



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Máster Universitario en Investigación
en Arte y Creación

TFM

Trabajo Fin de Máster



Guimarães, B. Detalle de obra "Lo Que Queda: Ausencias".

Título:

LO QUE QUEDA: UNA CARRERA PERDIDA CONTRA EL OLVIDO

Autora: Beatriz Guimarães Mendes

Tutora: Victoria Diehl López

Área temática: Arte-Creación-Producción.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:

Prácticas artísticas contemporáneas vinculadas a resistencia al olvido, con énfasis en el archivo afectivo, compuesto por la imagen, la memoria, el duelo y los dispositivos de presencia.

Convocatoria: Junio

Año: 2025



Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Máster Universitario en Investigación
en **Arte y Creación**

TFM

Trabajo Fin de Máster

Título:

LO QUE QUEDA: UNA CARRERA PERDIDA CONTRA EL OLVIDO

Autora: Beatriz Guimarães Mendes

Tutora: Victoria Diehl López

Área temática: Arte-Creación-Producción

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:

Prácticas artísticas contemporáneas vinculadas a resistencia al olvido, con énfasis en el archivo afectivo, compuesto por la imagen, la memoria, el duelo y los dispositivos de presencia.

Convocatoria: Junio

Año: 2025

Agradecimientos

A mi hermano – Tutu – Arthur Guimarães Ambrósio.

A los objetos, las palabras, las imágenes, las canciones, las comidas, las personas, los gestos y a todo lo que mantiene vivo a Tutu.

A mi madre, Ligia, por transgredir con dulzura, proteger el camino y, sobre todo, estar siempre aquí.

A Livia y Marina por transmitir felicidad en días demasiado tristes.

A los amigos que recogieron lágrimas y lanzaron pensamientos y referentes.

Epígrafe

Estaba la muerte cerca
y por eso la vida
tramó su venganza:
aumentándonos el hambre,
las ganas de cerveza
y condimentos,
el deseo de pasar el día al sol.
Tus camisas en los armarios
ahora solo se visten a sí mismas.
Habría que usarlas, llevarlas a pasear,
mancharlas de café, tinta, grasa,
desodorante, sudor.
Una ofensa a la muerte,
un desafío.
¿Quién sabe todo lo que murió
con quien murió?
Un libro nunca escrito,
un nuevo amor,
un pensamiento que quedará
sin ser pensado.
¿Quién sabe qué trajo esa muerte
a la vida?
Las casas
coloridas
están alegres sin motivo.

Ana Martins Marques

Resumen

Este trabajo parte de una experiencia personal de duelo para investigar las formas en que los muertos siguen presentes en la vida de los vivos. A través de la imagen, el objeto, la escritura y el testimonio, la investigación propone dispositivos de resistencia contra el olvido, creando un archivo sensible del luto y la presencia.

Abstract

This work originates from a personal mourning experience to investigate how the dead remain present in the lives of the living. Through image, object, writing, and testimony, it proposes tools of resistance against forgetting, creating a sensitive archive of mourning and presence.

Palabras clave

Duelo, memoria, imagen, genealogía de desespero, dispositivos de presencia.

Índice

Introducción.....	1
Objeto de Estudio	2
Objetivos	2
Estado de la Cuestión.....	3
Metodología: Genealogía de Desesperos.....	5
Lo Que Queda.....	10
La Ruptura	10
Imagen, Ensayo, Reconstitución y Resistencia	13
Producción Desesperada: Ausencias	18
Vestigios Materiales: El Objeto personal como Archivo Afectivo y Conservado.....	30
Producción Desesperada: Presencias	35
Comunidad Luctuosa: Escuchar A Los Muertos, Compartir Los Restos..	42
Producción Desesperada: Voces	46
Interminables: Duelo y Producción Artística.....	50
Conclusiones.....	51
Bibliografía	52

Introducción

El 21 de enero de 2024, falleció mi hermano, Arthur, de forma súbita, sin ningún aviso previo por parte de la vida. Ese acontecimiento rompió por completo mi noción de tiempo y espacio. Desde entonces, todo lo que me rodea se ha transformado en intentos desesperados por no olvidarle. *Lo Que Queda: Carrera Perdida Contra el Olvido* nace desde esa vivencia íntima del duelo para preguntarse cómo los muertos siguen operando en la vida de los vivos. A través de una investigación poética, teórica y práctica, exploro cómo la imagen, el objeto, el ensayo, la voz y la memoria son territorios donde lo ausente se manifiesta.

Las imágenes que resisten — manipuladas, fragmentadas, ‘pixeladas’, reescritas — ya no son solo mías, sino también nuestras. Se han contaminado con la comunidad que me ha acompañado. Los objetos de Arthur, las palabras del diario, los relatos compartidos, las referencias teóricas: nada de eso forma una respuesta, pero todo junto compone un archivo en movimiento. Un mapa de afectos.

Este es un trabajo imposible. No solo porque ya asumo que es una carrera que no será ganada, sino también porque el tiempo, mi peor enemigo, me vence dos veces: corroe mi memoria, segundo a segundo, al borrar mis sentimientos, desdibujándolos; y porque sé que ningún tiempo será suficiente para inventar, transformar o encontrar dispositivos capaces de acercarse verdaderamente a la presencia de mi muerto. Por lo tanto, este trabajo parte de esta urgencia sin solución: mapear la presencia de quien ya no está.

Lo Que Queda se ha ido tejiendo con los restos desde la conciencia de que el tiempo siempre escapa. Es una carrera perdida, pero necesaria.

Objeto de Estudio

Este trabajo investiga la relación entre presencia y ausencia a partir de la muerte de un ser querido. Propone examinar los dispositivos sensibles que permiten resistir al olvido: imágenes, objetos, testimonios, escrituras. Más específicamente, busca estudiar cómo el arte, la escritura y el ensayo pueden funcionar como prácticas de elaboración del duelo y de conservación del vínculo con los muertos.

Objetivos

Objetivo general:

- Investigar formas contemporáneas de resistencia al olvido a partir de prácticas artísticas, filosóficas y personales relacionadas con el duelo.

Objetivos específicos:

- Analizar obras de artistas contemporáneos que trabajan con la memoria y la muerte.
- Explorar el diario, el archivo y el ensayo como dispositivos de luto.
- Estudiar cómo los objetos personales y las imágenes funcionan como soportes de presencia simbólica.
- Crear un archivo sensorial que mantenga la memoria de mi hermano Arthur viva.
- Comprometerse con una escritura abierta a la ambigüedad de lo que duele.

Estado de la Cuestión

La relación entre arte, memoria y duelo ha sido profundamente explorada por autores y autoras provenientes de diversas disciplinas, desde la filosofía hasta los estudios culturales, la antropología y las prácticas artísticas. Este trabajo se inscribe en esa constelación, centrando su mirada en la presencia de los muertos en la vida de los vivos, y en los dispositivos simbólicos y sensibles que permiten resistir al olvido.

En el arte contemporáneo, figuras como Erika Diettes y Doris Salcedo han desarrollado poéticas del recuerdo marcadas por la violencia, el trauma y la ausencia. Obras como *Sudarios* o *Relicarios* funcionan como *contenedores de memoria*¹: dispositivos visuales que convocan la presencia del ausente.

Desde otro ángulo, Andrea Soto Calderón propone pensar la imagen del duelo como performativa: no representa lo que falta, sino que lo convoca. La imagen resiste, visibiliza lo invisible, y reconfigura éticamente las narrativas del dolor. En consonancia, Carmen Parralo Aguayo (2005) explora la fragmentación, la huella y la ruina como formas expresivas del artista ante la muerte. Obras de Christian Boltanski o de Louise Bourgeois no buscan restaurar lo perdido, sino sostener su falta y convivir con sus restos. “La obra de arte es metáfora de lo corporal [...] puede vaciarse, rasgarse, quebrarse²”, escribe Parralo. Así, la ausencia se transforma en materia sensible y la memoria se puede volver palpable.

Este entendimiento del arte como archivo afectivo y resistencia simbólica se amplía con prácticas íntimas y corporales como las de David Catá, que borda los rostros de sus seres queridos sobre la palma de su mano; o Mónica Hirano, que convierte el consuelo en instalación.

¹ En referencia al artículo de Emmanuelle Sinardet: *Arte y memoria: los contenedores de memoria de Érika Diettes*, en *Caderno de Letras*, Pelotas, n. 37, mayo-agosto (2020), Universidade Federal de Pelotas. Disponible en: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/cadernodeletras/index>

² En referencia a página 45 de la *Tesis Doctoral: Huella Y Fragmento. Dos Constantes Expresivas Del Artista Contemporáneo Ante La Muerte. La Angustia Creadora* disponible en: <https://docta.ucm.es/entities/publication/00a6b516-5a13-4ce1-ade5-c281f4e1ca53>

También Vinciane Despret, en *A la Salud de los Muertos*, propone una inversión decisiva: no preguntarnos qué hacemos con los muertos, sino qué hacen ellos con nosotros. “Algunos muertos insisten”, escribe. La escucha de los muertos se convierte entonces en una tarea ética, estética y relacional. Despret sugiere que los ausentes siguen actuando: en nuestros gestos, sueños, palabras, recuerdos, en los objetos que tocan y en los vínculos que no se rompen. Escuchar a los muertos es entonces construir con ellos una comunidad persistente.

Este cuerpo teórico y artístico compone un tramado referente desde donde se sitúa esta investigación. A pesar de este trabajo partir de una experiencia personal de pérdida, es solo a partir del diálogo con autores y artistas como Barthes, Warburg, Didi-Huberman, Despret, Boltanski, Diettes o Catá, que se puede intentar la elaboración de una genealogía afectiva de la memoria y del duelo.

Así, este trabajo se formula desde algunas preguntas que no buscan respuesta definitiva, pero que insisten: ¿Cómo seguimos viviendo con quienes ya no están? ¿Qué formas simbólicas, estéticas y materiales nos permiten resistir al olvido sin negar el dolor?

Metodología: Genealogía de Desesperos

Rosa Montero escribe en *La ridícula idea de no volver a verte* – uno de los ejes fundamentales de esta investigación:

“Hay que hacer algo con todo esto para que no nos destruya, con ese clamor desesperado, con el interminable derroche, con el dolor furioso de vivir cuando la vida es tan cruel. Los seres humanos nos defendemos del dolor sin sentido adornándolo con el sentido de la belleza. Aplastamos carbón con nuestras propias manos y, a veces, conseguimos que parezca un diamante.”³ (Montero, 2020, p.106)

Más allá de la comparación estética con una joya, lo que extraigo de este pasaje es la necesidad urgente de canalizar el desespero que impone el duelo. Porque no hay como huir de ello.

Comprendí que había sido inundada por un vacío que se transformó en tormenta con los vientos de ese desespero: la certeza de que el mundo ya no era el mismo. Yo —Beatriz, hermana de Arthur, persona en duelo— no me sentía capaz de sostener un pensamiento por mí misma. Aunque el encuentro con la muerte me volvió monotemática, y sólo pudiera hablar de ella con obsesiva insistencia, entendí que necesitaba evocar otra persona, o mejor, personas. Así, como investigadora, empecé la búsqueda: una recolección de modos de creación que pudiera acoger mi propia desolación. A partir de una constelación de referentes —visuales, filosóficos, afectivos— fui tejiendo una metodología no prescrita, sino vivida. Una forma de sostener el duelo desde la mirada del otro. Y junto de ellos, poder protegerme de la tormenta. Vinciane Despret en *A la salud de los muertos*, sobre el rumbo de su investigación, dice:

“Las obras mismas debían producir estos vínculos y yo debía dejar que trabajasen en mí, sin intervenir demasiado. Debía dejar que se

³ Traducción al español realizada con asistencia de inteligencia artificial (ChatGPT), a partir de la transcripción de la edición en portugués brasileño del libro publicado por la editorial Todavía. Esta traducción se aplica a todos los fragmentos citados de dicha obra a lo largo de esta investigación.

conectasen entre ellas, confiando en su poder de articulación y fricción. Debía dejarme trabajar e instruir. Me volvía, yo misma, el objeto de experimentación: volverme disponible a lo que las obras iban a crear entre ellas, vínculos, preguntas, convivencias, seres nuevos y respuestas que debía aprender a recibir. Había encontrado finalmente el medio para romper con las explicaciones. «Que pase lo que tenga que pasar». Nunca una fórmula había traducido tan bien la confianza que ganaba a medida que avanzaba en este trayecto. Y descubría, en esta aventura, que mis actos precedían a mis intenciones, que mis intenciones eran el producto de mis actos.” (Despret, 2022, p. 34)

De esta manera, esta investigación presta de Despret el lema: “Que pase lo que tenga que pasar”, que, al contextualizarlo en *Lo que queda*, sugiere que el camino a recorrer podría ser guiado por una intuición basada en los sentimientos y acontecimientos vividos en esa etapa que, para mí, era a la vez imposible, al mismo tiempo que inevitable.

Andrea Soto Calderón inicia su libro *Imágenes que resisten: La genealogía como método crítico* contextualizando y explicando el método genealógico presentado inicialmente por Friedrich Nietzsche y escribe: “Comienza afirmando que ‘todas las cosas largas son difíciles de ver, difíciles de abarcar con la mirada’; por ello, es necesario rodearlas” (Soto Calderón, 2023, p. 11). Más adelante señala en su texto: “[...] la genealogía es un análisis de las relaciones por las cuales algo se establece [...]” (Soto Calderón, 2023, p. 50). Aunque la autora navegue por la metodología para ejemplificar, a través de varios filósofos, su inserción en el campo crítico, es posible trasladar su planteamiento a un movimiento análogo aplicado al proceso de creación personal, como es el caso de esta investigación: al enfrentar de manera frontal la inmensidad del duelo, se lo rodea para tratar de comprenderlo, así como para intentar entender también las relaciones que puedan surgir en ese camino helicoidal.

Al unir los conceptos de estos autores inicio un movimiento metodológico, este método fluido e intuitivo es lo que denomino, de forma simplificada, una genealogía de desesperos. Aquí, el propio desespero guía el proceso, atravesando búsquedas simultáneas de posibilidad. La genealogía no es exactamente previa, sino que se configura casi como una posproducción de

mis referentes: como si el sentido emergiera después del gesto de encontrarles.

En *Orden sostenida. El Atlas Mnemosyne de Aby Warburg*, Pablo Schneider analiza los vínculos simbólico-conceptuales del famoso montaje de Warburg.

“El motivo solo puede entenderse hasta cierto punto como un hecho iconográfico, y este no representa el criterio principal para la ordenación de las láminas. Por el contrario, la estructura de la ordenación de las imágenes abre la posibilidad de abordar discursivamente áreas emocionales limítrofes, como la despedida, la traición, la muerte sacrificial y la redención.” (Schneider, 2024, tema 12).⁴

En lugar de una narrativa lineal, se propone una constelación de fragmentos: imágenes, objetos, gestos, textos y recuerdos que no se organizan en jerarquías, sino en resonancias. De esta manera, inspirado en los paneles de Aby Warburg, este trabajo se apoya en metodologías ensayísticas, constelativas y afectivas, mediante la adopción de formas de pensamiento basadas en el montaje. Porque, además de comprender las relaciones posibles entre los elementos recogidos durante la investigación, resulta imprescindible saber cómo ensamblarlos, cómo unir los ejes y articular su organización. Schneider continúa sobre la producción warburguiana:

“la orientación discursiva básica de los paneles también puede entenderse como una indicación de su ordenación mutable. Se trata de una dinámica que puede ser comprendida como un momento extremadamente productivo de las constelaciones de imágenes. Estas constelaciones configuran las vecindades más próximas y más amplias de las imágenes, que, aunque fijadas en el panel, originaban

⁴ Traducción al español realizada con asistencia de inteligencia artificial (ChatGPT), a partir de SCHNEIDER, Pablo. *Ordem sustentada. O Atlas Mnemosyne de Aby Warburg*. 19^o20, Rio de Janeiro, v. XIX, 2024. <https://doi.org/10.52913/19e20.xix.11>. Esta traducción se aplica a todos los fragmentos citados de dicha obra a lo largo de esta investigación, así como al título citado en el cuerpo del texto.

movimientos potenciales —mutables, referenciales, palpitantes— que debían ser pensados y vistos” (Schneider, 2024, tema 14).

Como en Warburg, lo que importa no es el orden, sino la vibración afectiva entre los elementos. Lo que se hereda no es solo conocimiento, sino intensidad: lo que retorna, lo que insiste, lo que no se deja olvidar.



Figura 1. Warburg, A. (ca. 1927–1929). *Atlas Mnemosyne [Panel]*. Instituto Warburg, Universidad de Londres. Reproducido en Cascone, S. (2020, 25 de junio). *Take a rare look at Aby Warburg's mind-blowing atlas of memory.* *Art in America.* <https://www.artnews.com/art>

Aunque esta investigación no reorganice imágenes ya existentes y cargadas de significados históricos o culturales específicos, se apropia de la propuesta de Warburg que reside precisamente en el “cómo”: cómo organizar un montaje a partir de interrelaciones sensibles, guiadas por los afectos y sentidos generados por mi nueva realidad post mortem. Schneider continúa: “los paneles generan espacios de pensamiento dentro de los cuales un conjunto condensado de material visual es repetidamente insertado en contextos de significado” (Schneider, 2024, tema 14).

En este trabajo, las imágenes recientemente formadas —fotográficas, instalativas, o en red— solo son posibles gracias a los contextos vividos antes de la pérdida. De este modo, la genealogía warburguiana se presta y se

recontextualiza como una posibilidad metodológica y afectiva de dividir, ordenar y releer las fases del desespere mediante paneles simbólicos que agrupan ausencias, presencias y voces de la comunidad en duelo.

La estructuración metodológica en paneles surge de acciones espontáneas que acompañaron mi propio proceso de duelo. Primero, el impulso de revisar fotos fue inseparable de escribir registros de memoria: **Imagen, Reconstitución, Resistencia**. Más adelante, comprendí que los objetos utilizados en vida — ropa, instrumentos, gadgets, rastros — eran también **Objetos Personales En Presencia**, y comenzaban a formar el archivo en un formato: **Archivo Y Conservación**. Finalmente, en el contacto con otras personas, al compartir fragmentos de estos paneles anteriores, noté que aparecía algo inesperado: me decían que, aunque sus historias fueran completamente distintas, sentían que el sentimiento era el mismo. Allí emergió el tercer eje: **la Comunidad Anacrónica, el acto de Compartir Sin Saber**. Así se consolidó esta estructura trinitaria de paneles: una constelación metodológica nacida del afecto y no de la lógica.

Montar es la única manera de seguir. Por eso, la estructura de este trabajo responde más a una práctica de creación en justaposición — de dispositivos insisten en resistir — , que a una lógica argumentativa clásica.

Lo Que Queda

Morir es parte de la vida, no de la muerte: hay que vivir la muerte ⁵

— Dra. Ione Heath

Antes que nada, pido permiso, ya que esta es una investigación académica que, a la vez, es un estudio de prácticas que me ayudan a seguir viviendo. Creo que ya es notable por el escrito en las páginas anteriores, pero somos tres sujetos, interpelados, para dar voz a esta investigación y desafiarnos en las palabras aquí escritas: Yo, Beatriz Guimarães, hermana de Arthur. Nosotras, la comunidad en duelo, cada ser humano, ya que la muerte es la única certeza que tenemos. Y, finalmente, la propia investigación *Lo que Queda* que se manifestará con cada descubrimiento de posibles encuentros de conceptos, análisis y producciones.

La Ruptura

[...] lo más importante que me ha ocurrido en la vida han sido mis muertos, con eso me refiero a la muerte de mis seres queridos. [...] Solo en los nacimientos y en las muertes salimos del tiempo. La Tierra detiene su rotación y las trivialidades con las que desperdiciamos las horas caen al suelo como purpurina. Cuando nace un niño o muere una persona, el presente se parte en dos y nos permite espiar por un instante a través de la rendija de la verdad – monumental, ardiente e imperturbable. ⁶

— Rosa Montero

La muerte es la única certeza de la vida; nos atraviesa a todos, todo el tiempo, desde que el mundo es mundo. Por eso el tema de la muerte y del duelo es

⁵ (Heath, como se citó en Montero, 2020, p. 153)

⁶ (Montero, 2020, p.9)

tan recurrente. Esta investigación parte precisamente de esa ruptura: la que provoca la muerte en los que quedan.

Mónica Hirano, sobre su trabajo: *Solace Is A Weeping River* (O consolo é um rio que chora), dice:

“En la película, y especialmente en esta escena, me esforcé por traducir en imagen el impacto del momento en que se descubre que alguien amado ha fallecido. La mente corre en todas direcciones y se superponen capas de pensamientos. Cuando descubrí que mi padre ya no estaba entre nosotros, mi mente experimentó una mezcla de shock absoluto, vacío, pánico, negación. Vi fragmentos de nuestra vida juntos y pensamientos sobre un futuro sin él. La adrenalina no me permitió sentir ni dolor ni tristeza; estos llegaron en los días posteriores al ajetreo de papeleo y al funeral. El día que llegó la tristeza, fue otro golpe. Pero esa es historia de otras escenas de la *película*.⁷ (Hirano, 2023)



Figura 2. Hirano, M. (2023). *Solace is a Weeping River* [Video, 7'35", estéreo 2.0].

Por cierto, al analizar relatos de personas que están en el momento de la muerte o que reciben la noticia de que un ser querido falleció, se puede notar

⁷ Traducción al español realizada con asistencia de inteligencia artificial (ChatGPT) a partir de un post original en portugués publicado por la artista en su perfil de Instagram (@monicahirano_), el 12 de marzo de 2024, disponible en línea en: <https://www.instagram.com/p/C4bN9GAPcEK/>.

similitudes: la descreencia, la voluntad de estar en alta velocidad, pero sin poder moverse, pánico, una gran ola de sentimientos que se empujan para todos los lados, pero que, paradójicamente, parecen ocupar ningún espacio, o llenar un espacio vacío. Rosa Montero continúa por escribir sobre muerte y encuentra con Hirano al decir que: “Es una realidad inconcebible que la mente rechaza: La idea simplemente no entra en tu cabeza: no verle nunca más es una broma de mal gusto, una idea ridícula.” (Montero, 2020, p.23).

Es notable que exista, de manera común, una cierta falta de repertorio emocional, al menos desde la cultura occidental, a la hora de enfrentar la muerte de un ser querido. Dentro de esas similitudes, Jacques Derrida describe en *Cada vez única, el fin del mundo*, una expansión de entendimiento de ese momento que puede parecer un fin de mundo para quien está vivo, pero más que eso, una continuación de mundos:

“[...] la muerte del otro, no únicamente pero sí principalmente si se le ama, no anuncia una ausencia, una desaparición, el final de tal o cual vida, es decir, de la posibilidad que tiene un mundo (siempre único) de aparecer a tal vivo. La muerte proclama cada vez el final del mundo en su totalidad, el final de todo mundo posible, y cada vez el final del mundo como totalidad única, por lo tanto irremplazable y por lo tanto infinita. Como si la repetición del final de un todo infinito siguiera siendo todavía posible: el final del mundo mismo, del único mundo que existe, cada vez. Singularmente. Irreversiblemente. Para el otro y de una extraña manera para el provisional sobreviviente que soporta la imposible experiencia. Esto es lo que quiere decir “el mundo”. Un significado que sólo le confiere eso que llamamos “la muerte”. (Derrida, 2005, p. 11)

A través de este fragmento, Derrida parece encender una luz al final del túnel: confirma que la muerte de un ser amado: sí, es un fin de mundo. Comento que me parece como una capa de realidad que se derrumba. Pero para Derrida, es un fin de mundo, no el fin de todos los mundos posibles. Se acaba un mundo singular, irremplazable, cuya desaparición da origen, o espacio, a otros.

Si pensamos metafóricamente en esta noción de “fin del mundo”, y la contextualizamos en un presente marcado por la aceleración, la saturación

de imágenes y el olvido sistemático como orden dominante, es importante imaginar otros modos de mirar el mundo. Esta investigación plantea esta mirada hacia lo que queda: los vestigios de las relaciones que verdaderamente nos importan; desde los cuerpos que ya no están pero insisten en dejar huellas, hasta los objetos que encarnan una ausencia o los recuerdos que se resisten a desvanecerse, el duelo se revela no solo como un proceso íntimo, sino como una práctica de resistencia, de memoria y de creación.

Imagen, Ensayo, Reconstitución y Resistencia

Erika Diettes, en su obra *Sudarios*, retrata a mujeres en el momento exacto en que evocan el recuerdo del asesinato de sus seres queridos. Las imágenes, impresas sobre telas translúcidas que son colgadas como sudarios. En esta instalación, Diettes sustituye el horror por una forma de santidad: trabaja con la muerte no como interrupción, sino como un tipo de “para siempre”, como es cargado en la sacralidad.



Figura 3. Diettes, E. (2011). *Sudarios* [Instalación fotográfica].

A través de la imagen de los quien sufrieron por sus pérdidas, realiza la presencia del muerto. Sitúa a los fallecidos de forma inevitable y humanizada ante lo sublime. Su propuesta responde a una violencia histórica concreta: los

cuerpos ausentes de víctimas del conflicto armado colombiano son evocados mediante los rostros de quienes los amaron en vida.

La fuerza de *Sudarios* reside, además, en su montaje fuera del espacio tradicional del arte, lo que permite a quien no conoce la historia específica de esas vidas encontrarse con el dolor del otro. Es decir, no es necesario saber los detalles: el encuentro que propone este trabajo es sensorial, intrínseco e inevitable.

Oscar Muñoz, en *Aliento*, crea retratos impresos en foto-serigrafía con grasa, sobre espejos metálicos, dispuestos a la altura del observador, que solo aparecen al contacto del aliento del espectador. Estos espejos, que antes parecían ser un objeto del cotidiano, hacen su función principal y reproducen la imagen de que quien está en frente de ellos, pero más que eso, al contacto del aire del soplo del observador con su superficie, parecen los retratos de obituarios.



Figura 4. Muñoz, O. (1995). *Aliento* [Instalación de foto-serigrafía con grasa sobre espejos metálicos].

Así, Oscar crea múltiples encuentros de vida y muerte. La memoria, entonces, puede ser vista como dependiente del cuerpo vivo, del respiro de vida para existir. Solo se activa la imagen del otro, cuando el propio observador es la imagen, cuando su reflejo está próximo suficiente del espejo. Tal hecho pone, más una vez, el vivo como agente para la permanencia del muerto.

Christian Boltanski, en *Monument/Odessa* (1990), construye altares de memoria con fotografías y luces. No busca inmortalizar a nadie, sino señalar la fragilidad de la memoria. A partir de un entendimiento de que el ser que queda es lo que mantiene vivo a un muerto, es posible decir que tal acción no es tan sencilla. Existe la memoria, el olvido, los rituales y todo que es “perecible” entremedio esos gestos. Las crianzas retratadas en esta obra son desconocidas, y esta dicotomía creada es una de las potencias del trabajo. ¿Para quienes estamos mirando? Las fotografías en blanco y negro, recortadas y oscuras transmiten la sensación de que esas personas son de un tiempo anterior a nosotros, al mismo tiempo que el montaje de trabajo nos invita a reverenciarlas, verlas como se estuviéramos frente a un altar. ¿Podrían esos rostros contener la presencia de nuestra ancestralidad? O entonces, si nadie sabe quién son, ¿dónde se quedó la memoria que de estuvieron realmente aquí? ¿Esos rostros cargan historias, pero quien las conoce? ¿Será que deberíamos conocer sus historias como parte de la nuestra? Más que todas las preguntas que ese trabajo influye están las certezas. Certezas de que algo tan cierto como la vida, es irónica y difícil frente a la memoria que debería ser su contenedora infinita.

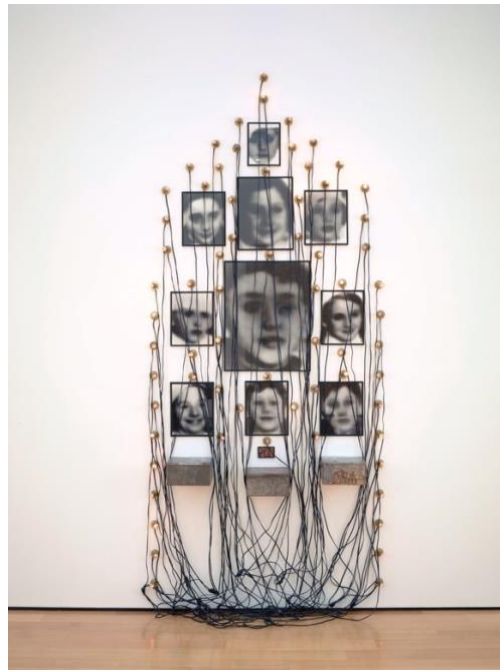


Figura 5. Boltanski, C. (1990). *Monument/Odessa* [Instalación]. The Lenore and Burton Gold Collection of 20th-Century Art.

En 2007, el artista Osvaldo Cibils realizó una performance en la que intenta contactar al artista Nam June Paik a través de un monitor de ordenador, objeto que remite directamente a la producción de Paik. Una nueva imagen se genera a partir del cuerpo de Cibils y del objeto que representa las acciones de su muerto, con quien desea mantener el contacto. No es posible afirmar que Osvaldo Cibils estuviese atravesando un duelo directo por Nam June Paik, pero esta investigación tampoco se orienta a determinar todos los tipos de duelo que existen o si el artista uruguayo conoció en vida al artista surcoreano. En cierto modo, tal información no modificaría sustancialmente la interpretación de su performance. Lo que sí se sabe y resulta relevante para este trabajo es que Paik, fallecido en 2006, ha sido una figura de gran influencia en el arte contemporáneo. Para Cibils, acceder a su presencia se vuelve posible a través de una búsqueda simbólica, una evocación mediada por el dispositivo icónico de la producción artística de Paik.

Por lo tanto, es notable que acceder al muerto no sea exclusivo de un entorno íntimo, como un familiar, una pareja o un conocido. La relevancia de la vida de un artista puede, para otro artista, convertirse en motivo suficiente para buscar y evocar, a través de su huella – en ese caso simbólica–, su presencia. Más aún: Cibils lo hace con un objeto que, a pesar de no estar necesariamente vinculado al uso personal de Paik, posee una carga simbólica capaz de propiciar el encuentro. Lo que se puede extraer de ello, es que son de varios formatos, medios y relaciones los dispositivos de presencia de un ser amado fallecido



Figura 6. Cibils, O. (2007). *Where Are You, Nam June Paik?* [Video, 2'20"].

Todas esas imágenes creadas por las obras anteriormente citadas son la búsqueda de una única imagen: un retrato que está ausente. Como posibles dispositivos de presencia del ausente, aparecen imágenes de desconocidos, imágenes de quienes se han quedado y cargan consigo a los que partieron en sus propias historias; imágenes que se revelan a través de un gesto vital; imágenes que imitan los movimientos que el muerto realizaba en vida. En un nuevo panel que acompaña a esta investigación, se reunirían todos estos retratos, sumándose unos a otros para intentar dar forma a los rostros que ya no habitan la materia, que no se representan, pero que resisten en otras imágenes.



Figura 7. Catá, D. (2011). *Ni conmigo ni sin mí 04*. [Fotografía de performance].

Al mismo tiempo, frente a la ausencia de un cuerpo presente, David Catá nos muestra que nuestros propios cuerpos, todavía vivos, pueden llevar consigo a quienes hemos perdido. En *Ni conmigo ni sin mí*, Catá borda en la palma de su mano los rostros de sus seres queridos, ni todos fallecidos, pero que hacen parte de él mismo. El cuerpo se convierte en un archivo de memoria afectiva, y la herida, en una forma de escritura. Surge aquí la pregunta: ¿Es posible desvincular tu propio cuerpo de alguien que ya se ha ido? ¿Sus

latidos, que antes parecían estar marcados por un mismo metrónomo, se descompasan cuando uno de los corazones se detiene?

Producción Desesperada: Ausencias

A partir de esa recopilación fue posible conocer y analizar como algunas imágenes pueden ‘performar’ la ausencia. Así, esta investigación pudo irse de encuentro a mi experiencia personal de duelo. El punto de partida para este primero “panel” fue el mapeo de mis propios desesperos y el intento de comprender cuál de ellos había sido el primero a aparecer. Para ello, recuperé una experiencia personal que da sentido a la motivación inicial de esta investigación y que estructura, desde la vivencia directa del duelo, los sentimientos que articulan la obra: Mi hermano falleció durante un viaje familiar, pocas horas antes de que regresáramos a mi casa en Madrid. Como somos brasileños, tras su muerte, me vi sumergida en un mar de responsabilidades urgentes: llamadas a la embajada, gestiones legales y migratorias, contacto con abogados, notificaciones a familiares y amigos, y la abrumadora sensación de que, a partir de ese momento, yo me escondí en la motivación: “yo no puedo darme el lujo de sentir, yo tengo que resolver problemas”. Llegó la noche de ese día que cambiaría mi vida para siempre. En ese anochecer, por primera vez, dejé de operar en modo resolución y no había para donde huir. No podía dormir, no podía moverme. Estaba paralizada. En medio del silencio del cuarto, comprendí, en carne viva, la brutalidad de la ausencia. Horas antes, en ese mismo espacio, compartíamos la vida con mi hermano. Ahora, la vida se había vaciado: el piso era lo mismo, en la misma planta con el mismo código postal pero su cuerpo y su alma ya no estaban. Fue en ese estado de shock que el duelo empezó a guiarme. Aunque tomada por el escepticismo, realicé, casi como un acto reflejo, un primer gesto de permanencia: revisar fotos y videos de Arthur. Fue cuando comprendí que una de esas imágenes —sin haberlo sabido al tomarla— se había convertido en “la última foto con mi hermano”. Lloré, y comencé a desesperarme por todo aquello que ahora podía llevar el rótulo de *“lo último con Arthur”*. Me inundó el pánico de olvidar.

En otro gesto impulsivo, abrí mi ordenador y empecé a escribir. Si ya no podía continuar una historia con él, si mi presente estaba atravesado por un “último

con él”, entonces al menos intentaría no olvidar nada de lo que ya habíamos vivido juntos. Empecé a anotar fragmentos de memoria: palabras que usaba, gestos, tics, costumbres, su vocabulario inventado, los apodosos que usábamos, anécdotas mínimas y principalmente, los momentos clave de su trayectoria; su vida. Ese documento se transformó en mi primer archivo de duelo. Comprendí, desde esa madrugada, que estaba frente a una carrera perdida: ningún texto, ningún gesto podría jamás abarcar la importancia de su vida. Pero, aun así, o precisamente por eso, surgió el primer eje de mi investigación: la ausencia. Su irrupción desconfiguró por completo la lógica temporal, la estructura emocional y el sentido de todo lo que había sido hasta entonces.

Fue a partir de esta vivencia que se articuló el primer “panel” del proyecto: *Lo Que Queda: Ausencias*. En él, dos vectores, o matrices, se revelaron fundamentales: por un lado, el concepto de *la última* —esa imagen que solo se vuelve significativa en retrospectiva— y, por otro, el impulso de rescatar la memoria a través del registro escrito. La obra visual resultante, entonces, une la última fotografía tomada con mi hermano y fragmentos escritos que buscan sostener, desde la fragilidad, su permanencia simbólica. Así nace este primer gesto: una imagen marcada por la ausencia, acompañada de palabras que intentan no dejarla caer en el olvido.

En el proceso de montaje síntesis de primero desespero del duelo, el eje de la imagen ya comenzaba a adquirir una forma definida. Sin embargo, la dimensión del registro seguía dispersa, como un conjunto de gestos sueltos, aún no articulados. En ese momento de investigación, empecé a buscar obras de arte y filosofía que abordaran el duelo de manera sensible, no clínica. Fue así como, explorando el catálogo de una biblioteca, encontré *Diario de duelo* de Roland Barthes: un libro que reúne fragmentos de los cuadernos escritos por el autor durante el año posterior a la muerte de su madre —con algunos capítulos que continúan incluso después de ese periodo. Barthes ofrece una escritura discontinua y afectada, donde el fragmento no es etapa de superación, sino forma de permanencia. Barthes no organiza el luto, lo intenta expelerlo, y más que todo: lo vive. Cada nota es un resto, un intento de sostener a su madre muerta a través del lenguaje. Por ello, había una inquietación en mi lectura: me identificaba profundamente con lo que estaba

escrito, pero al mismo tiempo sentía que ese libro, a pesar de conversar conmigo, no me pertenecía. El ejemplar de préstamo, ajeno y externo marcaba el límite de proximidad. Al salir, fui directamente a una librería cercana y compré mi propia copia. Ese objeto que ya me parecía íntimo por contener emociones que dialogaban con las mías, ahora estaba materialmente en mi posesión. Entonces reinicié la lectura, esta vez de forma cronológica y con un lápiz en mano. A medida que el dolor de Barthes rozaba el mío, fui escribiendo en los márgenes: memorias de Arthur, sensaciones, fragmentos de nuestra historia, incluso risas que la escrita brutal me arrancaba. Se establecía una conversación imposible pero real: la mía con él, la mía con mi hermano, la mía conmigo misma, por medio de las hojas de la conversación de Barthes con su madre, la de él consigo mismo, y de manera rara, la de él conmigo.

Más allá de la identificación, lo que emergía era una comprensión radical: el anacronismo de ese dolor no era obstáculo, sino puente. Yo escribía en el siglo XXI, en portugués brasileño, sobre la pérdida de un hermano. Barthes lo había hecho en el siglo XX, en francés – aunque mi edición del libro fuese en español –, sobre la pérdida de su madre. Y, aun así, lo que ambos escribíamos era lo mismo. Esa coincidencia no era banal: revelaba una raíz compartida, un gesto común de la escritura de duelo. La experiencia íntima se abría a la posibilidad de una comunidad anacrónica del dolor. El ensayo se cambió en materia y medio, al mismo tiempo.

En esa acción de investigación se comprende que el *registro* —ese segundo eje del panel de *Lo Que Queda: Ausencias*— no se trataba únicamente de escribir para recordar, sino de crear vínculos entre tiempos, idiomas, relaciones y cuerpos. Al registrar, me incorporaba a una genealogía de desesperos que, aún sin coordenadas compartidas, se reconocen por resonancia.

Así, el “panel” *Ausencias* se configura como una constelación entre imagen, escritura y memoria. La fotografía “última” es un umbral, pero no una clausura. Los registros escritos no son biografía, sino insistencia. Y en ese gesto de insistir, la ausencia se convierte en una verdad universal compartida. De esa manera, se empezó la producción de obra.

Matriz de Imagen:



Figura 7. Imagen de autoría propia. Última fotografía tomada junto a mi hermano. Fotografía matriz para la serie de grabados.

Encaré el punto de ruptura de mi línea temporal, en lo que pasó a ser mi nuevo “marco cero”: la fotografía que tomé con mi hermano la noche anterior a su muerte. A partir de esa imagen surgió el primer gesto de desesperación, una simulación plástica de este momento de ruptura y sus desdoblamientos.

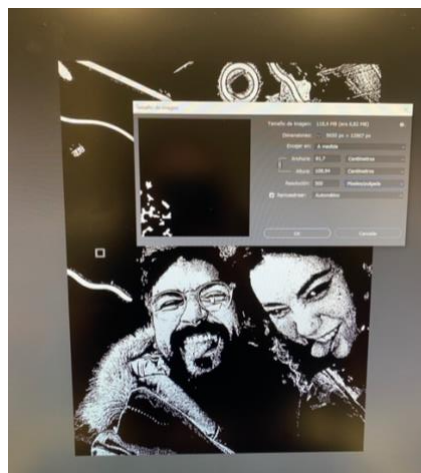


Figura 8. Imagen de autoría propia. Edición de Fotografía matriz para la serie de grabados.

Fragmenté la fotografía en pequeños trozos, descomponiendo su forma hasta que dejara de ser reconocible como la imagen inicial. Esa descomposición visual evocaba, en su estructura pixelada, la desintegración misma de mi memoria: como los detalles de un recuerdo que ya no se puede reconstruir del todo.

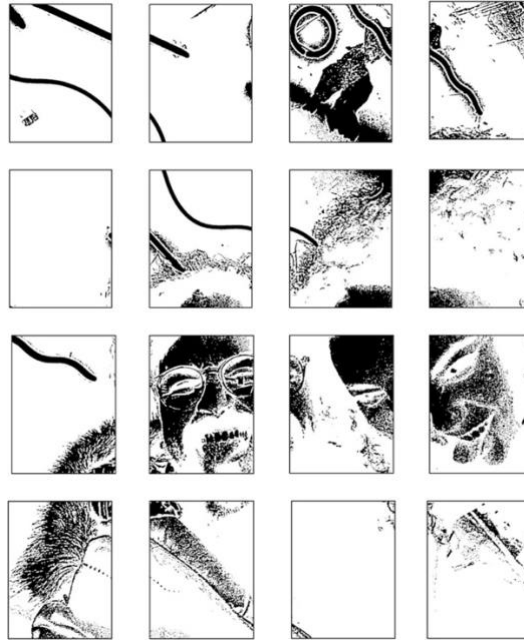


Figura 9. *Imagen de autoría propia. División de nuevas matrices a partir de la Fotografía matriz editada.*

Con el objetivo de intensificar esta capa simbólica de deterioro, decidí llevar la imagen a otro soporte. Surgió, entonces, la idea de convertir aquella fotografía de iPhone en grabado, explorando así los límites materiales y conceptuales de su repetición. La matriz digital se tradujo a una matriz analógica, abriendo el gesto de reproducir la imagen, friccionando nuevas formas de permanencia y error de exactitud. Cada copia, impresa manualmente, emergía distinta: no solo por los accidentes del grabado, sino porque ninguna reproducción podía ya ser idéntica al original, como tampoco ninguna memoria puede recuperar por completo o con fidelidad lo que ha pasado.

Para ello, los dieciséis fragmentos digitales de aquella imagen inicial fueron ensamblados sobre siete planchas de fotopolímero (fotosensible). Esas

matrices se superpusieron como si se tratara de reconstrucciones posibles, siempre inestables, siempre en fuga, imprimiendo en el gesto de superponer la posibilidad de la memoria que no solo se divide y descompone, sino que se solapa.

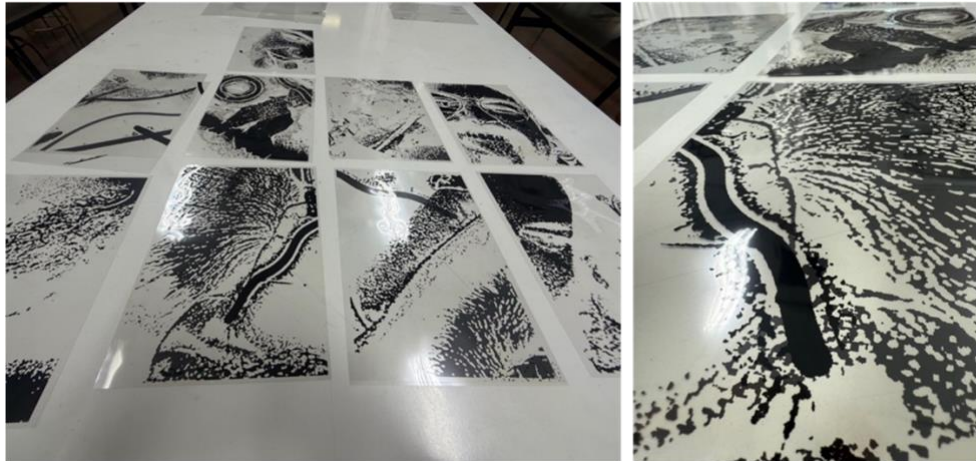


Figura 10. Imagen de autoría propia. Nuevas Matrices Impresas en Acetato y sobrepuestas.

Al tensionar esos falsos píxeles con la materialidad del grabado, se produjo también una conjunción de símbolos del tiempo: una técnica milenaria se encontró con un archivo digital reciente, activando un diálogo entre lo antiguo y lo contemporáneo, entre lo manual y lo tecnológico, entre el gesto íntimo y el residuo digital.



Figura 11. Imagen de autoría propia. Grabación de planchas de fotopolímero a partir de los acetatos. Ensolación en luz UV y en sol.

La experimentación con la descomposición de la memoria se expandió también al acto de imprimir el grabado. Fueron muchas horas en el taller de grabado, probando distintas formas de activar la imagen. La impresión se realizó de diversas maneras: una plancha a la vez, varias planchas simultáneamente, o todas al mismo tiempo. Las pruebas, que luego se tornaron definitivas, incluían tanto impresiones solo en relieve (gofrado), como impresiones en relieve con tinta negra.

Se emplearon tres tipos de soportes distintos: papel de grabado blanco Fabriano, papel de grabado Tiepolo de 290g y lienzo de algodón natural sin preparación previa. Cada uno de estos soportes fue dispuesto sobre las planchas de maneras distintas: papeles colocados de forma desplazada respecto al formato de la matriz, telas dobladas, posiciones intencionadamente inestables.



Figura 12. *Imágenes de autoría propia. Impresión de Grabado: Disposición de planchas y montaje de papeles y lienzo.*

Este conjunto de imágenes no buscaba una edición definitiva, sino explorar el desajuste y la pérdida como lenguaje poético. La variabilidad técnica se convirtió así en parte esencial del discurso visual de la obra.



Figura 13. Imágenes de autoría propia. Impresión de grabados: Grabación conjunta de todas planchas en papeles y lienzos.

Matriz de Escritura (Ensayística):

Escribo como si fuera a salvar la vida de alguien. Probablemente la mía propia.

Vivir es una especie de locura que provoca la muerte.

¡Que vivan los muertos, porque en ellos vivimos!

— Clarice Lispector



Figura 14. Imagen de autoría propia. Registro fotográfico de mi edición del libro *Diario de duelo*, con páginas arrancadas.

En cuanto a la dimensión del ensayo, tomé la decisión de arrancar del libro las páginas donde había escrito anotaciones personales. Este gesto, deliberado y cargado de sentido, rompía con la linealidad cronológica del texto original, interrumpiendo su narrativa y certificando, al mismo tiempo, que esa forma de comunicación había existido.

El acto de extraer esas páginas operaba como una metáfora material del desplazamiento, de la pérdida, del corte irreversible producido por la ausencia. Era, en sí mismo, una declaración de desesperación: una forma de interrumpir el relato como reflejo de una vida que también fue interrumpida.

Esta intervención en el libro no solo inscribía la marca del duelo sobre el objeto, sino que se convertía en un nuevo fragmento dentro del archivo afectivo que esta investigación compone.

Montaje Intuitivo:

Lo que Queda: Ausencias es una obra construida a partir de un proceso de montaje intuitivo y guiado por el sentimiento. El material surgido de las matrices visuales y textuales se fue acumulando en papeles, imágenes, grabados y notas, generando una constelación caótica pero significativa, donde cada elemento llamaba al siguiente sin necesidad de un guion previo. Este tipo de montaje, lejos de una planificación racional o puramente estética, responde a una lógica afectiva y procesual, en la que las decisiones formales emergen del dolor, del reconocimiento de la realidad y de la urgencia de sostener la memoria desde lo sensible.

En este sentido, la obra dialoga con la noción de “matriz narrativa” propuesta por Vinciane Despret, quien plantea que el relato de los muertos no nace de un discurso lineal, sino de gestos, restos y evocaciones que exigen ser escuchados. Como ella afirma, no es una estructura predefinida la que guía el relato, sino la aparición intermitente de fragmentos que reclaman lugar. El montaje intuitivo funciona así como una forma de escucha: hacia los muertos, principalmente el mío, pero también hacia sus rastros. Es un modo de inscribir la ausencia en el espacio expositivo no como vacío, sino como presencia latente, que se reorganiza una y otra vez en el tiempo y en el cuerpo de la obra.

“Dejarse instruir. Hacer de una historia una matriz narrativa. Una máquina de hacer historias de una en una, una matriz de historias que se elaboran a partir de las precedentes y que, por este hecho, se conectan unas con otras no sobre u hilo, sino de manera tal que forman un tejido [...] Cada punto del tejido que se crea te conduce al siguiente, u a otro, según la connivencia de los motivos. Las historias necesitan espacio. Y el espacio se crea en la capacidad que tiene la historia de poner en movimiento, de crear sentidos posibles que os lleven afuera, que no desvíen. Las historias suscitan otras, multiplica las bifurcaciones”. (Despret, 2022, p. 30).



Figura 15. Imagen de autoría propia. Primeras ideas de montaje para obra, en suelo.

La intención fue unir todos esos fragmentos en una composición de imágenes que formase una especie de confusión de encajes: un orden desordenado. Fueron conectados por hilos de nailon, alambres, ganchos y clips; ejes y encajes que no son permanentes, que han sido hechos y deshechos hasta

encontrar el montaje finalmente presentado. Hay ganchos que permanecen abiertos y espacios de ‘respiro’ entre los fragmentos. También hay dobleces, traspasos, ocultaciones de información. Todos esos movimientos fueron una conversación personal con ese desespero ante la ausencia. ¿Cómo resonaba mirar la última foto que tomé junto a mi hermano así desecha y rehecha? ¿Cómo se modulaba mi duelo frente a mí, en formato escrito, y además junto al duelo de otro? Más aún: ¿cómo era posible juntarlos? Este montaje fue cuidadoso y lento. Fueron diez días de producción, tres de ellos in situ.



Figura 16. Imagen de autoría propia. Primeras ideas de montaje para obra, en pared.

Además de la propia dificultad de elección de imágenes y de cómo podrían estar juntas, estaba la dificultad de lograr que todo eso pudiera mantenerse unido, formando las tensiones necesarias para constituir el cuerpo de la obra. Hubo momentos en que, al incorporar una nueva pieza, todo perdía el equilibrio. Por eso, la lentitud en el montaje fue esencial para otorgar importancia a cada decisión y funcionar como un disparador para que esos fragmentos pudieran tener sentido juntos. En ese proceso, no hubo jerarquía entre los tipos de fragmentos ni en lo que aparece en ellos, ya que la

producción se dio por los sentidos y los sentires. La base sobre la que todo se equilibra está compuesta por tres piezas de madera, dispuestas como una línea de tiempo fragmentada, atravesada por una ruptura irreparable.



Figura 17. Imágenes de autoría propia. Obra 1 de TFM "Lo que Queda: Ausencias". Montaje para visita a taller del comisario Javier Martín y detalles.

Vestigios Materiales: El Objeto personal como Archivo Afectivo y Conservado

"Somos relicarios de quienes amamos.
Los llevamos aquí dentro, somos su memoria."

— Rosa Montero

La muerte descompone una vida en objetos. Hace algunos años, al leer *La ridícula idea de no volver a verte*, de Rosa Montero, en un momento en que intentaba comprender mejor el duelo por la muerte de mi padre, me di cuenta de algo por primera vez. Montero presenta dos dispositivos de presencia de los muertos: el sillón en el que solía sentarse su marido y el pañuelo que Marie Curie recogió tras el accidente de Pierre. El sillón del marido de Rosa tenía para ella un significado similar al del trapo ensangrentado que Marie conservaba. ¿Puede un sillón cargar con el mismo peso simbólico que un paño manchado de sesos?

En mi caso, empecé por lo más evidente: siempre me conecté con mi hermano a través de la música. Por eso, sus baquetas desgastadas, llenas de astillas, se convirtieron en el objeto más valioso que podía tener. Contenían su gesto, su toque, su ritmo, su forma de tocar. Llevaban su sudor, mis aplausos y nuestras carcajadas en las conversaciones después de cada concierto.

Qué dolorosos son esos mínimos restos para-humanos, esos objetos que acompañaron tan íntimamente la vida de tu muerto. Yo también guardo en algún cajón, sin poder deshacerme de ellos, esos pequeños huesos del cuerpo social de Pablo: el móvil que él detestaba, la pequeña agenda con sus pulcras y diminutas anotaciones, la cartera, el documento de identidad, el carné de conducir, las tarjetas de crédito... La pérdida de un ser querido es una experiencia tan desatinada e inmensurable que resulta increíble cómo

una simple tarjeta VISA con el nombre de tu muerto grabado en relieve puede llegar a conmoverte y desestabilizarte. (Montero, 2020, p. 102)

En este sentido, puede pensarse en el inicio de un nuevo panel teórico y afectivo de objetos y presencias: un sillón, un trapo sucio, unas baquetas de batería. Lo que une a estos objetos anacrónicos es el hecho de haber sido usados por quienes amamos y hemos perdido. Y es precisamente ese uso — el uso en vida— lo que los convierte en vestigios de supervivencia, en formas de mantenerlos vivos, después de la muerte.

Erika Diettes, en *Relicarios*, compone un funeral para cuerpos ocultos por la violencia a través del archivo de objetos personales de los desaparecidos. Ofrece dignidad y la posibilidad de una despedida simbólica mediante aquello que esos cuerpos utilizaron en vida. “La artista dispuso en alineaciones simétricas las 165 cápsulas de la obra, a manera de filas de lápidas funerarias en un cementerio.” (Sinardet, 2020, p. 67) En este caso, la artista colombiana crea, a partir de un cementerio sin cuerpos, la posibilidad de un cuerpo, de un alma: una vida representada por objetos-reliquia que anteriormente pertenecieron a los muertos. Es como si estos objetos tuvieran un poder notarial para actuar o hablar en nombre de la persona. En esta investigación, nos referiremos a estos objetos como “objetos-apoderados” o “objetos-reliquia”.

“Relicarios, como lo indica el título de la obra, consiste en trascender estéticamente tal pertenencia en reliquia. La artista ya no utiliza la fotografía: fabrica cápsulas que conservan material y físicamente -y no solo simbólica y metafóricamente- aquel objeto, impidiendo su restitución a los allegados. De hecho, Relicarios conserva doblemente: por un lado, la artista guarda con ella el objeto de forma definitiva; por otro lado y al mismo tiempo, lo protege de los daños del tiempo y lo preserva de toda degradación.” (Sinardet, 2020, p. 64)

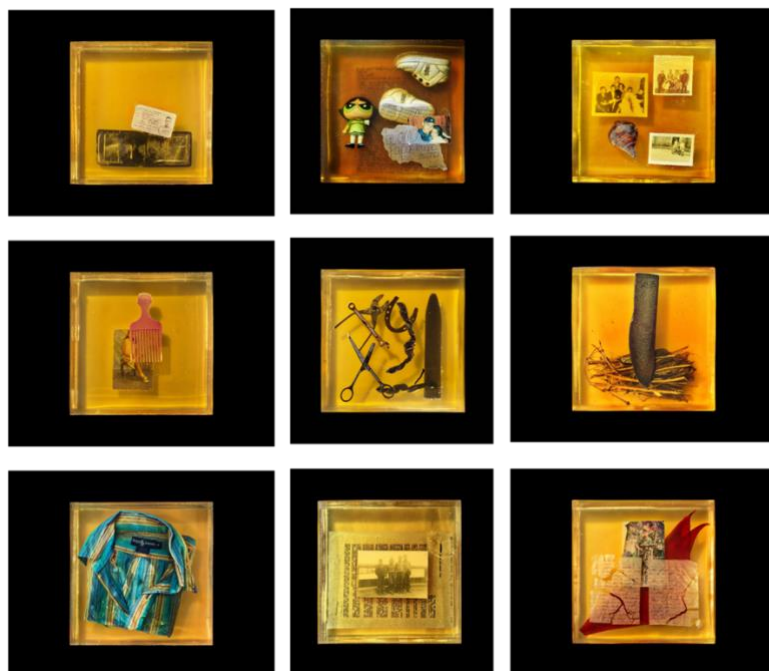


Figura 18. Diettes, E. (2011). *Relicarios [Instalación]*. Montaje propio de nueve imágenes. En orden de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo: #55, #21, #54, #7, #51, #142, #116, #100, #88.

Clarice Lispector escribe, en *Un soplo de vida*: “El tiempo, para mí, significa la descomposición de la materia” (Lispector, 2020, p. 12). Esta cita de la escritora brasileña puede en este contexto, racionalizar la densidad poética necesaria para mirar las obras aquí analizadas: ante la ausencia de la materia corporal ya descompuesta, lo que permanece como posible portador del alma es la materia inorgánica que conforma los objetos personales.

Viviana Silva Flores, en *Hilos de Ausencia: Genealogías y Discontinuidades*, realiza la obra colaborativamente junto a familiares y amigos de detenidos. Esos nombres hacen referencia a víctimas de desaparición forzada durante la dictadura chilena, más precisamente en 1975.



Figura 19. Silva Flores, V. (2014). *Hilos de Ausencia: Genealogías y Discontinuidades* [Instalación]

La acción de Flores, llevada a cabo entre 2014 y 2015, reúne a estos colaboradores para hacer presente a esas personas, muy probablemente asesinadas. Intenta, con esa rueda de conversación y de tejido, afirmar la existencia de esas personas a través del acto de coser, al bordar sus nombres y fechas de desaparición. Flores comenta sobre el trabajo:

“Los bordados fueron de sus nombres y fechas de detención, momento de suspensión de la vida, sobre pañuelos blancos escritos cada uno de ellos de puño y letra de cada persona que lo bordó. [...] hilando en la memoria, en un gesto de coser las heridas, de unir y urdir el tejido social...”

A pesar de que estos escritos no constituyen un objeto en sí mismos, son una marca que se adhiere a otros objetos, una inscripción creada para identificar a sus dueños. Flores encuentra, entonces, en el propio nombre una forma de presencia, al igual que ocurre con las reliquias de Erika Diettes. Los nombres y apellidos tienen la capacidad de perforar el tejido y de marcar con hilo una declaración: la persona nombrada estuvo, existió, aunque oficialmente se desconozca el paradero de su cuerpo. Así, esta investigación añade una pregunta más a su cuerpo: ¿puede, entonces, el nombre actuar también como un “apoderado”?

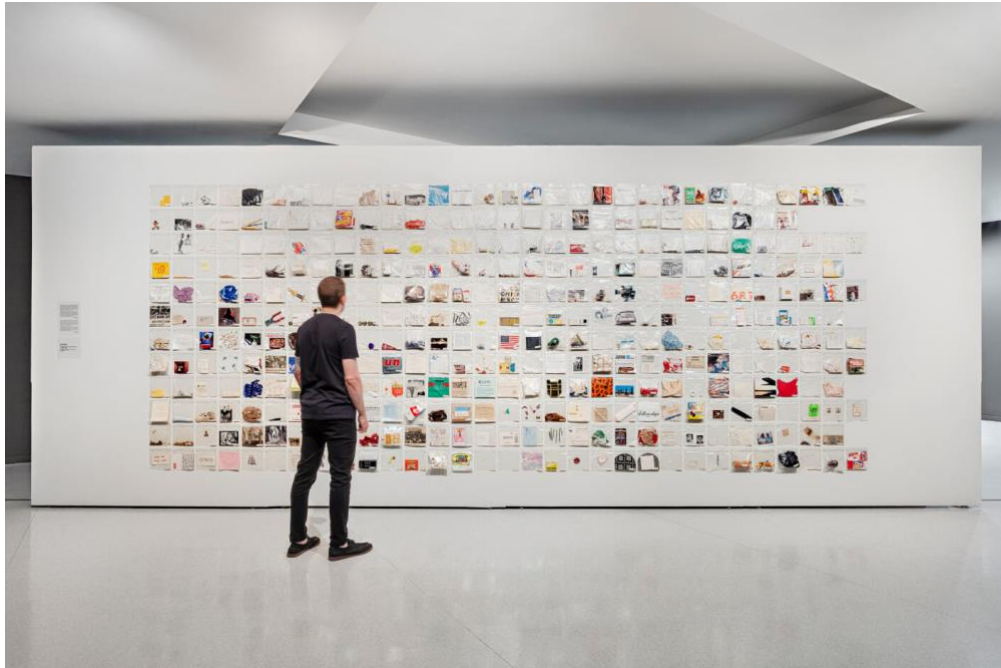


Figura 20. Amorim, A. (1989). *Personal Color Spectrum* [Instalación con etiquetas y objetos en bolsas plásticas, 209 × 557 cm].

Por un lado, observamos a mujeres que narran historias políticas y también personales de la muerte mediante dispositivos de vida que operan a través del gesto de entregar objetos personales y eternizarlos, o bien, de reunir un grupo y marcar la vida de los que ya no están con registros gráficos individuales. Por otro lado, Ana Amorim representa su propia presencia en el mundo mientras está viva. La artista, que ha afirmado en ocasiones que su vida es en sí misma una obra de arte, documenta numerosos detalles, mapas y objetos de su cotidianidad. En *Personal Color Spectrum*, encierra y presenta una determinada paleta de colores que acompañó su rutina durante 365 días. Cada bolsa ziplock contiene un objeto de su entorno inmediato, seleccionado por su color para componer ese espectro visual.

Al recolectar fragmentos del mundo a partir de su mirada y curaduría personal, los objetos, ahora conservados en bolsas plásticas, no solo trazan el recorrido vital de la artista, sino que también conservan la ausencia generada por su extracción del ambiente original —una ausencia provocada por la acción de Amorim y su propia presencia viva.

En el catálogo de *FotoFocus Biennial: Open Archive* de 2018⁸, el comisario Steven Matijcio, en su texto *Unfolding Histories*, cita a Akram Zaatari sobre su producción:

“Um objeto informado es un objeto que es consciente de los materiales y procesos que lo produjeron, consciente de su procedencia, su morfología y desplazamiento a lo largo del tiempo, consciente de su historia en el sentido de que es capaz de comunicarla. Un objeto informado ya está materializado, activado.”

Este enfoque de Zaatari trae cómo los objetos inicialmente utilitarios o personales, al ser insertados en un nuevo contexto, adquieren capas adicionales de significado, funcionando como vestigios tangibles de experiencias humanas. Aunque Zaatari subraya este acto de recogida como un resultado político, social y económico, al mismo tiempo refuerza la idea de que la recopilación y recontextualización de objetos pueden funcionar como una forma de excavación, revelando narrativas ocultas y proporcionando una conexión más profunda con las experiencias humanas representadas por esos objetos. *Lo que queda*, al considerar los objetos personales como “reliquias de una excavación emocional”, se alinea con esta perspectiva, reconociendo que dichos objetos, aunque inanimados, portan historias, memorias y afectos que los vuelven únicos y dignos de conservación.

En este sentido, la investigación de *Lo que Queda* se apropia de la idea de que los objetos de uso personal, los elementos del mundo elegidos por estas personas o las marcas que registraban su existencia, pueden entenderse como “dispositivos apoderados”, que señalan, ante todo, presencias.

Producción Desesperada: Presencias

Al reencontrarme con los objetos de uso personal de mi hermano, por primera vez después de que ya no tuvieran a quién pertenecer, los observé, los analicé y encontré a mi hermano en esos fragmentos. Así, pude comprender

⁸ Disponible en: <https://cdn.contemporaryartlibrary.org/store/doc/19301/docfile/original-bbecdd94627f08118607e7144c6eca3a.pdf>

que el uso de un objeto puede contener la impronta de una presencia, la huella encarnada de un ser. Decidí cartografiar las posibilidades y reunir una lista de elementos que, a través de su uso, se transformaron en archivos afectivos. Son, a la vez, pruebas materiales y símbolos poéticos de una ausencia insoslayable:

- **Banco de Batería**

El banco cuyo tapizado le ayudé a elegir fue uno de los primeros dispositivos de presencia que reconocí. Me parecía que aquel banco ya no podía volver a ser utilizado para la función para la que fue creado: sentarse en él implicaba borrar las horas de ensayo, sus gestos, sus muecas, su escucha atenta frente al coro del público durante los *covers*. Sé que, para Arthur, esa idea de inutilización no tendría ningún sentido.

- **Ropa**

Las estampas y piezas poco convencionales eran firma del estilo irreverente de Arthur. El tejido absorbía el clima que cambiaba con su llegada, y las fibras del algodón entrelazaban su recorrido entre distintos grupos humanos, encajando allí donde hubiese vida.

- **Calzado**

De forma más explícita, su colección de zapatillas de una marca concreta revelaba sus rutas, marcaba su paso. Aunque sus pisadas ya no estén, sus huellas aún pisan la tierra que ahora yo piso. Conservan restos de coordenadas GPS que, alguna vez, cartografiaron su presencia.

- **Perfume**

Otra persona puede usar la misma fragancia, pero ese perfume, a medias, huele a su piel, a sus gestos entre habitaciones, a su salida. Olerlo en otro lugar es ver deshacerse sus movimientos, su cadencia italiana, su forma de hablar tocando al otro, su manera de abrazar. Es robarles a los cuerpos ajenos las moléculas que Arthur dejó en ellos.

- **Baquetas**

Sus baquetas desgastadas, llenas de astillas, se convirtieron en el objeto más valioso que podía tener. Contenían su gesto, su toque, su ritmo, su forma de tocar. Llevaban su sudor, mis aplausos y nuestras carcajadas en las conversaciones después de cada concierto.

- **Auriculares**

Las bandas que eran “nuestras” o “suyas” ya no podían sonar: no por miedo a desgastar la música, sino para no disipar la voz desafinada de Arthur, sus movimientos de baile impredecibles, su presencia irrepetible.

- **Teléfono móvil**

En ese gadget, ya considerado antiguo, se conserva su fascinación por la tecnología. Allí están sus gestos, su forma única de interactuar con los dispositivos. Contiene sus sentidos: su respiración, su audición, su vista, su tacto. Su forma de estar. Sus vínculos. Y todas las personas en quienes dejó parte de sí.

- **Cuaderno de anotaciones y bolígrafo**

Su letra, ese trazo torcido, singular, teñía el papel con una mezcla de impaciencia y ternura. Entre apuntes de trabajo y anotaciones cotidianas, aparecía su forma de percibir el mundo: ofreciendo siempre una segunda, tercera, múltiple oportunidad a quienes chocaban con su ingenuidad.

- **Documentos**

Aquello con lo que el mundo administrativo intentó codificar su existencia. El número que lo representó. Todo lo que alguna vez llevó su nombre, llevó también su presencia.

- **Mochila**

La reliquia mayor. La contenedora de todas las demás. La ‘matrioshka’ de su cotidianidad. El archivo que tejía la historia entre todos los fragmentos, entre todos los objetos que fueron suyos.



Figura 21. Imagen de autoría propia. Montaje fotográfico de registros de los objetos seleccionados.

Para la constitución de este nuevo panel, guiado por la propia investigación y centrado ahora en la noción de presencia, lo más necesario era tener en manos los objetos-reliquia, los portadores de sentido. Irónicamente, este trabajo que se presenta como una carrera siempre perdida, como un movimiento vital en torno a la muerte, sufrió un giro inesperado: la caja con los objetos seleccionados y enviados desde Brasil – que debería llegar a España al inicio de abril – fue desviada hacia Estados Unidos y otras localidades.

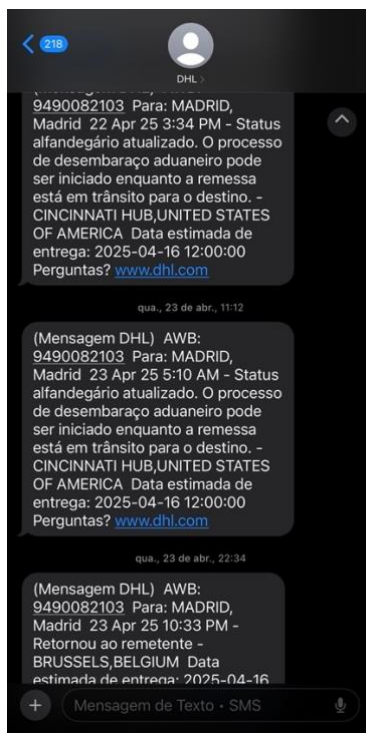


Figura 22. Imagen de autoría propia. Registro en formato captura de pantalla de notificación de localización de entrega de los objetos seleccionados y enviados a Madrid.

Por temor a perderlos para siempre, fue solicitada la devolución al remitente. Estos objetos que deseaba preservar, proteger de una degradación mayor y eternizar como huellas simbólicas, recorrieron otros lugares sin la presencia de alguien que comprendiera su valor afectivo, desgastándose en el trayecto. Finalmente, tras este extravío, los objetos regresaron “a casa” y llegarán a Madrid después de la entrega de este texto, de forma más segura y acompañados por mi madre, alguien que conoce profundamente su valor emocional.

Conservación: el vacío como urgencia

Debido a la carga afectiva que estos objetos inanimados han recibido tras la muerte de su dueño, se volvió imprescindible pensar en su conservación. A pesar de ser objetos industrializados, replicables en cualquier parte del mundo, cada uno se ha vuelto único, convertido en reliquia de una excavación emocional

Como un artefacto científico, el primer paso es protegerlos de la degradación: del tiempo, del oxígeno. Cada vez que los toco, los desgasto. Cada vez que intento recordar, altero lo que conservo. Por eso, sellarlos al vacío se volvió un acto necesario: no solo para protegerlos del aire y del paso del tiempo, sino como quien embala pruebas para una investigación, como quien congela un alimento fingiendo que la caducidad no existe. En esta práctica, archivo y duelo se encuentran. En cada objeto sellado hay un intento de suspender la pérdida. De retener —por un instante más— aquello que ya se ha ido. Al comprender que el uso de un objeto puede significar la impronta de la esencia de un alma, la huella de un ser a través del desgaste del uso, tracé un mapa de posibilidades y elaboré una lista de objetos potenciales

“Al respecto, una de las dificultades ha sido definir la técnica de conservación idónea, lo que contribuye a explicar el largo proceso de elaboración de la obra, de casi cinco años. La solución adoptada fue el tripolimero de caucho, un material translúcido y cálido, de fuerte potencial estético, que evoca el ámbar por su textura y su color. [...] Evidentemente, el proceso recuerda la fosilización en el ámbar, capaz de retar el tiempo y, con ello, de vedar el olvido. El objeto conservado se asemeja a aquellas inclusiones en el ámbar que encarnan periodos concluidos y acontecimientos remotos de los que casi nada ha permanecido, permitiendo su pervivencia en el presente. Por lo que no solo porta memorias la cápsula, sino que es memoria.” (Sinardet, 2024, p.65)

Mientras Diettes eterniza la composición de objetos ‘procuradores’ en polímero, yo —confusa y atravesada por la desesperación— opto por aislar los míos en soportes menos permanentes, sin saber aún qué derivas podrá tener mi propio duelo.

¿El “casi ámbar” de Diettes fue un carbón aplastado por las manos, como propone Rosa Montero? ¿O participa en la excavación del afecto según Akram Zaatari? Sin conocer con certeza su conexión, llevo a Diettes como un punto cardinal en mi constelación genealógica.

Montaje Ausente:

El montaje de *Lo que Queda: Presencias* tomará su propio nombre como guía para definir su ritmo, fecha y ubicación. En este sentido, la obra será ensamblada y presentada durante el tribunal de este trabajo de fin de máster, haciéndose presente en el momento de mayor presencia de la investigación, así como de mi proceso y de las personas participantes en este acto.

Como forma de ensayo previo y muestra reducida, uno de los pocos objetos de mi hermano que conservo actualmente en España, además de fotos, es un llavero de batería que tomé de sus propias llaves tras su fallecimiento. Este panel, concebido como una activación de dichos objetos, propondrá una disposición flexible y abierta al cambio. Las bolsas de vacío que contienen los objetos serán expuestas, posiblemente adheridas a la pared mediante cinta adhesiva, permitiendo que su disposición responda al movimiento de la propia presentación y a la intuición del momento.



Figura 23. Imagen de autoría propia. Registro de muestra del trabajo hecha por un llavero contenido en un saco de vacío.

Comunidad Luctuosa: Escuchar A Los Muertos, Compartir Los Restos

[...] con los años, tengo la creciente sensación de que hay una continuidad en la mente humana; que, de hecho, existe un inconsciente colectivo que nos entrelaza, como si fuéramos bancos de peces apretados, danzando al unísono sin saberlo. Las coincidencias forman parte de esa danza, de ese todo, de esa música, de esa canción común que no logramos escuchar hasta el final porque el viento solo nos trae notas sueltas.

— Rosa Montero

Esta investigación también propone buscar la posibilidad de una comunidad anónima, anacrónica y afectiva del duelo. En *Shibboleth*, Doris Salcedo abre una grieta en el suelo de la Tate Modern. Aunque su obra contiene múltiples capas de discusión histórico-político-social, lo que se nos revela aquí es una fractura que es a la vez física, simbólica y colectiva. Esta ruptura puede leerse no solo en términos sociales o políticos, sino también desde una perspectiva existencial, como una herida abierta por la muerte. El historiador del arte Miguel Calvo Santos comenta sobre la obra: *“La dialéctica de Shibboleth es capaz de transmitirnos, sin esfuerzos, una experiencia de vacío, es capaz de hacernos intuir la presencia de un dolor irreparable, de las heridas difíciles de sanar. La intervención arquitectónica en el espacio pulido sirve de pretexto para representar cómo la presencia de una rajadura no se puede ignorar, supone un antes y un después, un quiebre, una línea divisoria que define si estás de un lado o del otro.”*



Figura 24. Salcedo, D. (2007). *Shibboleth* [Intervención temporal]. Tate Modern.

Teresa Margolles, en su obra *Vaporización*, llena una sala con vapor que contiene rastros de víctimas. La obra, realizada en varias ocasiones, genera una niebla producida a partir de agua desinfectada utilizada en artículos para envolver cadáveres o para lavar los cuerpos en la morgue, de distintos países. Con lo más orgánico de los vestigios dejados por los fallecidos investigados por la artista, ese vapor toca a los visitantes, sus pieles y sus vidas. Margolles convierte el contacto con la muerte en algo obligatorio y compartido. La muerte, en las salas en las que Margolles expone estas versiones de la obra, se respira y se vive como un acto de creación.



Figura 25. Margolles, T. (2002). *Vaporización* [Instalación]. MoMA.

Ya en otro contexto, Sophie Calle en *Dolor Exquisito* torna el dolor – no necesariamente creada por la muerte – una convocatoria de participación. Calle da “la palabra a gente anónima que responde a la pregunta: ¿cuál fue el día en que más sufrí? Mediante múltiples referencias de espacio y tiempo, construye el retrato íntimo del dolor que se disipa a medida que sus textos se oscurecen hasta desaparecer por completo, símbolo del retorno a la vida.”⁹



Figura 26. Calle, S. (1984–2003). *Dolor Exquisito* [Instalación].

Estas obras, al igual que esta investigación, son espacios de escucha. Lugares donde los muertos hablan, aunque no con palabras. Donde la comunidad no borra la pérdida, sino que la acoge.

Georges Didi-Huberman, en *Ninfa dolorosa*, rescata la permanencia de un gesto o de una imagen, desvelando sus capas y explorando la memoria que permanece en ellos. Al narrar gestos habituales de los rituales fúnebres, subraya la importancia de lo que se revela y lo que debe permanecer reservado frente a la mirada. En el contexto del arte contemporáneo, Didi-Huberman articula la historia y la historia del arte como herramientas de

⁹ Fragmento extraído de un texto institucional publicado por Centre Pompidou, disponible en línea en: <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/c8EbaqX> (último acceso: 6 de mayo de 2025).

comprensión. Según el autor “El lamento fúnebre expresa y protege al mismo tiempo una desaparición. Al expresarla, esa desaparición aparece y hace aparecer [...] (Didi-Huberman, 2021, p. 177). Este fragmento del autor refuerza la necesidad de compartir el duelo y cómo los rituales funerarios, cuando se realizan en un formato comunitario, permiten mantener viva la memoria de quienes ya no están. El relato y la voz de quien sobrevive se configuran, en este sentido, como nuevos dispositivos de presencia. Pero también se abre aquí otra posibilidad: ¿sería imaginable un relato que provenga del más allá?

“Lo importante en los relatos que nos hacen hacer los muertos, es que la muerte de alguien se vuelve un don para los que siguen, así como un mensaje dirigido a ellos. Los relatos de muertos son vocativos: convocan a quienes los sobreviven a crear ciertos modos de respuesta.” (Despret, 2022, p. 176)

A su vez, Vinciane Despret profundiza y conduce su investigación hacia múltiples formatos de influencia de los muertos en la vida de los vivos, reafirmando el relato como potencia de esta búsqueda. En ese marco, se inscribe también la instalación *Artefact#0: Digital Necrophony*, una obra colaborativa liderada por la artista Mathilde Lavenne.

Esta instalación puede interpretarse como una manifestación más de la presencia de los muertos en la vida de los vivos. Inspirada en el necrofonógrafo de Edison, la instalación utiliza un cilindro de mármol negro como soporte para una lectura sensorial de luz, cuyas intensidades se convierten en datos sonoros a través de un sistema Arduino. Estos datos son procesados en tiempo real mediante algoritmos de síntesis sonora, generando así un paisaje acústico que evoca la tentativa de comunicarse con el más allá y de imaginar una posible vida digital *postmortem*.

La obra propone, más una vez, una arqueología – pero ahora de forma digital – de la memoria. *Artefact#0* funciona como ejemplo de cómo las tecnologías pueden actuar como mediadores entre vivos y muertos, transformando datos en experiencias sensoriales que sostienen, de forma simbólica, la presencia de quienes ya no están. En este sentido, la obra muestra la importancia de crear dispositivos de escucha, memoria y presencia que resistan al olvido y a la soledad del duelo.

Así, *Lo Que Queda: Voces* retoma de esta propuesta la idea del compartir como acto fundamental. Compartir para construir comunidad, para dar voz, para crear — y quizás, mismo que simbólicamente, alcanzar a esos seres amados que ya no están; y que la tecnología puede ser un medio que crea posibilita este compartir.

Producción Desesperada: Voces

“[...] los muertos solo están verdaderamente muertos si dejamos de darles conversación, es decir conservación”.

— Patrick Chesnais

Lo Que Queda: Voces es el tercer y, de momento, último panel desarrollado a lo largo de esta investigación. Este panel ha sido solamente iniciado y activado, pero requiere la participación de una comunidad aún desconocida. Para ello, fue creado un proyecto que ya es de conocimiento público, así como un sitio web¹⁰ donde se pueden recolectar audios de conversación con los muertos. De esta iniciativa surge Nube, una plataforma en la que es posible montar una línea de tiempo con mensajes de voz. Este proyecto, una vez que haya reunido material suficiente, se transformará en este tercer panel de *Lo Que Queda*, en un formato distinto al que se propone en el sitio de Nube, el cual tiene un diseño y una estética más comercial, pensados para que los colaboradores puedan confiar en compartir algo tan íntimo.

¹⁰ <https://nube.beatrizguimaraes.com.br/>

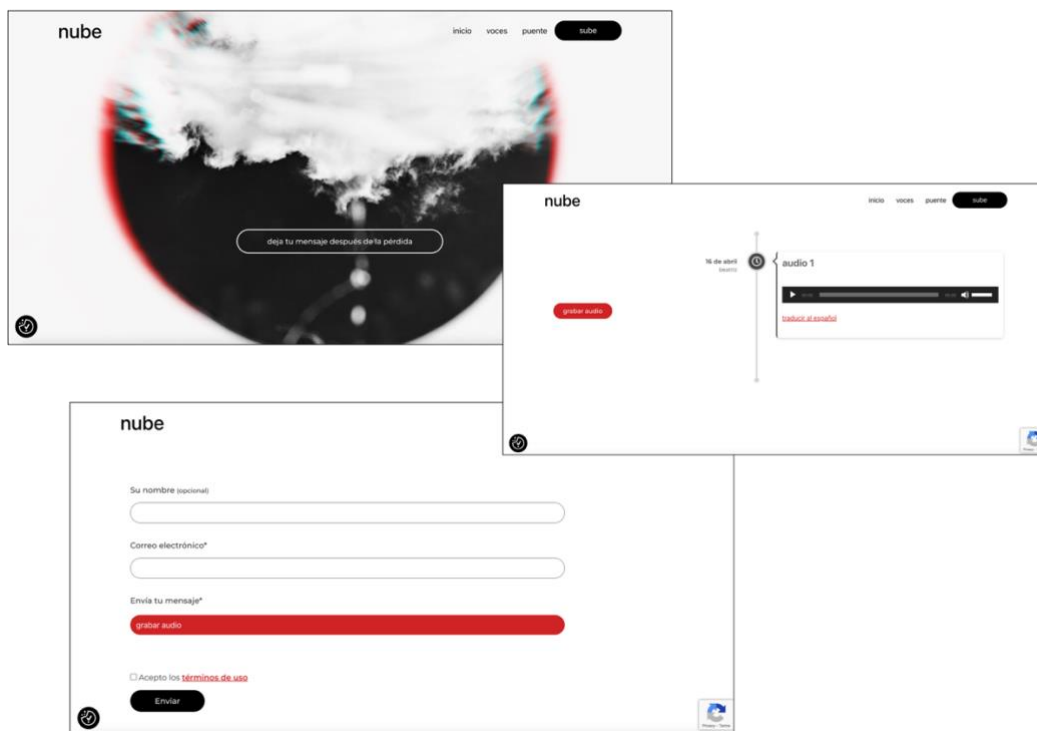


Figura 27. Montaje de imágenes de autoría propia. 3 capturas de pantalla del website <https://nube.beatrizguimaraes.com.br/>. Obra 3 de TFM “Lo que Queda: Voces - Proyecto Nube”.

El proyecto Nube parte de una pregunta central que resuena en toda la investigación: ¿pueden los archivos — visuales, sonoros, afectivos — morir también cuando muere una persona? ¿Cómo resistir al borrado de las huellas ante la velocidad del presente digital? Frente a esta amenaza de desaparición, Nube propone una plataforma digital que opera como espacio de escucha, memoria compartida y resistencia simbólica.

Desde una intuición, se construye un espacio donde no solo el duelo individual tiene lugar, sino también una comunidad difusa, casi como un “inconsciente colectivo del duelo”, que juntos mantienen vivo aquello que insiste tras la muerte. Así, Nube se sitúa detro de la constelación de afectos, de manera expandida, donde las voces dirigidas a los muertos pueden ser escuchadas, archivadas y resignificadas.

La propuesta combina arte y tecnología, creando un archivo digital de mensajes de voz que permite a los participantes hablar con sus muertos. No se trata solo de conmemorar, sino de habilitar una continuidad relacional. Nube recoge palabras, tonos, silencios y memorias sonoras, que serán

analizadas posteriormente para mapear cómo el lenguaje interviene en la elaboración del duelo.

En su dimensión metodológica, la obra atraviesa distintas fases: creación técnica de la plataforma, convocatoria pública para participación, activación del espacio mediante voz y recopilación de datos que permitan una lectura expandida del luto contemporáneo.

Este enfoque articula una genealogía de desesperos vivida y compartida, que encuentra en lo digital una posibilidad de archivo afectivo y de comunidad simbólica. Nube, en este sentido, actúa como un dispositivo de dispositivo, “aportador” y dialoga estrechamente con los fundamentos del proyecto *Lo Que Queda*, ampliando el campo desde la imagen y el objeto hacia la voz y la emoción. Es, a la vez, una propuesta artística y un experimento de escucha colectiva, donde voz que relata la ausencia se transforma en materia, y el duelo se vuelve relación activa.

Montaje de participación:

Para facilitar el acceso del público y justificar el trabajo desde una perspectiva más poética, se redactó un texto, publicado en la página *Puente* del sitio web de *Nube*. Este mismo texto fue utilizado como guion para la narración de un vídeo de divulgación difundido en Instagram, con el objetivo de recoger mensajes diversos dirigidos a los muertos. La publicación en Instagram incluye también instrucciones de participación.

Tras enviar el audio a la plataforma, la persona colaboradora recibirá automáticamente un correo electrónico con una breve serie de preguntas que ayudarán a perfilar y orientar el desarrollo del panel *Lo Que Queda: Voces*. La intención es conocer el tipo de relación que mantenía la persona con el destinatario de la grabación, el idioma empleado y el lugar del mundo desde el cual se ha enviado el mensaje.

Dado que el proyecto se desarrolla principalmente en español, se solicita que, en caso de utilizar otro idioma, se incluya una traducción al español. Esta decisión responde a un doble propósito: por un lado, preservar la fidelidad del idioma original, aquel en el que realmente se hablaba con el ser querido fallecido, y por otro, permitir el análisis colectivo de los mensajes mediante el

mapeo de las palabras más utilizadas por esta comunidad en duelo que se forma a través de la participación.

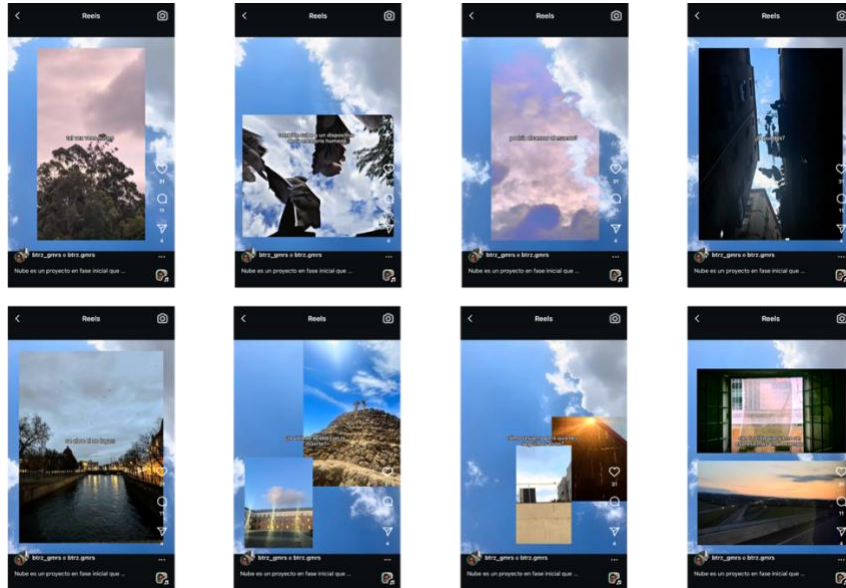


Figura 28. Montaje de imágenes de autoría propia. 6 capturas de pantalla del vídeo de divulgación de Nube.



Figura 29. Imágenes de autoría propia. Captura de pantalla de correo electrónico automático.

Interminables: Duelo y Producción Artística

La investigación no termina aquí porque el duelo no termina. Desde el principio ya se sabía que este trabajo imposible nunca podría alcanzar un final. Con ello, comprendo que mis propios hábitos de nostalgia me llevarán a nuevas construcciones de paneles, a la creación de obras y a prácticas de resistencia.

Uno de los próximos movimientos de este trabajo será reconocer en quiénes habita todavía mi hermano Arthur: personas que lo conocieron en vida y que, de alguna manera, afirman haber sido transformadas por ese encuentro. Este gesto parte de la convicción de que el vínculo no se interrumpe con la muerte, sino que se desplaza, se traduce, se dispersa. En continuidad con el panel *Lo Que Queda: Presencias*, la intención es realizar una serie de retratos fotográficos de estas personas — rostros que llevan, tal vez sin saber, fragmentos de Arthur. Junto a los retratos, también serán documentados objetos personales que guarden alguna relación afectiva con él: un libro subrayado, una prenda compartida, un instrumento usado, un regalo recibido. Estos objetos operan como dispositivos de memoria expandida, huellas materiales que extienden la permanencia del ausente a través del otro.

Paralelamente, el proyecto se expande también hacia el terreno colectivo, explorando la posibilidad de desarrollar residencias artísticas centradas en la recuperación de imágenes significativas: fotografías finales, aquellas que fueron tomadas con seres queridos poco antes de su partida. La propuesta es invitar a otras personas en duelo a compartir sus imágenes, sus relatos y sus pérdidas, para entretejer un nuevo archivo: un campo visual donde los duelos se reconozcan, dialoguen y se acompañen.

Esta nueva etapa se articula con los dispositivos ya elaborados en este trabajo, como *Voces (Nube)* y *Imagen Matriz*, y avanza hacia la multiplicación de montajes. Además de estas obras que ya están siendo sembradas entre la producción y la investigación artística, sé que seguiré cada día viviendo el duelo — y dejándome ser guiada por él hacia futuras creaciones.

Conclusiones

Esta investigación ha sido una carrera, un maratón confuso, casi un atropello. *Lo Que Queda* no se cierra, no se concluye: se atraviesa y se desdobra en referentes, acciones, montajes y dispositivos.

Simbólicamente, podríamos afirmar que *Lo Que Queda* no es lo que falta, sino lo que insiste. Esta investigación propuso pensar la posibilidad de canalizar la desesperación de no olvidar en una genealogía de referentes que prestan sus modos, para crear archivos y organizar afectos, Las imágenes que resisten, los objetos que vibran con el ausente, los gestos que se reiteran: todo eso configura una cartografía del vínculo que no se rompe con la muerte, sino que se transforma.

Desde esa genealogía de desesperos, observamos cómo artistas, filósofos y escritores han sostenido sus duelos con las manos, los ojos, el cuerpo. Recolectamos fragmentos, no para reconstruir un todo, sino para asumir que el duelo es esa forma abierta de continuar con lo que no se cierra, y — más importante aún — con lo que no se olvida, incluso cuando la memoria vacila. *Lo Que Queda*, entonces, no es clausura, sino apertura: hacia otras formas de recordar, de resistir, de vivir con los muertos. No se trata de devolverlos a la vida, sino de evitar que su ausencia se transforme en vacío. Se trata de crear espacios de relación simbólica, que se comparte en comunidad, sin conocer la memoria del otro, pero compartiéndola sin saber.

Para finalizar, puedo afirmar que sigo corriendo. Y de alguna forma, seguimos todas corriendo. En esta carrera contra el olvido, cada gesto cuenta: una fotografía rescatada, una palabra anotada, una voz preservada, una conversación abierta. Tal vez eso sea lo que queda: una forma de estar con los muertos que también transforma a los vivos. Una forma de crear no a pesar del dolor, sino con él como materia.

Lo Que Queda permanece y permanecerá como una investigación en expansión. Los paneles prestados, los creados y los que vendrán a ser creados, todo eso seguirá moviéndose y viviendo conmigo. Y Arthur, de algún modo, también.

Bibliografía

- Barthes, R. (2011). *Diario de duelo* (J. Pàmies, Trad.). Paidós.
- Derrida, J. (2005). *Cada vez única, el fin del mundo*. Editorial Trotta.
- Despret, V. (2022). *A la salud de los muertos: Relatos de quienes quedan*. La OvejaRoja.
- Didi-Huberman, G. (2021). *Ninfa dolorosa*. Asociación Shangrila Textos Aparte.
- Lispector, C. (2020). *Un soplo de vida*. Rocco.
- Montero, R. (2020). *La ridícula idea de no volver a verte*. Todavía.
- Parralo Aguayo, C. (2005). *Huella y fragmento: dos constantes expresivas del artista contemporáneo ante la muerte: la angustia creadora* [Tesis doctoral]. Publicación académica en el repositorio institucional. <https://docta.ucm.es/entities/publication/00a6b516-5a13-4ce1-ade5-c281f4e1ca53>
- Pérez Villén, Á. L. (2008). *Mapas del sujeto: coordenadas para una cartografía permeable*. https://pacolara.es/wp-content/uploads/2017/12/Angel-Luis-Perez-Villen_MAPASDELSUJETO_2008.pdf
- Rodrigues, C. (s.f.). *Duelo uno a uno*. <https://calibanrlp.com/duelo-uno-a-uno/>
- Schneider, P. (2024). Orden sostenida: El Atlas Mnemosyne de Aby Warburg. *19&20*, XIX. <https://doi.org/10.52913/19e20.xix.11>
- Sinardet, E. (2020). Arte y memoria: los contenedores de memoria de Érika Diettes. *Caderno de Letras*, (37). <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/cadernodeletras>

- Soto Calderón, A. (2023). *Imágenes que resisten: La genealogía como método crítico*. Ajuntament de Barcelona.