue y lo que es ahora. Se puede visitar el pasado, pero desde la lente de hoy.

Las entrevistas con los actores evidencian el poder de ese luto, que pueden vivir cuando se despiden de la ficción. La experiencia del actor muestra como el luto impregna por ósmosis el mundo interior del actor y el mundo de la ficción.

También puedes sentir mucho apego por ciertos personajes. Cuando me despedí de un personaje al que estaba muy unido en la última función de una obra de teatro, se me saltaron las lágrimas de verdad. Recuerdo salir después de la obra y bajar las escaleras sabiendo que aquello había terminado y llorar de manera inconsolable porque te apegas tanto al mundo, te apegas tanto al otro actor en ese papel, que si has hecho un buen trabajo y el director ha hecho un buen trabajo, echas de menos al otro personaje casi más que el otro actor, echas de menos esa relación que tuviste con esa persona, que es como un hermano.

Los recuerdos autobiográficos en los procesos creativos

La tesis ha mostrado cómo los recuerdos autobiográficos se pueden incorporar al proceso creativo, y pone como ejemplo mi libro de artista *El cuarto de atrás*, centrado en crear nuevas imágenes a partir de imágenes antiguas. El pasado se encuentra con el presente y se crea algo nuevo en la línea de lo planteado por Fernyhough:

Quiero convencer al lector de que, cuando tiene un recuerdo, no está recuperando algo que ya existía, plenamente formado, sino que está creando algo nuevo. La memoria tiene que ver tanto con el presente como con el pasado.⁸⁸

La investigación también ha mostrado cómo se pueden crear obras nuevas con otros artistas,

⁸⁸ FERNYHOUGH, C. (2013). *Destellos de luz*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A. Contraportada.

cada uno aportando fragmentos de imágenes para crear nuevas imágenes, idea tomada de la Cultura Visual de cuestionar qué hay entre una imagen y otra y de los planteamientos del escritor y pedagogo Gianni Rodari, quien expuso en su libro *La gramática de la fantasía* técnicas para crear y contar historias. Una consiste en escoger objetos al azar y contar una historia a partir de ellos.⁸⁹ La obra *Entre la vigilia y el sueño*, realizada en colaboración con Candela Torres, habla del espacio ENTRE: entre dos personas, dos lugares y dos miradas. La tesis también ha mostrado como otros artistas exploran ese espacio *Entre* y lo que casi todas ellas tienen en común: la búsqueda de algo entre el pasado y el presente. Hay un diálogo con el pasado desde el presente y una búsqueda para integrar los dos tiempos. A través de las obras *Tehran-geles* de Arash Nassiri y *Nurses* de Anup Mathew Thomas, se conecta la inmigración con vivir en un lugar entre dos lugares. En mi caso, mi obra en video *Two Seas*, que muestra una carretera entre el mar Mediterráneo y el océano Atlántico, captura esta idea. Vivo entre dos lugares y esos dos lugares coexisten dentro de mí.

El espacio *Entre* también es el fuera de campo, allí donde reside la imaginación: entre una imagen y otra, un recuerdo y otro, una historia y otra. Así empezó esta investigación. Para completar el resto de la escena de una fotografía que no guardaba en mi memoria, tenía que inventarla. En ese espacio he encontrado la memoria autobiográfica y maneras de aplicar esa misma memoria a la creación artística.

Las conexiones y la futura investigación

La tesis ha concluido su objetivo principal: indagar cómo los actos de mirar, recordar, soñar y narrar se interconectan en los procesos de creación artística plástica y cuál es la función de lo intangible en estos procesos. Al tratarse de una investigación que busca conexiones, se podría seguir profundizando en cada uno de los vínculos. La tesis no ha intentado ser exhaustiva, sino ofrecer conexiones y abrir espacios de reflexión.

Tengo especial interés por seguir desarrollando investigaciones sobre el uso de la memoria y el inconsciente en los procesos creativos de artistas y actores. Me fascina la idea de los mapas ficticios que aparecen en la entrevista con la actriz, y me gustaría explorar el fuera de campo del teatro desde mi propia producción artística. La tesis ha analizado como se puede reflexionar sobre la psicología humana estudiando el comportamiento de los animales, un área que me gustaría explorar en el futuro. También me interesa indagar más sobre conexiones entre la música, el sonido y la memoria. Otra línea de investigación abor-

⁸⁹ RODARI, G. (1983). *La Gramática de la Fantasía*. Aragón: Editorial Argos Vergara, S.A. Página 16.

daría los modos en que el cuerpo recuerda y las maneras de narrar historias con el cuerpo. Por último, me gustaría estudiar nuestras relaciones con los recuerdos y las imágenes mientras la tecnología sigue avanzando, así como estudiar usos positivos de los *selfies* para explorar mejor quienes somos.

Nuestra relación con la memoria

Con esta tesis espero haber mostrado cómo el hecho de entender la memoria autobiográfica puede ayudar en el proceso creativo y haber animado al lector a reflexionar sobre su propia relación con los recuerdos. La tesis ha expuesto lo que Charles Fernyhough nos anima a hacer:

*enfaticar la naturaleza narrativa de la memoria no socava su valor. Se trata simplemente de ver con realismo este milagro psicológico cotidiano, de ser más honestos acerca de las peculiaridades de la memoria para llevarnos mejor con ella.*⁹⁰

En relación con mi producción artística

En mi trabajo creativo pongo énfasis en nuestra necesidad de historias. Intento exponer las historias o el análisis fragmentario del mundo visible desde los intersticios que no podemos ver, conectar los fragmentos y sacar a la luz los aspectos inasibles de lo que vemos. Al mismo tiempo, el proceso de escribir una tesis ha sido, en mi caso, un trabajo sobre el recuerdo. Es una reconstrucción de lo que yo entiendo por proceso artístico y por obra artística, por lo que esta cuenta, connota o deja «entrever». Trata sobre los distintos yoes que hay detrás de todo intento de narración.

⁹⁰ FERNYHOUGH, C. (2012). «The Story of the Self» [artículo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 02 de marzo de 2017]. < URL: <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2012/jan/13/our-memories-tell-our-story>> Traducido por la autora.

8.

BIBLIOGRAFÍA

- ABALLÍ, I. FERNANDES, J. (2015). «Conversación entre Ignasi Aballí y João Fernandes a propósito de *Sin Principio / Sin Final*» En: ABALLÍ, I. *Perpetuum mobile*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- ALFREDS, M. (2007). *Different Every Night: Freeing the Actor*. Londres: Nick Hern.
- ALS, H. (2016). «Nan Goldin's Life in Progress» [artículo en línea]. *The New Yorker*. [Fecha de consulta: 23 de abril de 2018]. <URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/07/04/nan-goldins-the-ballad-of-sexual-dependency>>
- ANTONI, J. HATOUM, M. (1998). «Mona Hatoum by Janine Antoni» [entrevista en línea]. *Bomb* Revista. [Fecha de consulta: 05 de marzo de 2019]. <URL: <https://bombmagazine.org/articles/mona-hatoum/>>
- BANNOS, P. (2015). «Inaccuracies, falsehoods, and misleading bits in the Oscar nominated film Finding Vivian Maier. A critical appraisal to justly honor the woman and her legacy.» [artículo en línea]. *Pamela Bannos: Vivian Maier's Fractured Archive*. [Fecha de consulta: 08 de mayo de 2016]. <URL: <http://faculty.wcas.northwestern.edu/~plbannos/VivianMaier-FVM.html>>
- BANNOS, P. GRZANICH, S. (2015). «Who owns late photographer Vivian Maier's work?» [entrevista en línea]. *Rivet Radio*. [Fecha de consulta: 08 de mayo de 2016]. <URL: <http://www.rivetnewsradio.com/share/336801>>
- BECKETT, S. (1972). *Not I*. En: MCCARTHY, G. (1990). «On the Meaning of Performance in Samuel Beckett's Not I». En: *Modern Drama, Volume 33, Number 4*. Toronto: University of Toronto Press.
- BECKETT, S. (1972). «Not I» [página web]. MACBA. [Fecha de consulta: 24 de enero de 2020]. <URL: <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/beckett-samuel/not-i>>
- BEIL, R Y BARTOMEU, M. (2007). *Janet Cardiff & George Bures Miller, The Killing Machine y otras historias 1995 – 2007*. MACBA / Institut Mathildenhöhe, Hatje Cantz.
- BENNING, J. (2011). «James Benning on Time» [video en línea]. *Cinefils.com*. [Fecha de consulta: 08 de abril de 2017]. <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bMfuKpUJxPM>>
- BLANCH, T. (2018). «Hacia el insondable reflejo del HORIZONTE». En: OWENS, J. VÉLEZ, S. *Horizon*. Maastricht: Pontarte, Lokkus Gallery y Tasneem Gallery.
- BOURRIAUD, N. (2009). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. S.A.
- BREUS, M. (2015). «Why Do We Dream?» [artículo en línea]. *Psychology Today*. [Fecha de consulta: 15 de marzo de 2018]. <URL: <https://www.psychologytoday.com/us/blog/sleep-newzzz/201502/why-do-we-dream>>
- BUNGA, C. (2015). *DNA*. Lugano: Artphilein.
- CALVINO, I. (1999). «Autobiografía de un espectador». En: FELLINI, F. *Hacer una película*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- CARDIFF, J. BURES MILLER, G. (2005). *Janet Cardiff - George Bures Miller*. [Página web]. [Fecha de consulta: 10 de agosto de 2017]. Traducida por la autora. <URL: <http://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/opera.html>>
- CARDIFF, J. (2007). «The Forty Part Motet» [página web]. MACBA. [Fecha de consulta: 04 de marzo de 2018]. <URL: <https://www.macba.cat/es/expo-janet-cardiff-george-bures-miller>>
- CARDIFF, J. (2017). «Janet Cardiff's Forty Part Motet» [video en línea]. *Tate Shots*. [Fecha de consulta: 04 de marzo de 2018]. <URL: <https://www.tate.org.uk/art/videos/tateshots/janet-cardiffs-forty-part-mote!>>

8. Bibliografía

- CARVAJAL, R. DEAN, T. (2007). «Film is a Medium of Time : A Conversation with Tacita Dean». En: DEAN, T. *Tacita Dean Film Works*. Milan: Charta, Mac@Mam.
- CHARLESWORTH JJ. CLAERBOUT, D. (2017). «David Claerbout in conversation with J.J. Charlesworth, 15 March 2017» [video en línea]. En *FLOW Series*. [Fecha de consulta: 20 de octubre de 2018]. <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=67YyRSA3Qtk>>
- CLAERBOUT, D. (2016). «Olympia» [página web]. *Davidclaerbout.com*. [Fecha de consulta: 08 de marzo de 2018]. <URL: <https://davidclaerbout.com/Olympia-The-real-time-disintegration-into-ruins-of-the-Berlin-Olympic>>
- CLAERBOUT, D. (2018). «Bordeaux Piece» [página web]. *Davidclaerbout.com* [Fecha de consulta: 18 de febrero de 2018]. <URL: <https://davidclaerbout.com/Bordeaux-Piece-2004>>
- COOMES, P. (2016). «Solitude of Ravens» [artículo en línea]. *BBC NEWS*. [Fecha de consulta: 28 de mayo de 2016]. <URL: <http://www.bbc.com/news/in-pictures-35541661>>
- COZZOLINO, R. LYNCH, D. (2015). *David Lynch on his Early Paintings and Art*. [video en línea]. [Fecha de consulta: 20 de mayo de 2019]. <URL: https://www.youtube.com/watch?v=wxcFO_gpVky&t=325s>
- CROWLEY, S. (2016). «Gabinete. Prog 16. Tacita Dean» [video en línea]. *TV UNAM*. [Fecha de consulta: 08 de julio de 2018]. <URL: <http://tv.unam.mx/portfolio-item/gabinete-el-fin-de-la-foto/>>
- DAADLER, R. (2007). *Here is Always Somewhere Else. The Disappearance of Bas Jan Ader*. Documental.
- DEAN, T. (2000). *Tacita Dean*. Barcelona: MACBA.
- DEAN, T. (2006). «Tacita Dean Artist's Talk» [video en línea]. *TheTate.Org*. [Fecha de consulta: 04 de noviembre de 2016]. <URL: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tacita-dean-artists-talk>>
- DEAN, T. (2010). *Teignmouth Electron*. México: Alias.
- DEAN, T. SEARLE, A. (2013). «Tacita Dean: JG Ballard, Robert Smithson and me». [video en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 15 de febrero de 2017]. <URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/video/2013/sep/13/tacita-dean-jg-ballard-video>>
- EAGLEMAN, D. KRULWICH, R. MECK, W. (2010). «Krulwich Wonders. Robert Krulwich on Science» [programa de radio en línea]. *NPR*. [Fecha de consulta: 06 de abril de 2017]. <URL: <https://www.npr.org/templates/transcript/transcript.php?storyId=122322542>>
- ESPEJO, B. (2013). «Tacita Dean» [artículo en línea]. *El Cultural*. [Fecha de consulta: 01 de agosto de 2017]. <URL: <https://elcultural.com/Tacita-Dean>>
- EVERS, J. (2013). «Horizon» [enciclopedia en línea]. *National Geographic*. [Fecha de consulta: 20 de julio de 2018]. <URL: <https://www.nationalgeographic.org/encyclopedia/horizon/>>
- FELLINI, F. (1954) *La Strada*. Película.
- FELLINI, F. «Dibujos» [página web]. *Fondazione Federico Fellini*. [Fecha de consulta: 20 de mayo de 2019]. <URL: <http://www.federicofellini.it/es/dibujos>>
- FERNYHOUGH, C. (2012). «The Story of the Self» [artículo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 02 de marzo de 2017]. <URL: <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2012/jan/13/our-memories-tell-our-story>>
- FERNYHOUGH, C. (2013). *Destellos de luz*. Traducción SOLER, J. Barcelona: Editorial Planeta, S.A.

- FLANAGAN, B. «Biography» [página web]. *The Estate of Barry Flanagan*. [Fecha de consulta: 02 de febrero de 2018]. <URL: <http://barryflanagan.com/biography/>>
- FONTCUBERTA, J. FORMIGUERA, P. (1989). «Fauna» [archivo en línea]. En: *Fondo de la Colección del MACBA*. [Fecha de consulta: 2 de agosto de 2019]. <URL: <https://www.macba.cat/es/fauna-1659>>
- FONTCUBERTA, J. (2011). «Por un manifiesto posfotográfico» [artículo en línea]. *La Vanguardia*. [Fecha de consulta: 01 de marzo de 2016]. <URL: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218>>
- FONTCUBERTA, J. (2016) «La mitad invisible» [video en línea]. En: *Rtve.es*. [Fecha de consulta: 01 de agosto de 2019]. <URL: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-fauna-joan-fontcuberta/3719817/>>
- FONTCUBERTA, J. RAMONEDA, J. (2016). «àngelsTALKS: Joan Fontcuberta i Josep Ramoneda sobre la velocitat» [video en línea]. *Àngels Barcelona*. [Fecha de consulta: 5 de mayo de 2016]. <URL: <http://angelsbarcelona.com/en/video-channel?id=5269>>
- FRIEZE. (1994). «On Bas Jan Ader» [artículo en línea]. *Frieze.com*. [Fecha de consulta: 22 de abril de 2018]. <URL: <https://frieze.com/article/bas-jan-ader>>
- GLATZER, R. WESTMORELAND, W. (2014). *Siempre Alice*. Película.
- GUIMARAES, C. (2010). «The Tenant». [página web]. *Caoguimaraes.com* [Fecha de consulta: 11 de Setiembre 2017]. <URL: <http://www.caoguimaraes.com/en/obra/o-inquilino/>>
- HERNÁNDEZ, F. (2000). «Sobre la importancia de la cultura visual en la educación escolar». En: *Educación y cultural visual*. Barcelona: Octaedro.
- HIGGINS, C. (2010). «Turner prize won by Susan Philipsz for a sound installation» [video en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 03 de marzo de 2018]. <URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/dec/06/turner-prize-winner-susan-philipsz>>
- HITCHCOCK, A. (1954). *La ventana indiscreta*. Película.
- HONTORIA, J. (2010). *Bas Jan Ader Entre dos tierras*. Galicia: Xunta de Galicia.
- HORN, R. (2005). «Water Roni Horn» [entrevista en línea]. *PBS.org* (originalmente) *Art21.org* en 2011. [Fecha de consulta: 10 de marzo de 2018]. <URL: <https://art21.org/read/roni-horn-water/>>
- HORN, R. SINGH, D. (2012). «Roni Horn Interviewed by Dayanita Singh» [video en línea]. *Louisiana Channel*. [Fecha de consulta: 25 de junio de 2018]. <URL: <https://channel.louisiana.dk/video/roni-horn-interviewed-dayanita-singh>>
- HORN, R. (2013). «Still Water (The River Thames for Example)» [video en línea]. *Whitney.org*. [Fecha de consulta: 10 de marzo de 2018]. <URL: <https://whitney.org/watchandlisten/408>>
- HORN, R. (2014). *Roni Horn: dormia tot com si l'univers fos un error*. Barcelona: Fundació Joan Miró: Obra Social "la Caixa."
- JASSET, J. (2012). «Irina Werning. Back to the Future» [video en línea]. *Collateral.al*. [Fecha de consulta: 12 de mayo de 2018]. <URL: <https://www.collateral.al/jamie-jassett-irina-werning-back-to-the-future/>>
- JENKINS, T. (2014). «Why does music evoke memories» [artículo en línea]. *BBC.com*. [Fecha de consulta: 06 de marzo de 2018]. <URL: <http://www.bbc.com/culture/story/20140417-why-does-music-evoke-memories?ocid=fbcu!>>

8. Bibliografía

- JUANPERE, S. (2016). «Pell de musa ... (un projecte experimental en 3D)». En: VALERA, A. VILADOMIU, A. *Materia impresa: de la virtualidad digital a la materialidad tridimensional en la investigación artística* Barcelona: Comanegra.
- KATZ, I. MCEWAN, I. (2012). «Ian McEwan interview at the Guardian Open Weekend festival» [video en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 04 de enero de 2016]. <URL: https://www.youtube.com/watch?v=itDfngKY_P>
- KATAOKA, M. ROSENTHAL, S. (2009). «Walking In My Mind at the Hayward Gallery, Southbank Centre: Tour and Interviews» [video en línea]. [Fecha de consulta: 10 de Setiembre 2017]. <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=01SwLXtaGWM>>
- KORE-EDA, H. (1996). *Without Memory*. Documental.
- LANGE, C. (2007). «Los imposibilias». En: BARTOMEU, M. BEIL, R. *Janet Cardiff and George Bures Miller. The Killing Machine y otras historias 1995 - 2007*. Barcelona: MACBA.
- LATORRE, J. (2015). Resumen del curso «Introducción a la Cultura Visual: los fundamentos artísticos» [página web] *Open Online Academy*.
- LIPTON, J. PACINO, A. (2006). *Inside the Actor's Studio*. Programa de entrevistas.
- LONGO, F. (2010). «Learning and Memory: How it Works and When it Fails» [video en línea]. *La universidad de Stanford*. [Fecha de consulta: 12 de febrero de 2017]. <URL: https://www.youtube.com/watch?v=a_HfSnQqeyY>
- LUGEZ, A. (2015). «Athina Lugez Biennale 2015: The Post-Photographic Condition?» [artículo en línea]. *Lens Culture*. [Fecha de consulta: 01 de marzo de 2016]. <URL: <https://www.lensculture.com/articles/mois-de-la-photo-montreal-biennale-2015-the-post-photographic-condition>>
- LYNCH, D. (2001). «David Lynch talks about Mulholland Drive» [entrevista en línea]. Edición DVD de Mulholland Drive para Japón. [Fecha de consulta: 09 de abril de 2016]. <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gf1sfVpw9OY>>
- LYNCH, D. (2001). *Mulholland Drive*. Película.
- MALLOF, J. SISKEL, C. (2013). *Finding Vivian Maier*. Documental.
- MANUBENS, A. NASSIRI, A. (2016). «Arash Nassiri en conversa amb Anna Manubens» [archivo original de audio]. *FLOW Series* Fundació Tàpies.
- MCCARTHY, G. (1990). «On the Meaning of Performance in Samuel Beckett's Not I». En: *Modern Drama, Volume 33, Number 4*. Toronto: University of Toronto Press.
- MEISNER, J. (2016). «Tentative settlement reached in fight over photographer Vivian Maier's estate» [artículo en línea]. *Chicago Tribune*. [Fecha de consulta: 08 de mayo de 2016]. <URL: <http://www.chicagotribune.com/news/local/breaking/ct-vivian-maierestate-settlement-met-20160503-story.html>>
- MENDIETA, A. (1996). «Escritos personales». En: MOURE, G. *Ana Mendieta*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- MEREWETHER, C. (1996). «De la inscripción a la disolución: Un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta». En: MOURE, G. *Ana Mendieta*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- MILLÀ, M. THOMAS, A. M. (2016). «Anup Mathew Thomas in conversation with Martina Millà, 13 October 2016» [video en línea]. En *FLOW Series*. [Fecha de consulta: 17 de febrero de 2017]. <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IRK2nsEsFyQ>>

- ML, J. (2017). «Anup Mathew Thomas´ Nurses: *Presence and Absence of Nurses*» [artículo en línea]. [Fecha de consulta: 03 de enero de 2018]. <URL: <http://photomail.org/online/english-5/>>
- MORELLE, R. (2013). «Scientists 'read dreams' using brain scans» [artículo en línea]. *BBC NEWS*. [Fecha de consulta: 28 de abril de 2016]. <URL: <http://www.bbc.com/news/science-environment-22031074>>
- MUÑOZ ALONSO, L. (2016). «Bas Jan Ader at Simon Lee: Why Romantic Conceptualism Is Exactly What We Need Now» [artículo en línea]. *Artnet.com*. [Fecha de consulta: 22 de abril de 2018]. <URL: <https://news.artnet.com/exhibitions/bas-jan-ader-simon-lee-review-531755>>
- NASSIRI, A. (2015). «Arash Nassiri Extra mural exhibition "Le parfait flâneur" at la Biennale de Lyon» [artículo en línea]. *Palais de Tokyo*. [Fecha de consulta: 09 de febrero de 2017]. <URL: <https://www.palaisdetokyo.com/en/event/arash-nassiri>>
- NASSIRI, A. (2017). «Tehran-geles by Arash Nassiri at the Masafat festival» [página web]. *H + F Collection*. [Fecha de consulta: 09 de febrero de 2017]. <URL: <https://www.hfcollection.org/tehran-geles-by-arash-nassiri-at-the-masafat-festival/>>. Traducido por la autora.
- NEUENSCHWANDER, R. GUIMARAES, C. (2010). «The Tenant» [video en línea]. *Stephen Friedman Gallery*. [Fecha de consulta: 3 de agosto de 2017]. <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HW5zb2nLs8w>>
- NEUENSCHWANDER, R. (2012). «Rivane Neuenschwander» [video en línea]. *Art Codes*. [Fecha de consulta: 07 de abril de 2017]. <URL: <https://vimeo.com/28613703>>
- O'DONOHUE, J. (1997). *Anam Cara*. London: Bantam Books.
- O'HAGAN, S. (2015). «Masahisa Fukase: the man who photographed nothing but his wife» [artículo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 28 de mayo de 2016]. <URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jul/13/masahisa-fukase-photographed-nothing-but-his-wife>>
- PAPINI, G. (1921) «La Nueva Escultura». En: PÉREZ, J. (1999). *Levitas – Gravitas*. Madrid: Galería Salvador Diaz.
- PETT, S. (2015). «Mois de la Photo: making sense of the photograph in the web era» [artículo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 29 de abril de 2016]. <URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/15/mois-de-la-photo-making-sense-photography>>
- PHILIPPSZ, S. (2010). «Who is Susan Philipsz?» [página web]. *Tate.org.uk*. [Fecha de consulta: 03 de marzo de 2018]. <URL: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/susan-philipsz-war-damaged-musical-instruments/philipsz-introduction>>
- PHILIPPSZ, S. (2010). «Turner Prize 10: Susan Philipsz» [video en línea]. *Channel 4 News*. [Fecha de consulta: 03 de marzo de 2018]. <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kf-j0H3qMQ>>
- PROUST, M. (2016). *En busca del tiempo perdido 1. Por el camino de Swann*. Traducción SALINAS, P. Madrid: Alianza Editorial.
- RODARI, G. (1983). *La Gramática de la Fantasía*. Aragón: Editorial Argos Vergara, S.A.
- ROSENBERG, K. (2010). «Inspired by Wishes, Memories, Dirty Shoes» [artículo en línea]. *The New York Times*. [Fecha de consulta: 11 de Setiembre 2017]. <URL: <http://www.nytimes.com/2010/06/25/arts/design/25rivane.html>>

8. Bibliografía

ROSSATO – BENNETT, M. (2014). *Alive Inside*. Documental.

SCHACTER, D. L. (2003). *How the Mind Forgets and Remembers: The Seven Sins of Memory*. Londres: Souvenir Press.

SEARLE, A. (2009). «Dots, cats and thoughts go astray at the Hayward Gallery» [artículo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 10 de Setiembre 2017]. <URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jun/22/hayward-gallery-walking-in-my-mind>>

SEARLE, A. (2010). «Turner Prize winner Susan Philipsz: an expert view» [artículo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 03 de marzo de 2018]. <URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/dec/06/turner-prize-susan-philipz>>

SEARLE, A. (2012). «Adrian Searle encounters ... a teacup falling 70 times in a 14-hour film» [artículo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 05 de abril de 2017]. <URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jun/01/adrian-searle-teacup-bordeaux-piece>>

SILVERMAN, R. (2017). «Nan Goldin Looks Back at Friends and Lovers» [artículo en línea]. *The New York Times*. [Fecha de consulta: 23 de abril de 2018]. <URL: <https://lens.blogs.nytimes.com/2017/12/05/nan-goldin-looks-back-at-friends-and-lovers>>

SOLNIT, R. (2006). *A Field Guide to Getting Lost*, Edimburgo: Canongate.

STANISLAVSKI, K. En: KNÉBEL, M (2005) *El último Stanislavsky*. Madrid: Editorial Fundamentos.

TAO, Z. (2009). *Time in New York* [video en línea]. [Fecha de consulta: 1 de setiembre de 2017]. <URL: <https://vimeo.com/100171887>>

TAO, Z. (2010). «Interview with Zhou Tao» [Entrevista en línea]. *Asia Art Archive in America*. [Fecha de consulta: 1 de setiembre de 2017]. <URL: <http://www.aaa-a.org/programs/interview-with-zhou-tao/>>

TAYLOR, R. (2004). «Tacita Dean. The Life and Death of St Bruno» [página web]. *Tate.org.uk* [Fecha de consulta: 21 de julio de 2018]. <URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dean-the-life-and-death-of-st-bruno-p20260>>

THOMAS, A, M. (2014). «Abraaj Group Art Prize 2014» [nota de prensa en línea]. *Art Dubai*. [Fecha de consulta: 17 de febrero de 2017]. <URL: <https://www.artdubai.ae/abraaj-group-art-prize-2014/>>

TRUFFAUT, F. (2015). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza editorial.

TURKLE, S. (2012). «Connected, but alone?» [video en línea]. *TED Conference*. [Fecha de consulta: 1 de febrero de 2016]. <URL: https://www.ted.com/talks/sherry_turkle_alone_together?language=en>

WADE, K. *et al.* (2002). «A picture is worth a thousand lies: Using false photographs to create false childhood memories». [artículo en línea]. *Psychonomic Bulletin & Review*. [Fecha de consulta: 15 de agosto de 2019]. <URL: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.334.9844&rep=rep1&type=pdf>>

WHITELAW, B. (1973). «Samuel Beckett Not I» [video en línea]. *BBC TWO*. [Fecha de consulta: 19 de febrero de 2018]. <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VFQH7hhDTSE>>

WHITEREAD, R. (1993). «Documentary: Rachel Whiteread, House» [video en línea]. *Artangel*. [Fecha de consulta: 10 de octubre de 2017]. <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZVueGIKQTE8>>

WHITEREAD, R. (2007). «Rachel Whiteread - House» [video entrevista en línea]. En: *theEYE*. [Fecha de consulta: 10 de octubre de 2017]. <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MEtsYIIIIfkw>>

WRIGHT, R. (2002). *David Hockney's Secret Knowledge*, Documental de la BBC.

WROE, N. (2013). «Rachel Whiteread: a life in art» [artículo en línea]. *The Guardian*. [Fecha de consulta: 11 de octubre de 2017]. <URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/apr/06/rachel-whiteread-life-in-art>>

Ficha Técnica

Página

J. O., <i>Globos</i> , 2008, instalación de globos en una habitación-taller pequeña.....	68
J. O., <i>Sin título</i> , 2014, instalación de fotografías digitales en blanco y negro en la exposición «Puntos de fuga», Fundación Arranz-Bravo, medidas variables.....	78
J. O., <i>Sin título</i> , 2014, escultura de barro, 5 x 9 x 6 cm.....	78
J. O., <i>Sin título</i> , 2014, baúl con barro, tamaño del baúl abierto: 54 x 100 x 40cm.....	78 y 146
J. O., <i>Sin título</i> , 2012, pan con alfileres, 9 x 13 x 6 cm.....	96
J. O., <i>Investigación luz</i> , 2011, video digital en blanco y negro con sonido, 01:30 min.....	102
J. O., <i>Memory and Place</i> , 2012, imagen de una casa abandonada en Percy Place, Dublín, con sonido, 47 segundos.....	108
J. O., <i>Casa-mente</i> , 2011, Instalación, técnica mixta.....	115
J. O., <i>Casa-mente deconstruida</i> , 2011, Instalación, técnica mixta.....	116
J. O., <i>Sin título</i> , 2012, objeto de madera encontrado y rescatado en la esquina de la calle Roger de Flor con la calle Casp (Barcelona) y alfileres, 60 x 87 x 20 cm.....	120
J. O., 2014, Sin título, <i>performance</i> en la exposición «Punts de Fuga», Fundación Arranz-Bravo. Pelo y tachuelas en la pared. Medidas variables.....	120
J. O., <i>Sin título</i> , de la serie <i>Back roads</i> , 2014, fotografías digitales.....	122 y 270
J. O., <i>Orilla</i> , 2015, '02.55 min, video digital en blanco y negro con sonido estéreo.....	122, 260, 262, 266, 374
J. O., y Fernando Lima, <i>Distancias Íntimas</i> , fotografías digitales, 2018.....	128, 130 - 134
J. O., <i>Traces in Nature</i> , 2019, fotografías digitales.....	142
J. O., <i>Dibujos con pelo</i> , 2015, pelo cosido sobre tela, 9 piezas. Tamaño total de la obra: 24 x 30 cm. Tamaño de cada pieza: 7 x 9 cm.....	144
J. O., <i>Sin título</i> , 2012, caja de madera con barro, 4 x 36 x 14 cm.....	146
J. O., <i>Plantitas de pelo</i> , 2015, barro con pelo. Medidas variables.....	148
J. O., esbozo de pelo saliendo de un grifo, 2018.....	148
J. O., <i>The Bird (El pájaro)</i> , 2017, vídeo digital en color sin sonido, 00:41 min.....	160
J. O., <i>Light Story 1</i> , 2012, vídeo digital en color, 2:12 min.....	176
J. O., <i>Light Story 2</i> , 2012, vídeo digital en color con sonido, 00:46 min.....	178
J. O., <i>Light Story 3</i> , 2012, vídeo digital en color con sonido, 01:00 min.....	178
J. O., <i>Light Story 4</i> , 2016, vídeo digital en color con sonido, 1:13 min.....	180
J. O., <i>Discoveries series</i> , 2018, fotografías digitales.....	202
J. O., <i>El viaje en blanco</i> , 2009, instalación en calle Gran de Gràcia y en calle de Sant Domènec, Gràcia, Barcelona.....	204
J. O., <i>Tarifa series</i> , 2018, fotografías digitales.....	212, 214, 220 y 222
J. O., <i>Two Seas</i> , 2018, '00.16, vídeo digital sin sonido.....	216
J. O., <i>Two Seas series</i> , 2018, fotografías digitales.....	216 y 218
J. O., <i>The Unknown</i> , 2018, fotografías digitales.....	220
J. O., <i>Moving Horizons</i> , 2018, fotografías digitales.....	220 y 226

J. O., <i>Internal Horizons</i> , 2018, dibujos a lápiz sobre papel, 14,8 x 21cm.....	224
J. O., <i>Moving Horizons</i> , 2018, video digital sin sonido, '01.15.....	226
J. O., <i>Rolling Light</i> , 2018, fotografías digitales.....	228
J. O., <i>Trainscapes</i> , 2018, fotografías digitales.....	230
J. O., 2018, <i>Hair Horizon</i> , dibujo a lápiz sobre papel, 14,8 x 21cm.....	232
J. O., <i>Sandymount</i> , 2012, fotografías digitales.....	236
J. O., <i>Títulos para trabajos que aún no he hecho / nunca haré / trabajos invisibles</i> .	
2017 – presente. Proyecto en progreso. Una colección de títulos.....	242 - 245
J. O., 2018, <i>Inside the Factory</i> , libro de artista (copia de artista) con 18 fotografías digitales en color. 14,5 x 21cm.....	250 y 252 - 255
J. O., <i>Rastros</i> , 2016, una serie de dibujos a lápiz sobre papel, 21 cm x 29.7 cm.....	280
J. O., <i>Traces of the City</i> , 2018, fotografías digitales.....	281
J. O., <i>Traces of Cádiz</i> , 2019, fotografías digitales.....	282
J. O., <i>Traces</i> , 2018, libro de artista, 25 fotografías digitales en color, 14,5 x 21 cm.....	282 - 287
J. O., <i>Fósiles</i> , (Post - "House"), 2018, fotografías digitales.....	290
J. O., <i>Mile End Park</i> , (Post - "House"), 2018, fotografías digitales.....	291
J. O., <i>Suplantaciones</i> , (Post - "House"), 2018, fotografías digitales.....	291
J. O., <i>Rastros Paralelos</i> , (Post - "House"), 2018, fotografías digitales.....	291
J. O., y Candela Torres, <i>Entre la vigilia y el sueño</i> , 2013. Fotografías digitales.....	294
J. O., y Elisa Murcia Artengo, <i>Photoletters</i> , 2015, libro de artista, copia de artista, 20 páginas con fotografías digitales en blanco y negro, 14,5 x 21 cm.....	295 y 296
J. O., <i>Fragments</i> , 2018, libro de artista, copia de artista, 21 fotografías digitales en blanco y negro, 14,5 x 21 cm.....	318 - 322
J. O., <i>El cuarto de atrás (The Back Room)</i> , 2016, libro de artista (copia de artista) con 51 imágenes en blanco y negro. 14,5 x 21 cm.....	325 y 326
J. O., <i>Memories of Trees</i> , 2018, pieza compuesta de 12 fotografías digitales en color.....	328
J. O., <i>In the Background</i> . 2017, serie de fotografías digitales creada a partir de películas antiguas de mi familia.....	330
J. O., <i>Nightmare</i> , 2015, '02.47 min, video digital en blanco y negro con sonido estéreo.....	338 y 360
J. O., <i>Sin título</i> , 2012, juguete de caballo, medias cortadas, clavos, 12cm x 18 x 4 cm.....	370
J. O., <i>Sin título (el caballo)</i> , 2012, fotografía digital.....	370
J. O., <i>Sin título, (el caballo)</i> , 2012, juguete de caballo con pelo, 16 x 20 x 5 cm.....	370
J. O., <i>El pavo real</i> , 2016, '00.53 min, video digital con 54 imágenes fijas en blanco y negro sin sonido.....	372
J. O., <i>A Study of Birds</i> , 2018, 5 fotografías digitales.....	376

Agradecimientos

Quiero manifestar mi agradecimiento a Teresa Blanch por todo su trabajo como codirectora de esta tesis, por su disponibilidad constante, sus correcciones perspicaces, por prestarme sus libros y por colaborar en la exposición «Horizon» con un texto esclarecedor. Gracias por ayudarme a comprender mi trabajo desde la licenciatura y por enseñarme como el acto de escribir da luz a las ideas. Gracias especialmente por siempre creer en mí y por animarme continuamente durante este proceso.

Estoy muy agradecida también a Albert Valera por todo su trabajo como codirector de esta tesis, por sus correcciones claras y prácticas y por compartir su mirada artística poética conmigo con tanta alegría. Gracias también por todo su apoyo con el lado práctico del proyecto *Distancias íntimas*, así como por invitarme y animarme a hablar en su mesa redonda. Gracias especialmente por aconsejarme abordar la escritura de esta tesis como una obra de creación y también por creer siempre en mí.

Estoy muy agradecida también a Daniel Montsech por corregir esta tesis con tanta dedicación, perspicacia y profesionalidad.

Agradezco también a mi tutora Marta Negre toda su dedicación a la parte administrativa de esta tesis.

Doy las gracias también:

A mis padres por su continuo amor y apoyo y por animarme siempre a seguir mi propio camino.

A mi abuela Monica por su amor, amabilidad y por enseñarme la importancia de cuidar las fotografías y los álbumes familiares.

A Lisa, Simon, Ciarán y Natalie por todas las conversaciones inspiradoras e informativas alrededor de la mesa de cocina y por inspirarme tanto a través de sus propios trabajos creativos.

A Nora, Louis y Aoife por la alegría que traen.

A Fergal por su coraje.

A Becca por hacer posible mi investigación en Tarifa, a Marcello y a Paola por hacer posibles muchas de mis obras relacionadas con el mar, a Anastasia por apoyar mis esfuerzos de hablar en público. A Eilish y a Sean por apoyar la exposición «Traces».

A Annie y a Tsin por nuestras visitas a galerías y a museos de arte. A Isa y a Marta por nuestras charlas especiales. A Rachel por animarme tanto en la fase final de esta tesis. A Sergio por corregir mi trabajo final de máster que fue el punto de partida de esta tesis.

A mis tíos y primos, y a todos mis amigos que me han apoyado a lo largo de los años a través de este proceso y que me han inspirado de muchas maneras.

A Willie por enseñarme tanto sobre cine.

A Olivia por enseñarme tanto sobre psicología.

A Jimmy, cuyo interés por las aves hizo que yo misma me interesara por ellas y me animó a ir a Tarifa.

A mis amigos de Oxford por su apoyo durante el verano.

A Paolo por presentarme a Barcelona y por su valioso apoyo y amistad.

A Santiago Vélez, a Fernando Lima, a Candela Torres y a Tatiana Busto Garcia por colaborar conmigo en diferentes proyectos que han combinado arte y amistad.

A Virginia Vilhena Ladra por todos sus excelentes consejos durante el proceso y por su apoyo en el día a día, y a Maria Diez y a Emma Curry por su valiosa ayuda en las etapas finales de esta tesis.

A mi amiga y galerista Marieke Severens por creer siempre en mí y por todo lo que ha hecho por mí desde 2012, y a su familia, que siempre me ha hospedado y apoyado.

A Manuela Velasquez (Lokkus Arte Contemporáneo) y a Tasneem Salam (Tasneem Gallery) por colaborar con Marieke Severens (Pontarte Gallery) en la exposición «Horizon» (Jenny Owens y Santiago Vélez 2018-2019) y por celebrarla en sus galerías.

A Erika Börjesson por apoyar tanto la celebración de esta exposición y a Santiago y a Erika por hospedarme en Medellín. A Rodrigo Diaz por su *tour* fotográfico de la ciudad y por invitarme a dar una charla en su universidad.

A Elisa Murcia Artengo, a Marina Jiménez Flò y a Paula Matei por nuestras colaboraciones y por enseñarme cosas nuevas sobre fotografía.

A Albert Lozano por nuestras colaboraciones y por enseñarme diferentes técnicas de edición de video.

A la Fundación Han Nefkens por darme la oportunidad de colaborar con ellos en vídeos para la fundación y conocer y aprender de tantos artistas.

A la Fundación Arranz Bravo por su apoyo y por darme la oportunidad de desarrollar algunos de mis primeros trabajos.

A la Fundación Guasch Coranty por su beca, que me permitió hacer el libro de artista *The Back Room*, y a mi tutor del proyecto Carlos Velilla por sus críticas constructivas, su apoyo y dedicación.

A Javier Lozano, coordinador del Taller de Models, Maquetes i Prototips de la Facultad de Bellas Artes por toda su ayuda con la impresión 3D para el proyecto *Distancias Íntimas* (Jenny Owens y Fernando Lima).

A Andrés de la Cruz Muñoz, de Cádiz Birding, por compartir conmigo su conocimiento sobre la migración de aves y sobre Tarifa, y por llevarme a lugares interesantes donde podía trabajar.

A los profesores de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona y a todos mis compañeros de clase que me han enseñado tanto a lo largo de los años.

A Pep Montoya, coordinador del Máster de Producción e Investigación Artística de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, por su generosidad, disponibilidad y apoyo constante. Pep nos ha dejado hace poco y vivirá en la memoria de muchos alumnos, profesores y artistas.

A todas las personas que organizaron la exposición «1.164,42 km Marburg – Barcelona» en el Kunstverein de Marburg este año dentro del proyecto de cooperación entre la Universidad de Barcelona y la Philipps Universität Marburg, en especial a Àngels Viladomiu, Jordi Morell, Pep Montoya y Inés Schaikowski. Gracias por todo el trabajo bien hecho y por invitarme a participar.

A los artistas, escritores, actores, directores de teatro, cineastas y pensadores de quienes he aprendido mucho al escribir esta tesis y especialmente al escritor y psicólogo Charles Fernyhough, cuya investigación forma parte de la base de esta tesis y me ha enseñado mucho sobre cómo funciona la memoria autobiográfica.

Acknowledgements

I want to express my gratitude to Teresa Blanch for all her work as co-director of this thesis, for her constant availability, her invaluable corrections, for lending me her books and for collaborating in the exhibition «Horizon» with an insightful text. I would like to thank her for helping me understand my work since my undergraduate studies and for teaching me how the act of writing sheds light on ideas. I am eternally grateful to her for always believing in me and for continuously encouraging me during this process.

I am also very grateful to Albert Valera for all his work as co-director of this thesis, for his clear and practical corrections and for sharing his poetic-artistic way of seeing with me with such joy. I would also like to thank him for all his support with the practical side of the *Intimate Distances* project, as well as for inviting and encouraging me to speak at his round table. I would also like to express my gratitude to him for advising me to approach the writing of this thesis as a work of art and for always believing in me.

I am also very grateful to Daniel Montsech for correcting this thesis with such dedication, insight and professionalism.

I would like to thank my tutor Marta Negre for all her dedication to the administrative side of this thesis.

I also want to thank:

My parents for their continued love and support and for always encouraging me to follow my own path.
My grandmother Monica for her love, kindness and for teaching me the importance of taking care of family photos and albums.

Lisa, Simon, Ciarán and Natalie for all the inspiring and informative conversations around the kitchen table and for inspiring me so much through their own creative work.

Nora, Louis and Aoife, for the joy they bring.

Fergal for his courage.

Becca for making my research in Tarifa possible, Marcello and Paola for making many of my works related to the sea possible, Anastasia for supporting my public-speaking efforts.

Eilish and Sean for supporting the *Traces* exhibition.

Annie and Tsin for our visits to galleries and art museums. Isa and Marta for our special talks. Rachel for encouraging me so much in the final phase of this thesis. Sergio for correcting my final master's work, which was the starting point of this thesis.

My aunts, uncles, cousins, and all my friends who have supported me throughout the years, through this process, and who have inspired me in many ways.

Willie for teaching me so much about film.

Olivia for teaching me so much about psychology.

Jimmy, whose interest in birds made me interested in them, and who encouraged me to go to Tarifa.

My Oxford friends for their support during the summer.

Paolo for introducing me to Barcelona and for his valuable support and friendship.

Santiago Vélez, Fernando Lima, Candela Torres and Tatiana Busto Garcia for collaborating with me on different projects that have combined art with friendship.

Virginia Vilhena Ladra for all her excellent advice during this process and for her day-to-day support, and to María Diez and Emma Curry for their invaluable help in the final stages of this thesis.

My friend and gallerist Marieke Severens for always believing in me and for everything she has done for me since 2012, and her family, for their warm hospitality and support.

Manuela Velasquez (Lokkus Arte Contemporáneo) and Tasneem Salam (Tasneem Gallery) for collaborating with Marieke Severens (Pontarte Gallery) in the exhibition «Horizon» (Jenny Owens and Santiago Vélez 2018-2019) and for celebrating it in their galleries.

Erika Börjesson for her boundless enthusiasm and support of this exhibition, and Santiago and Erika for their hospitality in Medellín. Rodrigo Díaz for his photographic tour of the city and for inviting me to give a talk at his university.

Elisa Murcia Artengo, Marina Jiménez Flò and Paula Matei for our collaborations and for teaching me new things about photography.

Albert Lozano for our collaborations and for teaching me different video-editing techniques.

The Han Nefkens Foundation for giving me the opportunity to collaborate with them on videos for the foundation and to meet and learn from so many artists.

The Arranz Bravo Foundation for their support and for giving me the opportunity to develop some of my first works.

The Guasch Coranty Foundation for their grant, which allowed me to do the artist's book *The Back Room*, and to my tutor of the project, Carlos Velilla, for his constructive criticism, support and dedication.

Javier Lozano, coordinator of The Models and Prototypes Workshop at the Faculty of Fine Arts of The University of Barcelona, for all his help with 3D printing for the project *Intimate Distances* (Jenny Owens and Fernando Lima).

Andrés de la Cruz Muñoz, from Cádiz Birding, for sharing his knowledge about bird migration and Tarifa with me, and for taking me to interesting places from where I could work.

The professors of the Faculty of Fine Arts of the University of Barcelona and all my classmates who have taught me so much over the years.

Pep Montoya, coordinator of the Master's programme in Artistic Production and Research at the Faculty of Fine Arts in Barcelona, for his generosity, availability and constant support. Pep has recently left us and will live on in the memory of many students, teachers and artists.

All the people who organized the exhibition "1,164.42 km Marburg - Barcelona" at the Kunstverein in Marburg this year as part of the cooperation project between the University of Barcelona and the Philipps Universität Marburg, especially Àngels Viladomiu, Jordi Morell, Pep Montoya and Inés Schaikowski. Thank you for inviting me to participate in the exhibition and for all the hard work that went into it.

The artists, writers, actors, theatre directors, filmmakers and thinkers from whom I have learned a great amount while writing this thesis and especially the writer and psychologist Charles Fernyhough, whose research is part of the basis of this thesis and who has taught me so much about how autobiographical memory works.

