



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

# TFM

Trabajo Fin de Máster



Olalla Gómez Jiménez, 1958 Acrílico 2011.

## LA VELOCIDAD FUNDA EL OLVIDO

Autor/a: Olalla Gómez Jiménez

Tutor/a: Víctor Zarza y Dolores Fernández.

Área temática: 2. Arte-Creación-Producción.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:

Departamento de pintura

Convocatoria: septiembre. Año: 2011



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

**Título: LA VELOCIDAD FUNDA EL OLVIDO**

**Autor/a:** Olalla Gómez Jiménez

**Tutor/a:** Víctor Zarza y Dolores Fernández.

**Área temática:** 2. Arte-Creación-Producción.

**Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:**

Departamento de pintura

**Convocatoria:** septiembre. Año: 2011

Índice:	
Abstrac	4
Introducción	5
I. Ecos insostenibles:	6
I.1 Proceso sustractivo	7
I. 2 Códigos y lenguaje	11
I. 3 Metodología	20
II. Desprendimientos latentes:	28
II.1 Introducción	29
II. 2 Metodología	33
II. 3 Código y lenguaje	47
III. Discusión:	
III.1 La sustracción como nexó común	48
III.1.1 Cortar- pegar	49
III.1.1.1 Objeto obsoleto, imagen consumida	53
III.2 La sustracción genera levedad	56
III.2.1 Levedad Vs levedad	60
III.2.1.1 Historia Vs Historia	61
III.2.1.1.1 Progreso	64
III.3 Tiempo real	65
IV. Conclusiones	69
Bibliografía	71
Breve Currículum	73

## **Abstract**

El proyecto plantea reflexiones acerca de la memoria y el olvido así como su relación hoy en día con la sobresaturación visual y la falta de tiempo. Por medio del lenguaje pictórico y fotográfico se genera un proceso sustractivo que aparece en ambas partes del proyecto; el proceso se compara con la sustracción que ejercen los medios en las personas, pasando a ser sustracción mental.

Mediante el proceso de sustracción se crean tiras de información que se reutilizan convirtiéndose en ruina, resto, ADN con el que articular nuevas posibilidades.

The project raises the rational about the memory and oblivion, as well as their relationship now days with the visual saturation and lack of time. A subtractive process is generated through a photographic and pictorial language; which is also compared with the subtraction exerted by media on people, becoming mental subtraction.

The subtractive process generates information tapes which are reused, becoming a ruin, a remnant, DNA with which to articulate new possibilities.

## Introducción

El proyecto intenta analizar la problemática que genera la velocidad de las telecomunicaciones y telepresencias (pantalla) que deviene amnesia y provoca una incapacidad para generar un relato, sustrayendo al sujeto del espacio/tiempo, donde no hay noción de pasado o futuro sino del ahora; una sociedad basada en el consumo masivo donde las imágenes el territorio los objetos e incluso nosotros mismos, cumplimos una función de producto en continuo cambio obsolescencia y reposición a la velocidad de la luz, como denomina Paul Virilio, que no deja tiempo para la asimilación y recapitulación.

Sujeto, duración, amnesia y degradaciones resumen el conjunto de un proyecto que intenta desarrollar un pensamiento crítico ante las relaciones establecidas en la contemporaneidad relacionadas con la imagen y el olvido.

Por medio del lenguaje pictórico y fotográfico se han generado planteamientos similares desde diferentes perspectivas; así en el apartado pictórico se trabajará bajo parámetros de identidad subjetiva que se relacionan con la memoria familiar y con la ruptura generacional bajo oposiciones tales como analógico-digital, material-virtual y densidad frente a levedad.

En el apartado fotográfico aunque mantenga un lenguaje formal similar, el planteamiento se abrirá a la noción de memoria física del entorno y a la idea de ruina moderna para resignificar mediante la mirada un lugar que ha olvidado su historia o que hemos borrado.

En ambos proyectos se utilizan fotografías de archivo, ya sea público o privado y de imágenes actuales, creando un diálogo por oposición. Dos épocas o tiempos enfrentados en el análisis de la imagen visual a partir de su reproducción tecnológica y digital.

En la primera parte del proyecto se ha seleccionado una imagen de mi álbum familiar perteneciente a mi abuela, del año 1958; esta elección se

debe a la necesidad de revisar ciertos aspectos que traspasan la visualidad para encaminarse a un análisis de los efectos en las personas, a partir de mi entorno más cercano. Podríamos decir por tanto que se incluye una visión sociológica de cómo los cambios en los medios afectan en el ser humano.

La idea de ligar una época en la que ciertos valores, estamentos, ideologías, ritmos y técnica ... generaban en las personas una seguridad y brújula con la que situarse, frente a la contemporaneidad donde todo es móvil, fugaz y sobresaturado, sirve para reflexionar sobre la memoria o el olvido en dos sentidos; por un lado en lo referente a la imagen visual, el olvido o desaparición de la memoria subjetiva por el bombardeo mediático, pantallas, Internet, donde el cambio de formato, soporte, medio y volumen afectan a la recepción y asimilación. Y por otro, en el campo social, la desaparición por medio de esa velocidad y volumen de información, de construir un relato coherente de vida, de asimilar el entorno.

En la segunda parte del proyecto, también se construye un diálogo por oposición entre una imagen de archivo documental y su representación actual pero a partir del espacio público, entrando en juego la idea de olvido generacional, que entiendo es provocada entre otras por la incapacidad actual de leer detenidamente el paisaje, además de la borradora física de edificios que no han dejado apenas señales visibles.

Por tanto para su mejor comprensión se dividirán dos capítulos diferenciados de estas vías, el primero titulado "Ecos insostenibles" y el segundo "Desprendimientos latentes" que fue seleccionado en la plataforma Intransit 2011.

## I.Ecos Insostenibles.

*ECO. (Del lat. echo, y este del gr. ἠχώ).*

*m. Repetición de un sonido reflejado por un cuerpo duro.*

*m. Cosa que está notablemente influida por un antecedente o procede de él.*

*m. Sonido que se percibe débil y confusamente.*

*elem. compos. Significa 'casa', 'morada' o 'ámbito vital'. Ecología, ecosistema.*

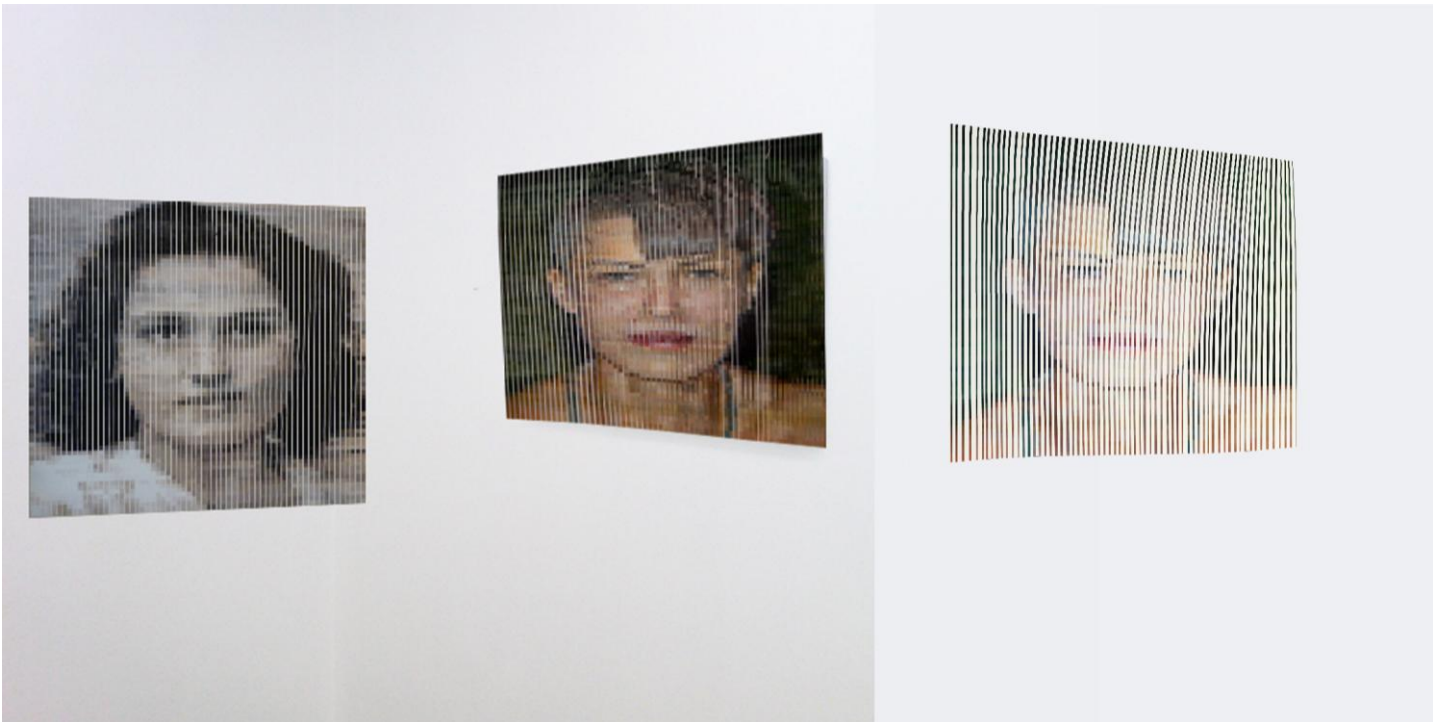


Figura1. Obras realizadas para el proyecto *Ecos insostenibles*, tríptico: dos lienzos y un metacrilato de izq. a dcha. 1958. 2011. S/t.

La memoria se ha convertido en un lujo, no tenemos tiempo para recordar. La globalización, entre polución y ruido, solos entre la multitud, sin referencias ni ejemplos, envueltos en tecnología y cada vez más lejos de la naturaleza, menos humanos.

Este proyecto de carácter privado, está compuesto por dos lienzos de gran formato y un metacrilato de las mismas dimensiones como metáfora visual de pantalla y espejo.

## **I.I Proceso sustractivo.**

La metodología y el proceso son claves, ya que por un lado la técnica utilizada de transposición de fotografías al lienzo de manera secuencial, crea un estado de insistencia entre imagen y artista donde el tiempo visualizando la imagen y trabajando con ella se relaciona con la idea de otorgar tiempo de asimilación (memoria) a las imágenes y por otro que el proceso de extracción pictórica genera un tejido de ese estado mental con el que trabajar.

La extracción de tiras de pintura genera en los lienzos una interrupción en la lectura de las imágenes; líneas en las que aparece la imprimación blanca del soporte creando espacios de vacío y silencio visual; estos vacíos que interrumpen el orden establecido de lectura de izquierda a derecha, muestran temporalidades diferentes dentro de la obra, fragmentan y obligan al espectador a tomar distancia ante la imagen para intentar reconfigurarla.

La extracción de cinta de enmascarar que en ése acto se lleva consigo parte de la pintura; recuerda a ciertas prácticas denominadas decollage que posteriormente mencionaremos, en las que el propio ejercicio al que denomino “sustracción” genera una serie de tiras de información con las que se juega a una inserción en otros soportes.

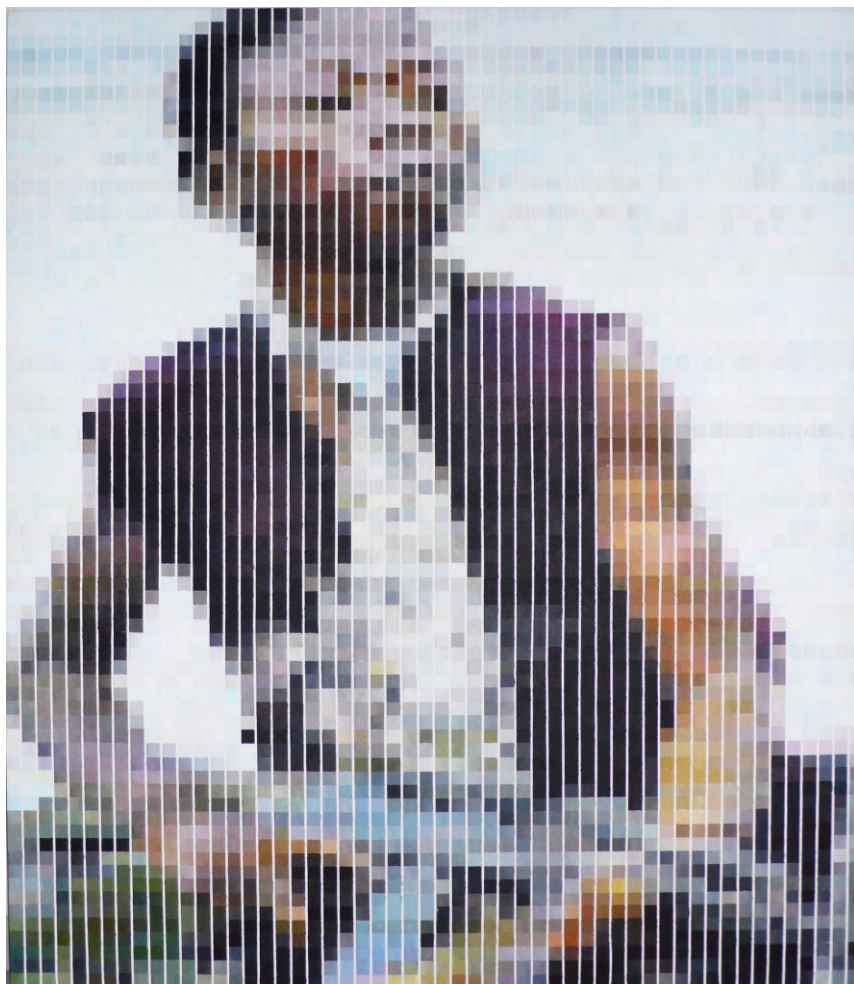
Creo necesario advertir un antecedente propio, antes de continuar que explica la aparición de líneas verticales en las obras.

Esta metodología de sustraer material ya fue aplicada en proyectos anteriores como *Extemporáneos* a partir de la necesidad de crear vacíos en las imágenes e interrupciones en la lectura, para reflejar inquietudes sobre la aparición y desaparición constante de imágenes en los mass media, la saturación retiniana a la que estamos sometidos y la falta de tiempo para manejar todo ese maremágnum mediático. En el caso de aquel proyecto se trabajaba con imágenes de portada extraídas de internet y de prensa cuya relación eran las guerras olvidadas. No se trataba de una denuncia a la guerra, sino una reflexión sobre la corta duración de la noticia y la

desaparición de sus imágenes convertidas en objeto de consumo, mientras la propia guerra seguía existiendo. El olvido de un hecho vigente equivalente a la desaparición de sus imágenes y su memoria.



Antecedente propio.  
Título: *Burma*. De la serie Extemporáneos  
Año: 2009.  
Dimensiones: 120 x120 cms.



Antecedente propio.  
Título: *Liberia*. De la serie Extemporáneos  
Año: 2009.  
Dimensiones: 131 x139 cms.

Podríamos decir entonces, que la sustracción de material proviene del interés por crear una metáfora de la falta de anclajes de las imágenes, secuencias dispersas, que crean una memoria vaciadero.

Este proyecto va un paso más allá, al trabajar con el material sustraído que anteriormente era descartado como residuo del proceso; Ahora es recuperado y consigue crear nuevas relaciones.

Además de sustraer material éste se reutiliza, las tiras que antes eran descartadas ahora se insertan en otras obras con un sentido claro.

Trasladar parte de la información de un cuadro a otro, es un intento de diálogo con aspectos asociados al tiempo, la identidad y el olvido. Llevar fragmentos de un retrato (fotografía) de 1958 a un retrato de 2011, del rostro en blanco y negro de mi abuela al mío propio, surgió a partir de la aparición de las líneas verticales de vacío que se creaban al sustraer las propias tiras.

El cuadro *1958*, generó tiras de pintura que fueron pegándose en los vacíos creados en el cuadro *2011*; la idea era conseguir hibridar parte de la información del rostro de mi abuela en mi autorretrato, insertando su información en los vacíos de mi imagen. A partir de esa intención las tiras de pintura cobraron una nueva dimensión entrando el concepto de memoria genética.

Como mencionamos en la introducción el trabajo está inscrito dentro del contexto contemporáneo postcapitalista y sus consecuencias, por tanto al hablar de ruina, ésta se contempla como ruina de la memoria actual generada entre otros por el bombardeo mediático donde las imágenes se suceden a un ritmo vertiginoso sin dejar tiempo para la reflexión, asimilación, creando un tiempo sin duración, ruinas evanescentes en nuestra memoria, desprendimientos continuos por la falta de tiempo y falta de soporte donde fijar un relato.

El proyecto conversa con la noción de ruina que se manifiesta el acto de desprendimiento de material (memoria) pegando las tiras del lienzo 1958 de manera que algunas tiras estuvieran en proceso de despegarse; por ello en el lienzo 2011, varias tiras del cuadro anterior, aparecen enrollándose sobre sí mismas, generando una sensación de deterioro.

Por otro lado, se añadieron alfileres al cuadro 2011, éstos consiguen sujetar de manera frágil parte de las secuencias de pintura del cuadro 1958, en un encuentro poético con la frase “cogido con alfileres” que alude al carácter leve de nuestra memoria e identidad.

El carácter de desprendimiento de material, tiene como trasfondo la idea de ruina en el sentido moderno del término. Esta idea aparece reflejada en el proyecto siguiente *Desprendimientos latentes* aplicada en fotografías.

En los cuadros realizados las imágenes aparecen marcadas por una dimensión del tiempo que creo incitará al espectador a apreciar una calidad u otra de la temporalidad, y del mismo modo que conmueve la fotografía cuando captura el desvanecimiento mismo de la imagen, conmueve la pintura cuando convierte el desvanecimiento y la fugacidad, en argumento de un proceso constructivo, un proceso, que no manifiesta la ocasión, sino la insistencia, el trabajo físico del artista; Pero dentro del mundo presentista, de la instantaneidad y la virtualidad donde la imagen no tiene grano ni materia, el tejido se desvanece se desprende, la memoria no encuentra lugar y el futuro es un presente continuo, sin pasado, sin un eco al que responder o del que partir.

## **I.2 Códigos y lenguaje.**

Las tensiones entre lo instantáneo y lo persistente entre lo fugaz y lo perdurable entre la insistencia y la inutilidad misma de insistir, en el a pesar de todo que se inscribe en la obra como una respuesta a la fugacidad del tiempo, y a los pequeños y grandes dilemas morales que se inscriben, tanto en el tiempo privado como en el tiempo colectivo de la historia, se manifiestan en este proyecto a partir de diferentes códigos de los cuales me

he apropiado para el encuentro por oposiciones dialécticas y a veces elípticas entre lo material y lo virtual, analógico y digital, pintura y pantalla, blanco y negro frente a color, entre otros.

Recursos utilizados para establecer un diálogo de diferentes conceptos ligados a una sensación de pérdida, y donde los ecos de la memoria cada vez tienen menos territorio y tiempo para tejerse o transmitirse.

Para enfrentarme a un sentimiento de desaparición generalizado en la contemporaneidad, en este caso la falta de puntos fijos de sujeción que ayuden a trazar un relato de vida, una identidad... comencé a investigar buscando un lenguaje que me permitiera anudar ciertos conceptos como familia, generación, sujeción, tiempo, materia, virtualidad, lentitud y fugacidad. Por dicho motivo acabé haciendo una síntesis de dos tipos de código que resumirían lo anteriormente mencionado, por un lado la representación del código genético y por otro el lenguaje pixel.

## ADN

Los genes son los encargados de transmitir la carga genética que pasará de generación en generación.

Por ello en el proyecto seleccioné a mi abuela como conformadora de parte de mi herencia genética y por ende de mi identidad.



Figura1. Gráficos realizados a partir de la técnica de electroforesis

Cuando menciono la apropiación, debo dejar claro que desconozco muchos elementos relacionados con la bioquímica, y que me he acercado a ella a partir de la similitud formal que he encontrado entre un procedimiento llamado electroforesis y el código pixel. Después de investigar más a fondo, comprendí que las similitudes iban más allá de la forma, y que independientemente a la relación con el pixel el adn también me servía para reflexionar sobre la memoria y la información desde otra perspectiva.

Ahora paso a explicar quizá de manera muy científica el proceso por el cual comencé a interesarme.

La electroforesis es una de las técnicas más empleadas en bioquímica y biología molecular usada para separar y a veces purificar macromoléculas, especialmente proteínas y ácidos nucleicos que difieren en tamaño, carga o conformación. Cuando las moléculas cargadas son sometidas a un campo eléctrico, migran hacia el polo positivo (ánodo) como es el caso de los ácidos nucleicos o negativo (cátodo) de acuerdo a sus cargas.

Los fragmentos de adn lineal migran a través del gel de agarosa con una movilidad inversamente proporcional al log10 de su masa molecular, situándose los más pequeños más cerca del polo positivo, adoptando una apariencia similar a un código de barras. Cada barra contiene un fragmento de ADN de un tamaño determinado más o menos cada 23 pares de bases. La mayoría de los estudios de electroforesis son para comparar una secuencia conocida como el adn plásmido con una no conocida.

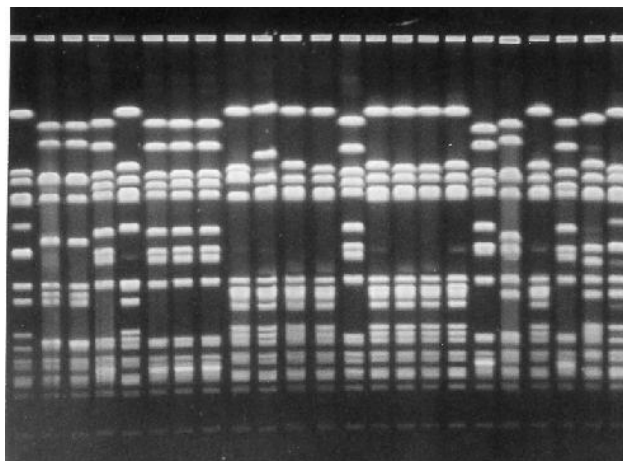


Figura1. Electroforesis en campo pulsado de aislamientos de *S. aureus*, obtenidos con la enzima de restricción *Sma*I. Información de contacto: Jaime Moreno, [jmoreno@ins.gov.co](mailto:jmoreno@ins.gov.co)

La analogía con la electroforesis, sería la separación de la información, sin embargo al pensar que toda la superficie del cuadro está tratada de igual forma, la lectura que podría hacerse sería que parto desde el primer momento de la reproducción defectuosa de las fotografías originales. La pregunta que me cuestiono entonces es por qué ése punto de partida. Tras reflexionar sobre ello, la respuesta estaría muy relacionada con el siguiente capítulo Pixel, por ahora solo mencionaré parte de la reflexión.

Creo interesante y a destacar para el proyecto que el ADN puede ser visto como el resultado de la casualidad y el éxito evolutivo. Tras el estudio del genoma se ha llegado a ver que gran parte de la producción de cromosoma resulta ser el “ruido” o información sin función, materia que queda después de millones de adaptaciones.

Por ello podemos pensar que parte de la continuación de la vida depende de la reproducción defectuosa y esto me lleva a la idea de la pintura como un destilado de “entropía negativa”. Dentro del proyecto la cinta de enmascarar, esa parte “inservible” entendida como ruina-resto de la memoria, sirve para articular la imagen siguiente; se reutiliza el desecho, esa parte que en realidad tiene la capacidad de dar orden, de hibridarse en el cuadro siguiente en un intento por completarla.

El “defecto”, el pixel, el grano, la reproducción defectuosa aparece en multitud de obras, films como *Berlín Horse* de Le Grice o *Rohfilm* de Birgit y Wilhelm Hein, en cuadros de Robert Ryman, Wool, Rauschenberg, Warhol...

La herencia genética, el defecto evolutivo y la similitud formal con el lenguaje pixel serían el resumen del apartado.

## PIXEL, Reproducción digital.

El pixel es dentro del mundo digital, el elemento más pequeño de información que compone una imagen, y dentro del mundo del arte una herramienta que ya ha venido a denominarse como Pixel-art.



Figura1. Transición de píxeles.

En sus comienzos estas formas crearon las primeras imágenes por ordenador, pero desde su forma primigenia la evolución dio paso a las 3D, al AntiAliasing o a los efectos generados en tiempo real y el mundo del píxel ha ido sustituyéndose o más bien camuflándose. El hecho de que no los percibamos como unidades independientes sino como un conjunto se debe a una limitación de nuestra visión que nos da esa sensación de continuidad. Sólo es cuestión de aproximarse lo suficiente o ampliar la imagen para que podamos llegar a percibir cada uno de estos elementos cuadrados.

Las imágenes digitales son matrices bidimensionales que contienen información visual codificada, hasta que los datos se interpretan por una pantalla o impresora, por lo que no tienen escala física necesitando una transformación, creando un proceso recurrente al pasar de lo virtual a lo real.

La proliferación de fotografías digitales en Internet es cada vez mayor; estas imágenes deben mucho a las categorías y estilos de la fotografía tradicional e incluso de la pintura. Pero a menudo su baja calidad en términos de composición, selección y comprensión es de un número elevado dentro de este nuevo medio. Internet se expande día a día y con el medio la cantidad ingente de catálogos, publicidad, fotos amateur... encontrándonos con un colapso continuo a la hora de manejar o clasificar toda esa información visual. Ese colapso dentro de este trabajo queda enlazado con la idea de sustracción, en el sentido de que dicho bombardeo incoherente crea en los seres un estado volátil, la sustracción del sujeto por el medio.

Muchos artistas han trabajado intentando clasificar de manera archivista imágenes de los medios entre otros. El proyecto de *Atlas* de Gerhard Richter, las colecciones fotográficas de Fischli y Weiss<sup>1</sup> son ejemplos de clasificaciones y filtros de imágenes para crear taxonomías y referencias cruzadas a través de diversas definiciones. Sin embargo el medio, Internet se configura como un gigante que regurgita imágenes a velocidades inabarcables. Internet como consumidor y difusor de información genera simulacros continuos cuya veracidad paradójicamente se refuerza por su megadifusión y su intrusión en el espacio privado, íntimo, universal y local.



Figura1. Gerhard Richter(1932). Título: *Atlas*



Figura 2. Fischli y Weiss (1954) Título: *Sonne, Mond und Sterne* 2009

<sup>1</sup> Para esta pieza rompieron 800 páginas de anuncios de diversas revistas creando un patrón a modo de enciclopedia visual del capitalismo tardío, reflejando actitudes y deseos del consumidor contemporáneo.

Esta parte de la reflexión está ligada a un análisis de los efectos creados por los medios, que estaría en consonancia con el campo de la sociología, pero dentro del campo visual, y tras haber mencionado a Gerhard Richter, me dispongo a contestar o reflexionar brevemente sobre la pregunta que dejé abierta en el capítulo anterior en relación con la reproducción defectuosa.

Creo necesario mencionar a Richter al abordar un trabajo pictórico a partir de imágenes fotográficas; recordemos que tras él, el lienzo ya no está vacío y que la pintura no sirve para producir una imagen en el lienzo sino a la inversa, es la imagen la que nos sirve para producir pintura. Después de sus obras muchos artistas han intentado representar lo irrepresentable partiendo de la borrosidad y la disolución de la imagen. Esto se liga íntimamente con la memoria individual y colectiva, ya que la dificultad de ésta para ser aprehendida justifica tanto la dificultad de visión como la reducción tonal; ese velo obliga a imaginar a encontrar sentidos ocultos, lo que en el Romanticismo era una cortina visual creada a partir de la niebla, en éste tríptico se vuelve pixelado, ruido que entorpece la visión y sustracción de la imagen que generan una tensión en la imagen mediante su ausencia. Una ausencia provocada por la destrucción de la imagen, que en mi caso responde al mundo que me rodea de hipervisibilidad, donde la saturación retiniana hace que no veamos nada paradójicamente. Por ello al releer la imagen se genera una formalización estética al re-presentarse.

En base a la pregunta y resumiendo, diré que si Richter utilizaba la técnica de la borrosidad y velocidad propias de la fotografía analógica, en mi caso al utilizar una fotografía digital, el grano fotográfico pasa a ser pixel, y la borrosidad pasa a ser el agrandamiento de ese código.



Figura1. G. Richter (1932) Título: *The Fischer Family*. 1971

Dentro de las obras el agrandamiento de las imágenes y su pérdida de escala manifiestan ese carácter irreal en la imagen. Ese grano virtual expuesto genera a mi modo de ver una cierta cercanía y amabilidad dentro de un sistema visual caracterizado por la anulación de cualquier “defecto” donde toda superficie debe ser homogénea, limpia y brillante, sin poros, sin arreperimentos ni erratas, como mencionamos en el apartado del A.D.N.

El agrandamiento (acercamiento) de la imagen digital, que genera la visualización del ruido (pixel) es similar a la revelación de la ilusión del cuadro cuando nos acercamos, las anomalías, la desintegración de la imagen (aparición- desaparición).

Hay varios artistas que han trabajado con este tipo de lenguaje por diversos motivos, en mi caso uno de los referentes más cercanos sería el pintor Dan Hays, que en alguna ocasión bromeando se ha comparado con una impresora de calidad lenta y baja. Suele trabajar con el paisaje como tema y apropiarse de imágenes de Internet, de lugares que no conoce convirtiéndolos en sitios míticos a partir de sus pinturas, examinando la pintura a partir de la reproducción digital en un intento por reclamar la devolución de la percepción del paisaje auténtico y transitorio de la naturaleza paralela a Internet.



Figura 1. Dan Hays (1966). Título: *Colorado Impression 11*. Técnica: óleo sobre lienzo Medidas: 60x 80 cms. 2002

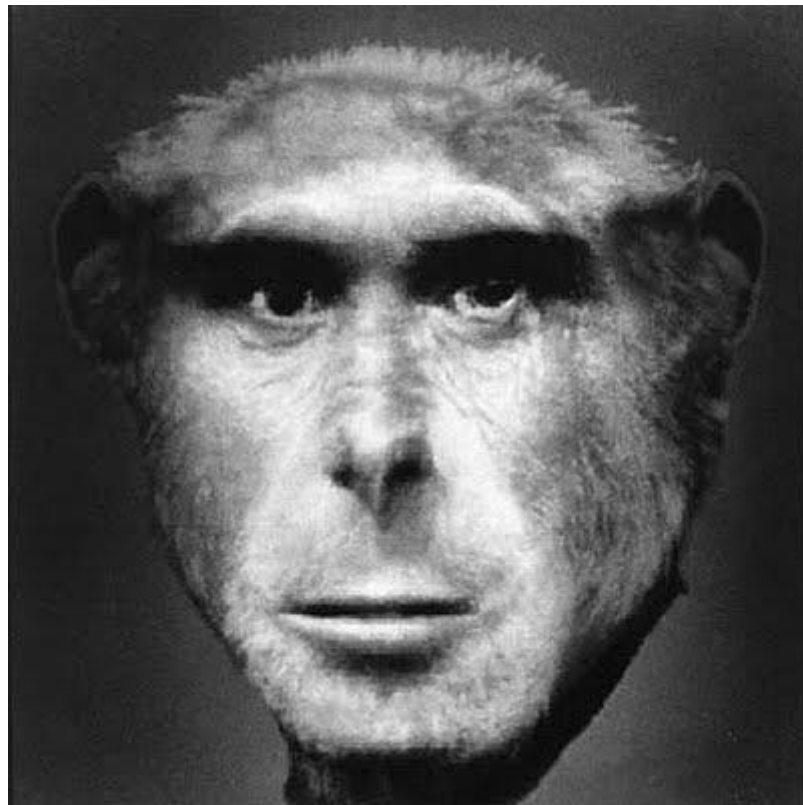
Otros artistas actuales como el grafitero JR realizan retratos de manera secuencial y fragmentada dentro del espacio público, en su caso concreto en favelas de Río de Janeiro.



Figura 1. JR. Título: *Brasil* . 2008

Tras analizar estos dos tipos de código, podemos observar sus similitudes formales, además ambos componen una cadena de información coherente, uno referido a la genética y otro a la informática. Con ellos hibridando y sintetizándolos, desarrollo un lenguaje que aplico al soporte pictórico, dando como resultado la síntesis de varias de las ideas anteriormente mencionadas. En el último apartado de esta parte del proyecto, explico el proceso pictórico de manera detallada, donde se ve la aparición de dichas secuencias, la sustracción pictórica y la hibridación de imágenes. Aunque

antes me gustaría mencionar otro antecedente que se relaciona directamente con la palabra hibridación y con el soporte informático. Nancy Burson (1942). Uno de sus trabajos más conocidos son los denominados *Composites*, en los que hibridaba las diferentes fisonomías de personajes tanto famosos como anónimos a partir de un programa informático que alteraba la edad, la raza, creaba deformaciones, combinaba rostros..



Tras desarrollar la máquina de envejecer que fue utilizada por el FBI para encontrar niños desaparecidos, creó la máquina de anomalías y tras ella, la máquina de las razas. Todas sus obras plantean la simultaneidad entre ser individual e idéntico, una composición de herencia genética, cultural y también por nuestra estructura molecular. Un reto, una reflexión de la percepción, los cánones, y la normalidad.

### I.3 Metodología

El proceso comienza con la obtención de una fotografía analógica de mi abuela, tomada en el año 1958, año que dará título al primer lienzo. La elección de un antecedente que ya dijimos enlaza con la idea de carga genética; la fotografía que tiene materialidad y densidad es una imagen con un poso, que se ha metido dentro de mi imaginario por dichas cualidades, está en mi recuerdo desde la niñez, la he buscado dentro del álbum familiar en muchas ocasiones, para no perderme sus detalles, tonos, la degradación por el paso del tiempo, la huella que enlaza con la noción de ruina.



Figura 1. Fotografía de mi álbum familiar de mi abuela.

En la foto se lee: “*Con todo cariño tuya Rita*”. Un texto y una imagen que me remitía a otro tiempo y me contaba historias pasadas, una imagen cuyo relato ha pasado a mí de forma oral. Mientras sostenía la fotografía mi abuela me narraba un relato, posteriormente mi abuelo añadía el suyo, y a éste le seguía el de mi madre. Todos tenían algo que contar a partir de ese retrato. Como si de un contenedor de recuerdos se tratase.

En la fotografía mi abuela tiene la misma edad que tengo yo en este momento, sin embargo comparando su imagen con otra mía, comencé a ver

notables diferencias. Por un lado, para encontrar una foto de mi rostro en el presente, tengo que encender el ordenador, no existe álbum familiar en el que buscar; calculo que a partir de los dieciséis años mi álbum familiar dejó de crecer... murió; Por otro lado, además de la diferencia de soporte (papel-virtual) existen diferencias unas más obvias que otras, del blanco y negro al RGB, de la dedicatoria por cuya inscripción se sabe que estaba destinada a alguien, a una foto sin intención aparente, una fotografía en una carpeta virtual que contiene más de cuatrocientas imágenes (no todas de mi cara por supuesto), y una foto única conservada en un álbum de papel llena de evocaciones, de promesas, de relatos esperando ser escuchados.

El acto cosificado de la fotografía está implícito en todo sistema de producción comercial, y si entendemos por tanto que una postal y una fotografía familiar funcionan del mismo modo, ambas serían consideradas en esa categoría. La relación de posesión de la imagen en su categoría contenedor-objeto, de la cual es fácil apropiarse. Sin entrar en un recorrido por la fotografía hay que puntualizar que la progresión de este medio estuvo ligada a su complejidad técnica y por tanto a sus costos; esto convirtió en su momento al acto fotográfico en algo ceremonial, un lujo, pero más allá toda una serie de rituales y preparativos. En el campo codificador, la foto se convertía en una joya y un regalo trascendente. Estos apuntes vienen a contextualizar la fotografía de mi abuela, entendida en su momento como un artículo de lujo, acompañada de toda una ceremonia, que hoy en día está casi perdida. Aunque si en algún ámbito prevalece el carácter "mágico" es en la fotografía familiar, que aún conserva la trascendencia.

Con todo lo anterior, podría decir que la fotografía de mi abuela en el proyecto funciona como contenedor, como objeto y revulsivo. Por un lado ha sido imposible no centrarme en el gesto, la ropa, el peinado, elementos que podríamos decir pertenecen al *studium* Barthesiano, un objeto "mágico" como único elemento con el que conocer a mi abuela en 1958, una transmisión de relatos generacionales a partir del contacto con ese objeto, pero también, y aquí entraría el *punctum*, la fotografía como detonante de sensaciones que me devolvieron a momentos de mi niñez, en donde esa fotografía ya existía.

Un tiempo y memoria subjetiva, catalítico que suspende el discurso temporal y a partir de la lectura hace irrumpir la imagen propia de mi experiencia. Recordemos que en Barthes esta cuestión surge de la revisión del álbum de fotografías familiar, que a alguien ajeno nada pueden comunicar. La proyección de los propios fantasmas del observador promueve que la contemplación de una fotografía se convierta en una actividad de intensa emotividad e intimidad, en algunos casos. Y este planteamiento en el proyecto enlazaría con una memoria proustiana capaz de transportarte en el tiempo a partir de un objeto que no es madalena sino fotografía.

Tras entablar un diálogo con las dos fotografías mencionadas, comenzó el proceso pictórico en donde las tiras de pintura vertical, que remitían a los conceptos genético e informático comenzaron a plantearse; para ello antes de comenzar a pintar, se dispusieron cintas de carroceros de 0,5cms de grosor sobre el lienzo dejando así zonas de reserva que posteriormente comentaremos.

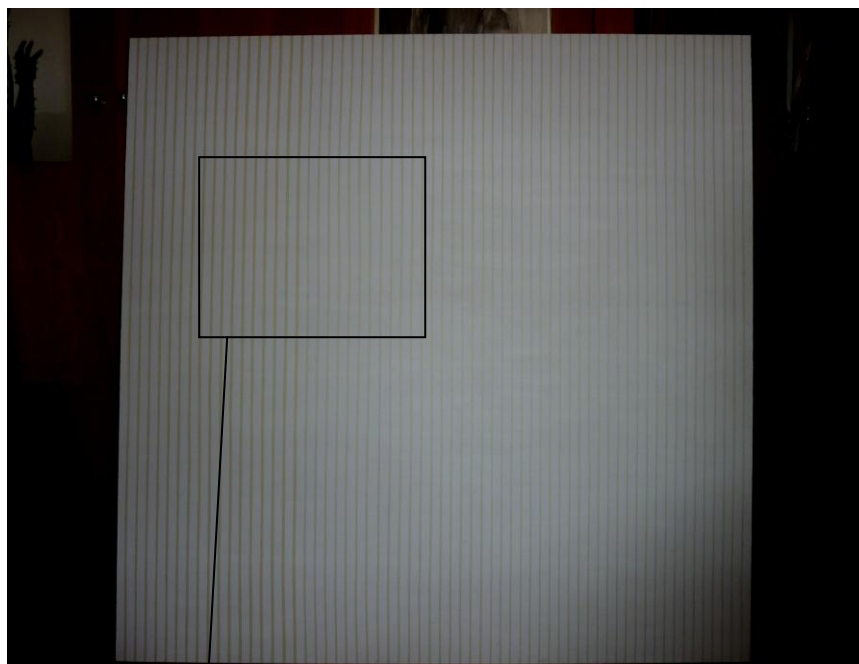


Figura1. Lienzo enmascarado con cinta de carroceros dispuesta en sentido vertical.



Figura2. Detalle del lienzo.

Tras la preparación de la cinta de enmascarar se comenzó el proceso de aplicación de pintura sobre el soporte de manera secuencial. El proceso confiere una temporalidad pausada y otorga a la imagen que se está creando, un tiempo del que carecen hoy en día las imágenes; por otro lado el propio acto de ir pintando secuencialmente (línea a línea) (cuadrado a cuadrado) se convierte en un ejercicio de insistencia en donde mirar la fotografía original e ir pintando crea una atmósfera singular.

Figura1. Finalización de la segunda parte del proceso pictórico; toda la superficie del lienzo queda articulada mediante cuadrados de 1,3cms.

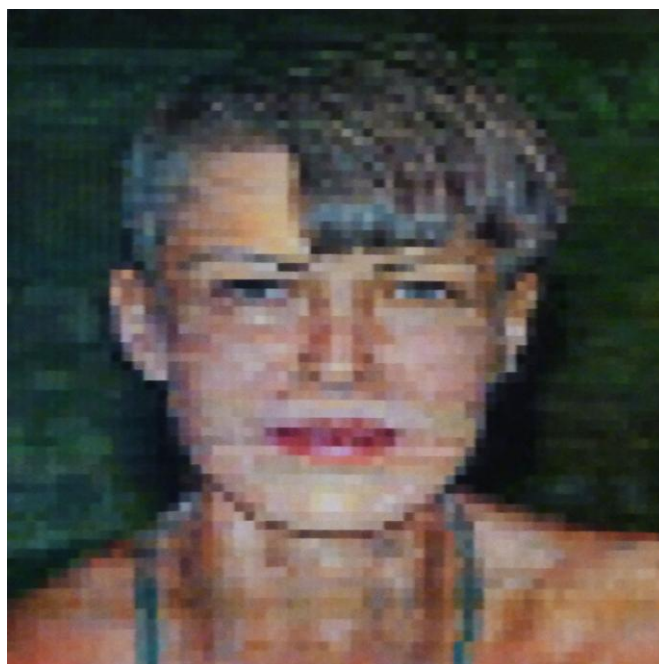
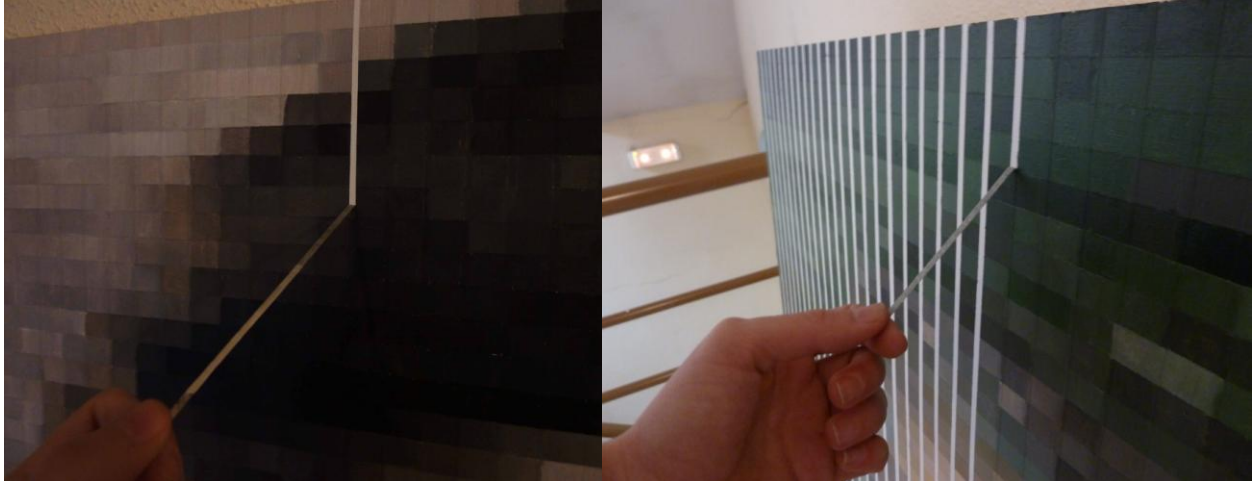


Figura2. Finalización de la segunda parte del proceso pictórico; toda la superficie del lienzo queda articulada mediante cuadrados de 1,3cms.

Una vez generadas las dos imágenes en los lienzos, se procedió a la posterior sustracción de las cintas de enmascarar. La extracción de información pictórica, creó zonas de ausencia, que si bien demarcaban aún más el carácter secuencial del proceso y dotaban de temporalidad a las obras, generaban una ruptura en el modo de lectura.



Figuras 1y2. Proceso de sustracción pictórica de los dos cuadros, del cual se generaran tiras de pintura.



Figuras 3y4. Proceso y finalización de la extracción pictórica generando una distorsión visual en el lienzo 1958.

Tras la obtención de las tiras de pintura de ambos cuadros, el primero de ellos 1958 quedó finalizado. Sin embargo, con las tiras extraídas de ese cuadro, se insertaron dichas secuencias de información en mi autorretrato 2011, en las zonas de vacío creadas de su propia extracción.

Las tiras tienen en sí mismas un carácter de fragilidad y una sutileza que quería seguir manteniendo al hibridarlas en el cuadro siguiente, para ello al pegarlas utilicé alfileres que mantenían las tiras fijadas al soporte, (cogida con alfileres) esa información por momentos parece desprenderse del lienzo, pero aún así ofrece una nueva lectura, enriquece el autorretrato.

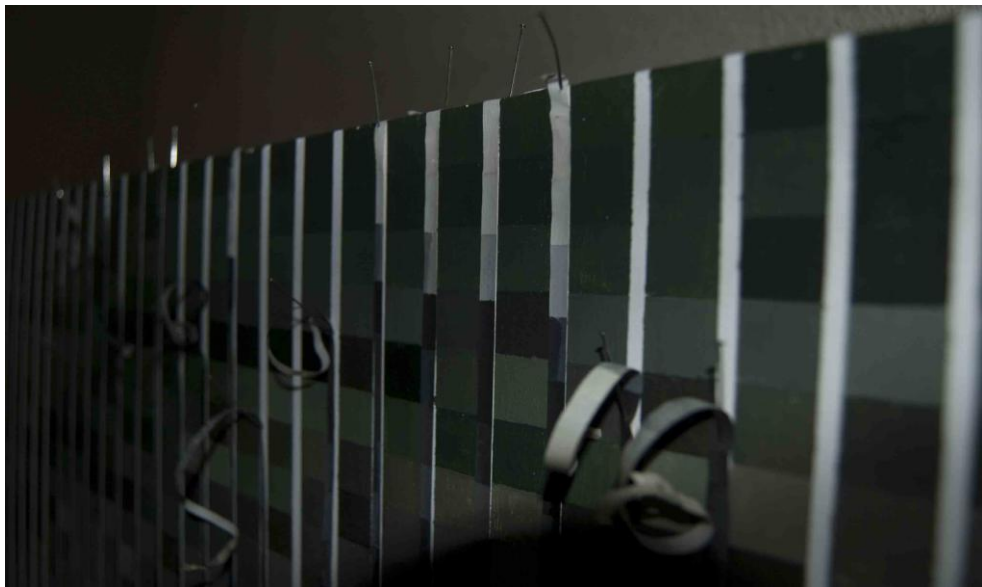
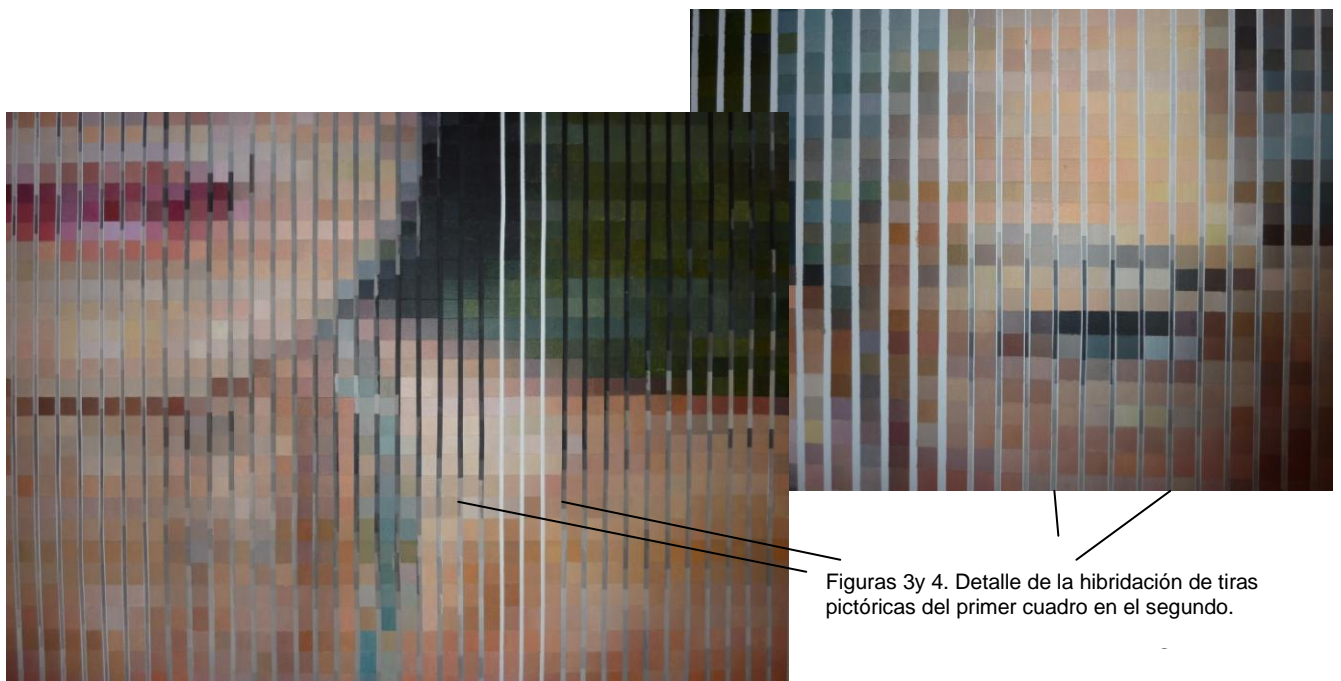


Figura1. Detalle de la sujeción de tiras por medio de alfileres



Figuras 3y 4. Detalle de la hibridación de tiras pictóricas del primer cuadro en el segundo.

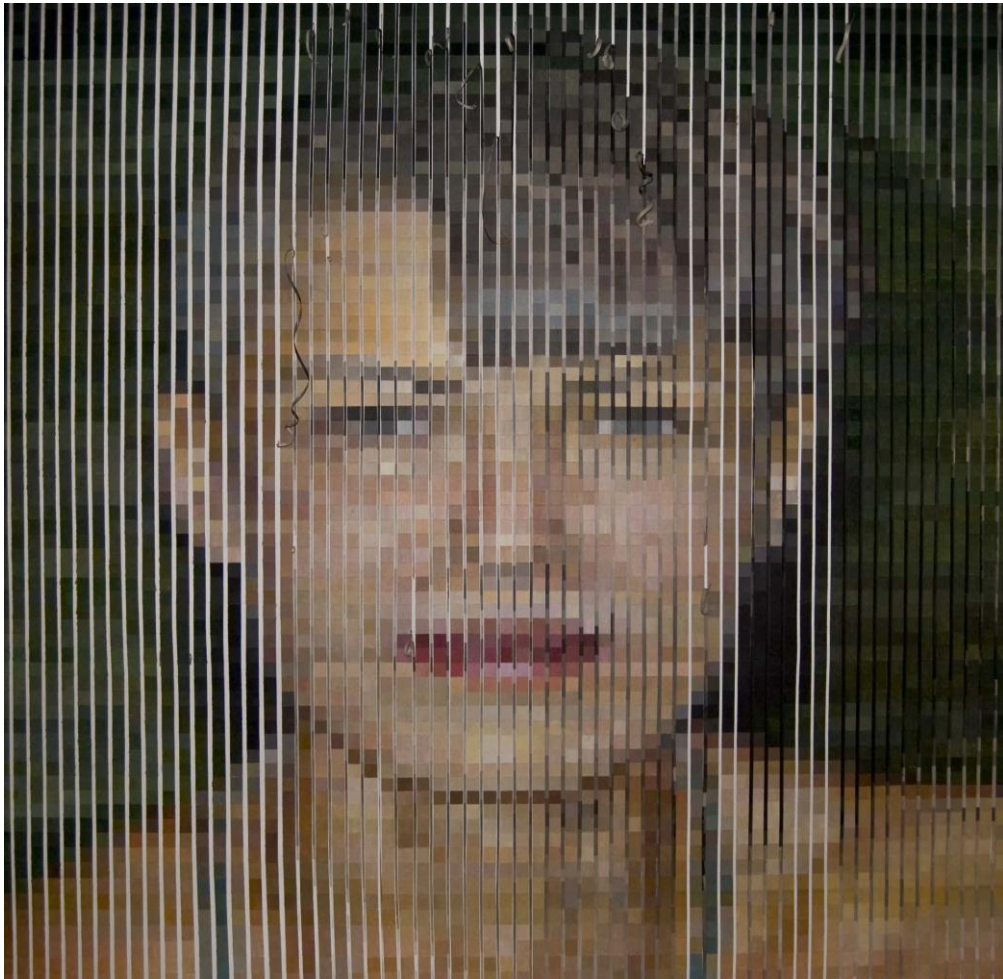
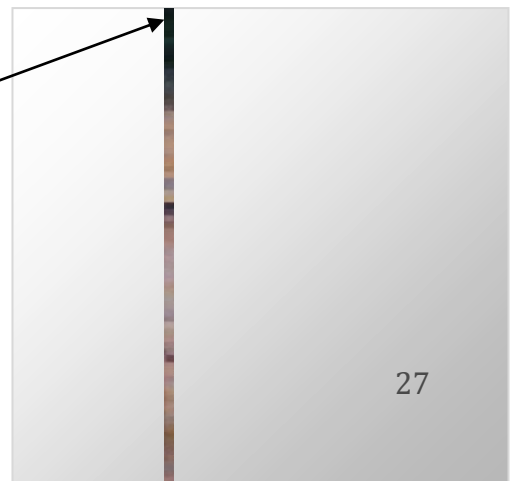
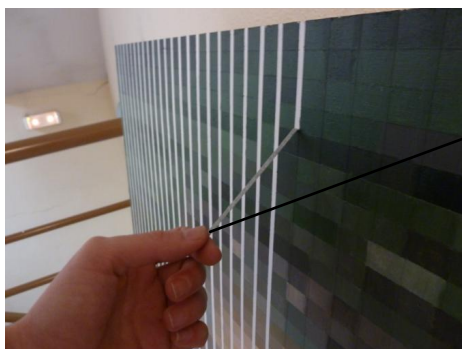


Figura1. Imagen del segundo lienzo 2011 finalizado, donde se aprecian los desprendimientos de las tiras de información del primer lienzo.

Tras la hibridación en el autorretrato, quedaba otro paso más; insertar las tiras obtenidas del segundo cuadro 2011 en un metacrilato de las mismas dimensiones que los lienzos a modo de pantalla. De esta forma el resultado es un tríptico en el cual se va generando un dialogo por oposiciones cuyo final podría ser el cuestionamiento del soporte virtual para articular una información material corpórea sensible...



## II.Desprendimientos **latentes**



*“...El deber de la memoria es el deber de los descendientes y tiene dos aspectos: el recuerdo y la vigilancia. La vigilancia es la actualización del recuerdo, el esfuerzo por imaginar en el presente lo que podría asemejarse al pasado o mejor... por recordar el pasado como un presente, volver a él para reencontrar en las banalidades de la mediocridad ordinaria la forma horrible de lo innombrable...”*

*Marc Augé.*

Esta parte del proyecto inserta nuevos conceptos, el espacio público, la relación establecida con el entorno y sus posibles lecturas.

Siempre y como ya dijimos, a partir de una visión desde el mundo postcapitalista que nos rodea, se deben entender ambos proyectos. Lo que conlleva el planteamiento de la pérdida de sentido y la desaparición del sujeto por mecanismos como los ya mencionados, bombardeo informativo o rapidez y evanescencia en la duración, que consiguen sustraerle de su contexto y frenar las autoreflexiones y posibles lecturas.

Dentro de este maremágnum productivo y mediático, la idea de Ruina romántica ha ido desapareciendo, según Marc Augé la idea de ruina en nuestro tiempo se va perdiendo, tanto por los ritmos como por el tipo de vida actual, irán desapareciendo como realidad y como concepto, dentro de lo que él define como “un siglo que privilegia el estereotipo, la copia y el facsímil, lleno de redundancias, un mundo de lo demasiado lleno, el mundo de la evidencia, donde los edificios no están pensados para su durabilidad, sino que tienen fecha de caducidad como cualquier otro producto”, y es en el momento de su desaparición donde entra la condición de copia, ya que previsiblemente aparecerá un edificio de similares características sin dejar huella.

## II.1 Introducción

Esa breve introducción es necesaria, ya que el uso de imágenes de la Guerra Civil, lleva inevitablemente a una asociación con la recuperación de la memoria histórica, que no es la intención prioritaria del proyecto.



Figura1. Viaducto de los quince ojos, Ciudad Universitaria, Madrid 1936. Primer visionado de la fotografía Marzo de 2010 en <http://madrid1936.es/universitaria/construccion.html>

Por ello antes de continuar, me gustaría recalcar dos conceptos; el olvido o pérdida de memoria se entiende en el proyecto como olvido generacional de un acontecimiento más allá de consideraciones políticas, el hecho en sí mismo, la desaparición de huellas, la inconsciencia de los jóvenes universitarios (donde me incluyo) paseando por un paisaje del cual desconocemos su historia. Y por otro lado cómo ése olvido vuelve a ligar con el concepto de sustracción o borradura en el ser humano. Por ello al enmarcar en el contexto mass media, libre mercado etc. la sustracción vendría provocada por fenómenos ya comentados, rapidez, no asimilación, aunque en este caso la imagen no provenga de una pantalla, sino del espacio público, en el cual el factor de velocidad influye de igual modo a la hora de retener y procesar información.

Por otro lado al hablar de la imagen en este proyecto, se habla de la percepción de los edificios en la actualidad, y los documentos gráficos conseguidos en el archivo; Por ello al hablar de la imagen de las ruinas en el campus, hay que mencionar el factor de restauración.

Rehacer a imagen y semejanza los edificios sin dejar huella del hecho, crea una sustracción, una pérdida de sentido, se abre un espacio de vacío.

Al ser borrada toda huella del hecho, el documento gráfico pasa a ser en el proyecto la propia ruina, el único vestigio de ese tiempo. Ese documento original muestra el vacío y la distancia entre la percepción desaparecida y la de hoy en día del que carece el edificio restaurado sin un solo rasguño.

El proyecto por medio de esa cortina visual pretende hacer sensible la distancia entre el sentido pasado, borrado, y la percepción actual incompleta.

La distancia entre esos dos estados genera una cierta incertidumbre, dos estados incompletos de sentido y en las imágenes. Entre la reconstrucción histórica y la actualización forzada, la percepción del tiempo, frágil puede ser borrada en un parpadeo, ya sea por la restauración como ilusión del pasado, como por la reactivación, que no deja de ser una ilusión del presente.

Varios artistas han trabajado en ese campo de recuperación de la memoria de un lugar específico o de la reactivación de ciertos sitios por medio de diversos formatos; Jochen Gerz En Saarbrücken Frente al parlamento, escenario del poder político desde hace siglos, empezando con los duques, pasando por los "Gauleiter" del nazismo, hasta el parlamento de hoy en día, sacó en secreto los adoquines, y los reemplazó con la ayuda de estudiantes, por otras piedras. Inscribieron en los adoquines originales los nombres de todos los cementerios judíos que existían en Alemania en 1933. Después de un año y medio y la inscripción de 2146 piedras se hizo público el asunto, y se desató una polémica sobre ese monumento en la prensa. Como consecuencia, se devolvieron todos los adoquines originales: fueron puestos

en su lugar, con la inscripción apuntando para abajo. Hoy en día, cuando uno pasa por el lugar, no ve nada. Pero cambió el nombre del sitio, que ahora se llama “Plaza del monumento invisible”.



Figura 1. Jochen Gerz (1940) Título: *Plaza del monumento invisible*.1993



Figura 2. Bleda y Rosa (1968-70) Título: *Campos de Bailén, año 1808*.1995-96.

En el caso de Bleda y Rosa su proyecto Campos de batalla significa un acercamiento a lugares marcados por la Historia, espacios en los que cientos de personas se enfrentaron y murieron de forma violenta por un motivo de conquista territorial o de dominio. Lugares míticos que han

construido nuestra historia y que ahora se presentan como apacibles campos de cultivo o yermos pedregales.

Lo interesante es el juego creado tras haber visto las fotografías; el acercamiento y lectura de los pies de foto reconfiguran nuestra percepción.

Por último me gustaría mencionar la obra de Carlos Garaicoa que está íntimamente relacionada con la arquitectura, crea un diálogo con el espacio urbano y la arquitectura siendo una constante en su trabajo, cuya obra crea analogías sobre estas estructuras físicas y ciertos modelos de organización social. A través de la deconstrucción de estos contextos vivenciales en objetos, dibujos, fotografías o vídeos, Garaicoa nos propone nuevas lecturas de la ciudad.

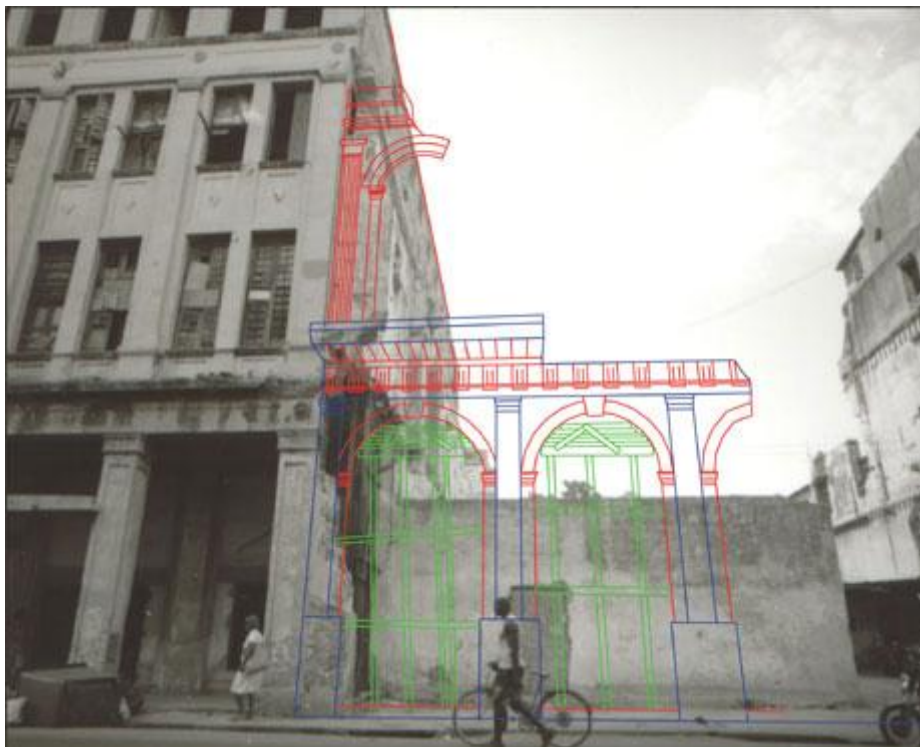


Figura 1. Carlos Garaicoa (1967). *S/t (Arcos de madera)* 2004.

## II.2 Metodología

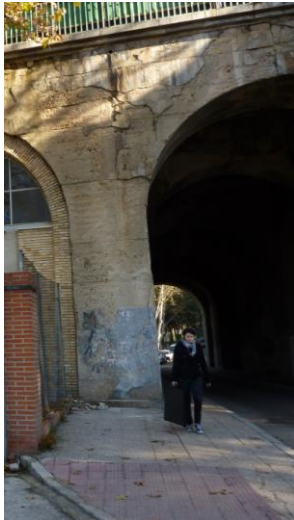
El proyecto comenzó tras visionar una fotografía en el ordenador (pág 29), la imagen pertenecía a la Guerra Civil española, y más concretamente pertenecía a una zona de Ciudad Universitaria que conocía bien. El Viaducto de los quince ojos, un puente que atravesé innumerables veces para llegar a la facultad de Bellas artes, un lugar de paso, oscuro, ruinoso, húmedo... por donde cientos de estudiantes pasan fugazmente al cabo de un día; Dicho lugar se reconocía en la foto mencionada, aparentemente mejor conservado, pero rodeado de trincheras y bajo uno de sus arcos (casualmente por el que los estudiantes transitan) dos cadáveres tendidos, fantasmagóricos, silenciosos, casi fundidos en el blanco y negro de la fotografía.

Esa imagen encontrada, me produjo un impacto psicológico que como ya mencioné en el anterior proyecto, generó una serie de sensaciones totalmente subjetivas dentro de mí.

Si habíamos comentado el carácter objetual y contenedor de la fotografía, llevándolo casi al punto de elemento mágico, como medio la imagen fotográfica permite extraer e interpretar información de lo que se ha representado. Esa sería la forma básica de aprendizaje, de manera documental sería capaz de transmitir información; pero existen imágenes cuya relación se establece de forma diferente, creando en el espectador un shock emocional que creo es anterior a la relación que se establece de manera discursiva.

Como ya dijimos ese shock, es un “punczamiento” de carácter subjetivo, que ha venido a llamarse punctum. En el momento de ese hecho la fotografía cobra un carácter casi mágico, pasando de elementos generales a particulares, de establecer un carácter informacional a un estado emocional.

Así, mi empeño principal en el proyecto sería reactivar una imagen de archivo como memoria de mi generación, de un modo subjetivo, partiendo de la sensación invasiva de la imagen del Viaducto de los Quince ojos, por cuyo espacio real nunca volvería a transitar de la misma forma.



Figuras 1 y 2: fotografías actuales del viaducto con tránsito de estudiantes.  
Figura 3: fragmento fotográfico de la imagen del viaducto en 1936

Comencé a cuestionarme ¿Cómo podía ser que hubiera caminado tantos años por ese lugar sin un indicio de aquel tiempo?... empecé a preguntar a compañeros de generación y ninguno conocía ni la foto ni el hecho en sí, la Guerra Civil era algo vago y desde luego ajeno a todos nosotros; Era una de tantas películas que trataban el tema, era una anécdota comentada, una época lejana, pero desde luego no había sucedido bajo nuestros pies. Nada a nuestro alrededor daba un atisbo de aquello, ni placas, ni monumentos, ni ruinas.

La desaparición total, el silencio, la réplica exacta de edificios aniquilados, la elevación del terreno bajo el cual se atrincheraba el recuerdo.

Tras analizar aquella fotografía decidí buscar más vía internet, y el resultado fue toda una serie de imágenes del campus totalmente asolado. Apoyándome en las definiciones de la Ruina Moderna de Marc Augé, comencé a analizar fotografías de archivo en las que aparecían edificios derruidos sobre los que hoy en día se erigen universidades, hospitales, estaciones de tren... y esto hizo que me planteara la desaparición física de la ruina, la memoria sepultada y la visión actual empañada por una cortina de amnesia, una mirada dirigida que no se detiene ante nada, presentista, que no retrocede jamás para detenerse a pensar qué se perdió en el camino.

Hemos de recordar que Ciudad Universitaria se inauguró en 1927 de la mano de Alfonso XIII, pero la gran mayoría de los edificios actuales no existían, y tras la guerra los ya existentes se reconstruyeron manteniendo la estructura primigenia. En todos aquellos edificios, uno puede reconocer una cierta familiaridad.

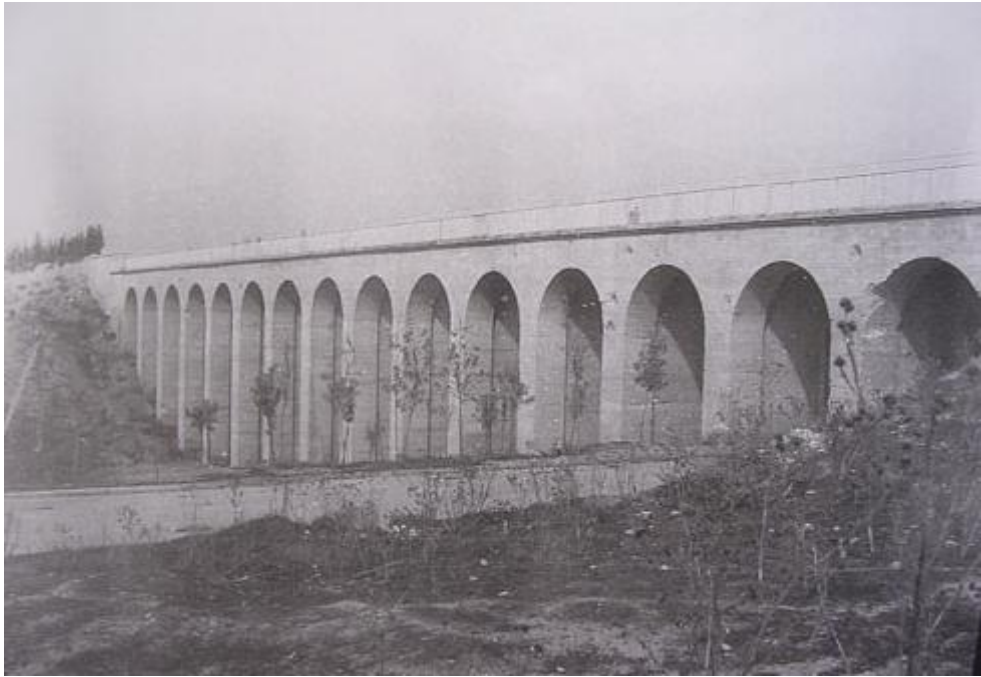
Durante la guerra civil la Ciudad Universitaria fue uno de los campos de batalla más relevantes en el Frente de Madrid, allí fallecieron miles de combatientes, entre cascotes y edificios destruidos. La reconstrucción de la Ciudad Universitaria fue una de las tareas prioritarias que se impuso el nuevo régimen, y el 12 de octubre de 1943, Día de la Hispanidad, quedó inaugurada la Ciudad Universitaria, que en ese momento contaba con cinco edificios totalmente terminados: Filosofía y Letras, Farmacia, Ciencias Químicas, Arquitectura, Deportes y Escuela de Agrónomos.

Ahora mostraremos algunas de las imágenes encontradas, entre las cuales no se encuentran las que se utilizaron para el proyecto final. Dichas imágenes pertenecen a diferentes asociaciones y archivos históricos, por lo que hubo que realizar una investigación paralela para acceder a los originales.

Una vez encontradas las fuentes se solicitó vía mail la posibilidad de obtener un duplicado de las fotografías, con una resolución lo suficientemente alta para una posible impresión en papel.

Las fotografías en cuestión pertenecen al C.O.A.M, al Archivo Parés (Archivo Rojo) ubicado en Alcalá de Henares y al Archivo Histórico de Salamanca. Lugares a los que me fui desplazando para realizar los trámites y obtener las copias previo pago.

Dentro de los propios archivos visioné una cantidad enorme de material fotográfico de la época, inédito, lleno de microrelatos por descubrir, preservados y olvidados en su mayoría, esperando ser redescubiertos. Con este hecho comencé a relacionar la noción de archivo y ruina, documento y vigencia.



Figuras 1 y 2. Ambas pertenecen al Viaducto de los quince ojos (1936).





Figura1. Facultad de Arquitectura, Madrid. 1936.



Figura2. Facultad de Filosofía y Letras, Madrid. 1936.



Figura3. Hospital Clínico San Carlos, Madrid. 1936.



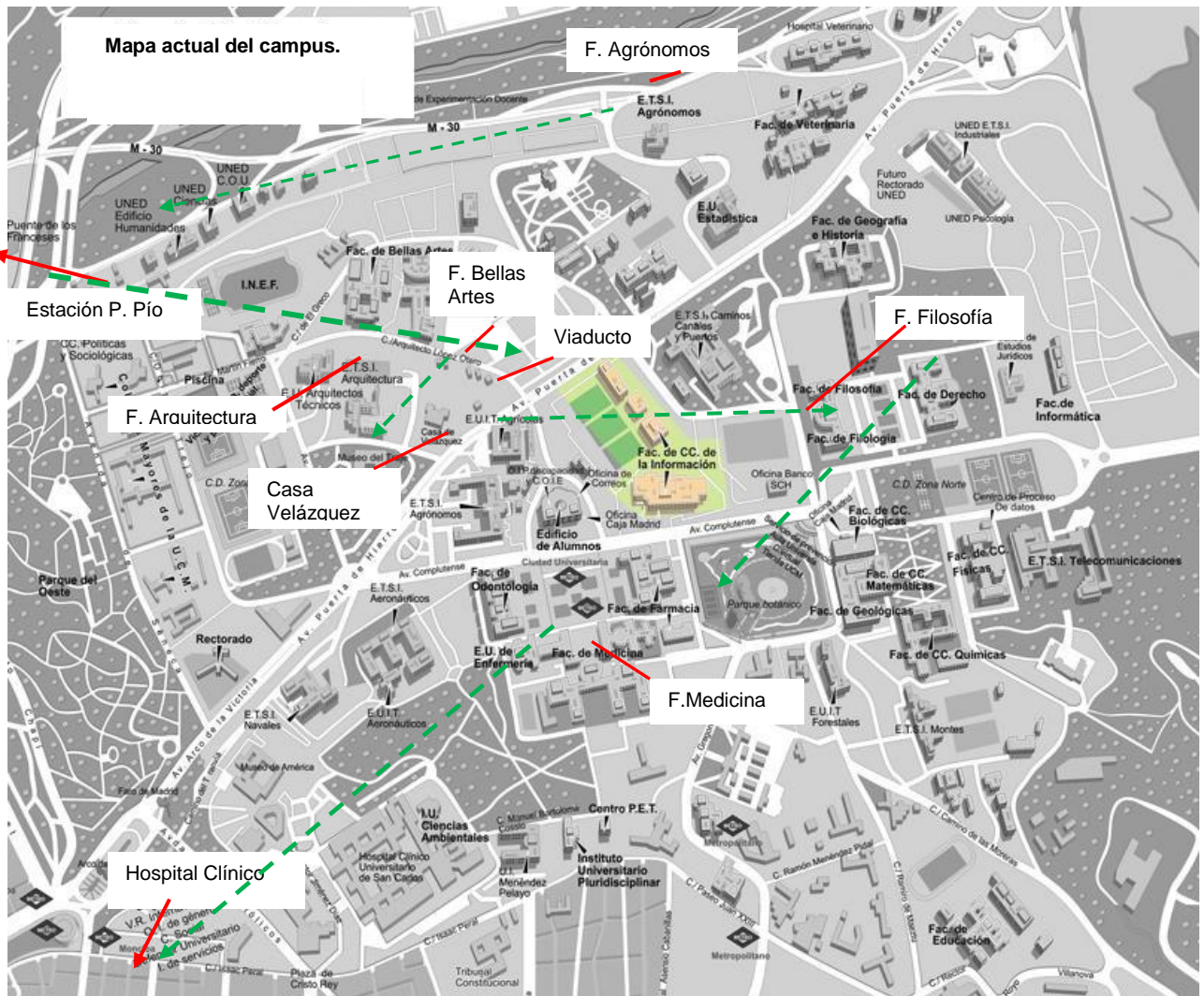
Figuras 1, 2 y 3 . Casa Velázquez, Madrid. 1936.





Figura4. Estación de Norte, Príncipe Pío. Madrid.  
1936.

Mientras una parte del proyecto se centraba en la búsqueda de imágenes en los diversos archivos, otra se dedicó al desplazamiento y trabajo de campo, buscando las localizaciones exactas de los edificios que aparecían en las fotografías, una deriva por Ciudad Universitaria para salir al encuentro de esas fotografías y posicionarme cámara en mano en el punto exacto desde el cual se tomó la imagen original.



Mapa actual del campus.

F. Agrónomos

Estación P. Pío

F. Bellas Artes

Viaducto

F. Filosofía

F. Arquitectura

Casa Velázquez

F. Medicina

Hospital Clínico



Dirección del recorrido que realicé para la obtención de fotografías.



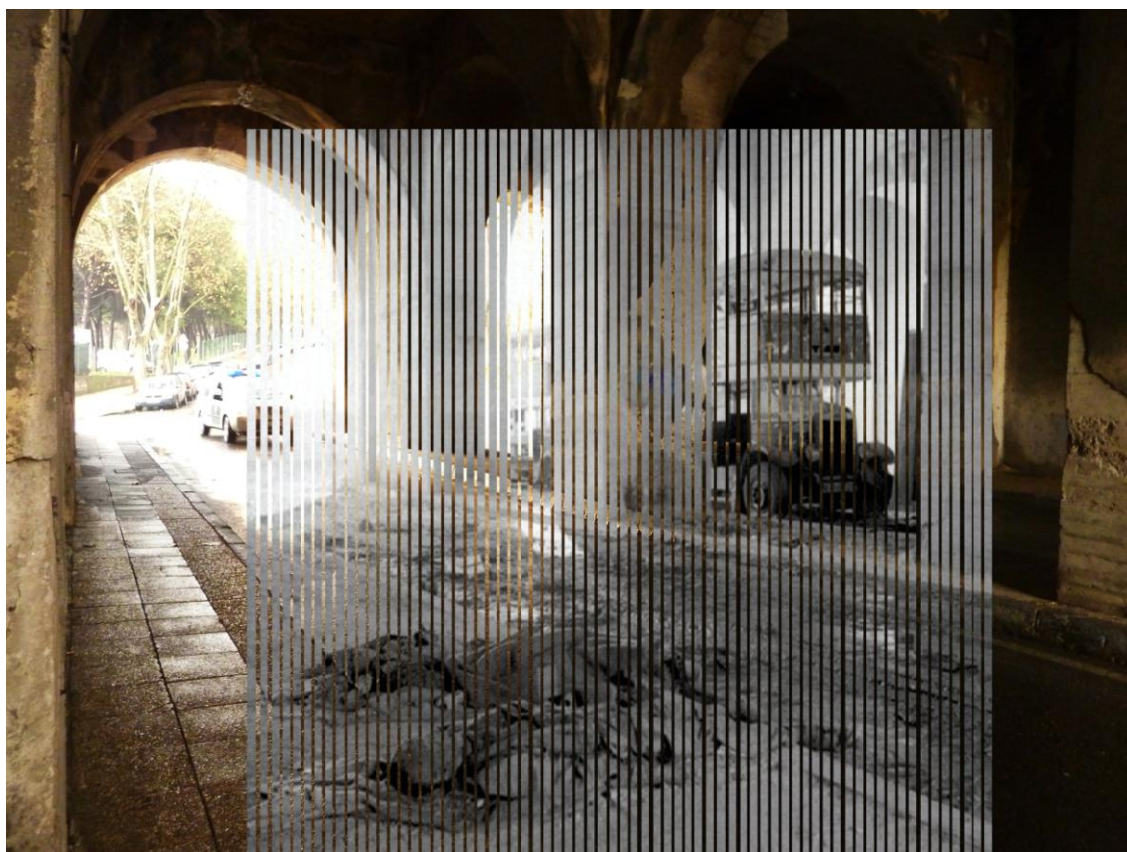
Puntos clave del proyecto.



Figura 1. Plano de trincheras. Líneas negras republicanas, líneas grises nacionales.

Tras ubicarme en las diferentes localizaciones y realizar las fotografías, me puse a trabajar con ese material, más el obtenido en los archivos históricos. Considero que el proyecto viene impulsado por todas las reflexiones realizadas en el anterior proyecto, de ahí que estuviera receptiva y surgiera un trabajo con caracteres similares. Por ello a la hora de articular el material obtenido, planteé un lenguaje que había funcionado anteriormente, intentando mantener su coherencia. Aunque en este caso concreto la herramienta de trabajo fuese photoshop, la idea de sustraer material, tenía lógica, casi como un trabajo arqueológico, destapar la latencia y trabajar con capas de sentido.

A continuación se muestran los montajes realizados, aunque el proyecto final constará de tres fotografías más que por diversos motivos aún no ha sido posible realizar.



Ficha técnica

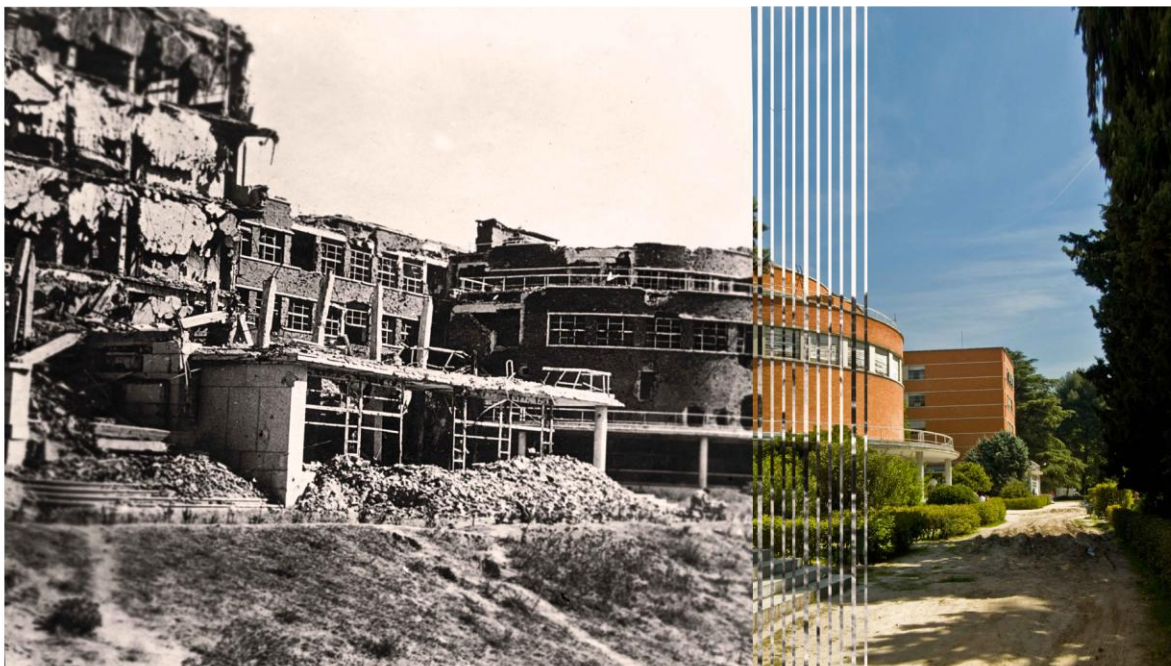
Título: *Viaducto de los quince ojos 1936.*

Año de realización: 2011

Técnica: Fotomontaje

Materiales: Impresión en papel fotográfico mate

Dimensione del papel: 100x70 cm.



**Ficha técnica**

Título: *Facultad de Filosofía y letras, Madrid, 1936.*

Año de realización: 2011

Técnica: Fotomontaje

Materiales: Impresión en papel fotográfico mate

Dimensione del papel: 100x70 cm.



**Ficha técnica**

Título: *Estación de Norte, Príncipe pío. 1936.*

Año de realización: 2011

Técnica: Fotomontaje

Materiales: Impresión en papel fotográfico mate

Dimensione del papel: 100x70 cm.



**Ficha técnica**

Título: *Estación de Norte, Príncipe pío. 1936.*

Año de realización: 2011

Técnica: Fotomontaje

Materiales: Impresión en papel fotográfico mate

Dimensione del papel: 100x70 cm.

Entiendo el proyecto como un ejercicio de procesamiento de un hecho histórico convertido en detritus, consumido y no digerido, sepultado y silenciado sin más.

La relación entre memoria y olvido es el núcleo esencial del trabajo enmarcado en la reflexión sobre los depósitos de memoria, en este caso con una referencia directa a su relación con el concepto del archivo y la tensión entre documento y momento actual.

Fotografías de Ciudad Universitaria en la Guerra Civil, ruinas desaparecidas cuya localización he ido buscando cámara en mano, para ver ¿qué quedó de aquello?

Ya que a diferencia del proyecto anterior inscrito en un espacio privado, éste reflexiona a partir del espacio público, quiero atender al contraste entre dos tiempos 1936- 2011, ya que la percepción del espacio en ambos difiere

por completo, al igual que en el anterior proyecto. La oposición es clara, y llevará a la reflexión de cómo hoy en día la velocidad (física y virtual) ha generado diversas borraduras (sustracciones).

La experiencia del espacio que se podía tener en décadas pasadas es contraria a la actual, podríamos decir que la percepción de ése espacio es aún mayor que la experiencia de una misma persona en su niñez y edad adulta.

La escala de los edificios, las fragmentaciones, los recovecos, la lentitud de los medios de transporte imponían ritmos perceptivos diferentes, el paisaje se descubría de manera progresiva. Sin embargo hoy en día ese descubrimiento pausado del entorno es tarea casi imposible, autopistas, extensiones urbanas mastodónticas, ordenaciones parcelarias homogéneas de gran dimensión, elementos que amplían el horizonte visual y restan intimidad al paisaje. Todas esas transformaciones se ligan a la memoria ya que su mutabilidad y dimensión impiden el trabajo de esta.

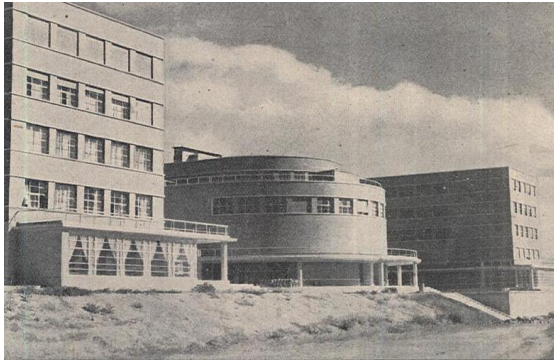
Los procesos de uniformidad y espectáculo contemporáneos, hacen que nos alejemos de paisajes rurales o urbanos del XIX, que eran potencialmente generadores de memoria espacial. La uniformidad de los espacios de comunicación, circulación y consumo, más el carácter artificial y transitorio de las imágenes, crean ritmos acelerados opuestos a una asimilación del entorno.

De esa manera, al preguntarme por el espacio del campus universitario, y el desconocimiento de un hecho concreto, no resulta extraño pensar que un entorno de tránsito rodeado de autopistas, bombardeado de publicidad para jóvenes potenciales, donde los indicios casi se han perdido por completo, resulte un perfecto desconocido, al que no tenemos tiempo de prestar atención.

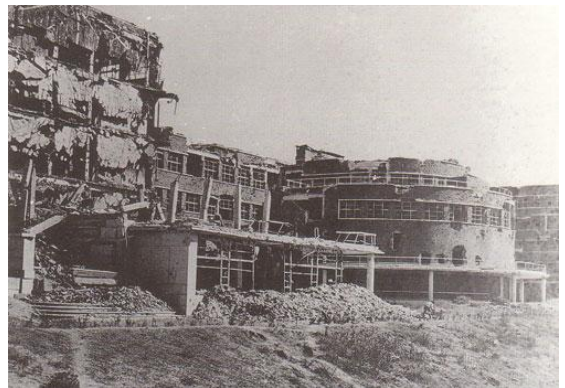
Dentro del proyecto, los edificios que aparecen en las fotografías, como ya comentamos, fueron restaurados en su totalidad sin dejar huella del suceso. Este hecho se relaciona con el campo de la imagen; las restauraciones, reconstrucciones y simulacros están implícitos en la imagen

y se construyen a imagen y semejanza de realidades pasadas que son sustituidas. Al no dejar rastro de la ruina, y levantar edificios idénticos a los realizados antes del bombardeo, se crea a mi modo de ver una borradura de ése tiempo; las imágenes anteriores a la guerra y posteriores son idénticas, consiguiendo de éste modo conservar la imagen de el tiempo anterior a la guerra en el presente. Dicho de otro modo, al ver un edificio del campus hoy en día, no vemos una copia, vemos la imagen que vieron sus contemporáneos y el entreacto se pierde en el olvido.

Por ello el proyecto juega con dos tiempos, el pasado de las ruinas y el “presente”, en donde el presente se establece como copia del pasado anterior a la guerra. La imagen es en sí misma su pasado, y las fotografías de archivo crean una gran tensión al desvelar la latencia perdida.



Facultad de filosofía 1933



Facultad de filosofía 1936



Facultad de filosofía 2011

### II.3 Código y lenguaje

En *Desprendimientos latentes*, recupero el lenguaje formal y método del primer proyecto, añadiendo nuevos significados a ese código lineal; la cortina visual remite metafóricamente a la cinta de enmascarar utilizada en el proyecto anterior, con la cual los fotomontajes crean preguntas como ¿Qué está delante y qué detrás? o ¿Qué oculta a qué?

Las líneas verticales, esas secuencias de códigos, tienen la capacidad de reconstruir, podríamos decir que cada tira tiene en sí misma una información genética latente, y en el proceso de ir extrayendo e ir desenmascarando las imágenes actuales, va apareciendo como en una radiografía el cimiento sobre el cual se erige el presente, creando una dualidad temporal y física de un mismo lugar, presente-pasado, ruina y reconstrucción, olvido desvelado.

Más adelante hablaremos del decollage, con el cual enlazaría este tipo de método sustractivo, ya que el decollage parte de la superposición de imágenes, en donde la imagen visible intacta o ya intervenida, se ve fragmentada por la acción de una intervención. Los jirones arrancados de carteles publicitarios, sacan a la luz fragmentos de otro tiempo al igual que en la intervención de los fotomontajes aparecen imágenes subyacentes. Desde esos planteamientos podemos argumentar no sólo esa similitud, además las capas ya sea en carteles publicitarios intervenidos, o en este proyecto, hablan de una temporalidad, de sentidos superpuestos, que enlazarían con un concepto de ruina sedimentada.

### III. DISCUSION:

#### III.1 La sustracción como nexo común

Los conceptos clave del proyecto serían, desaparición, fugacidad, olvido, levedad e instante; todos ellos íntimamente relacionados como se va viendo, y por otro lado el proceso de sustracción como elemento formal con el que intentar crear un diálogo.

##### **Sustracción.**

La definición de sustracción de la R.A.E dice:

**sustraer.**

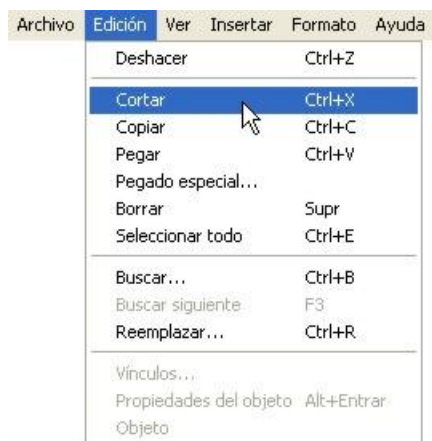
1. tr. Apartar, separar, extraer.
2. tr. Hurtar, robar fraudulentamente.
3. tr. *Mat.* Restar, hallar la diferencia entre dos cantidades.
4. prnl. Separarse de lo que es de obligación, de lo que se tenía proyectado o de alguna otra cosa.

Todas las acepciones son válidas en el proyecto; la primera está relacionada con el propio proceso en el cual se extraen tiras de pintura del soporte, la segunda hace referencia al robo de memoria (olvido), la tercera es el modo en que se relacionan las imágenes, y la cuarta es un compendio de las anteriores.

Dentro del proyecto la sustracción de material, ya sea de manera manual o por medio de photoshop, se convierte en una técnica de apropiación de los medios de comunicación revirtiendo su sentido metafóricamente; esto es, mientras los medios son capaces de generar la sustracción de los sujetos por medio de diferentes vías que ya hemos comentado, el proyecto pretende conseguir por medio de este procedimiento, generar nuevas perspectivas, ya sea cuestionando la forma en que los mass media desmaterializan nuestra memoria o simplemente como ejercicio de reflexión. La cinta de enmascarar, cuyo nombre ya alude al acto de tapar, metafóricamente se

convierte en una cortina visual cargada de información con la cual articular un discurso. Además el uso de un material (cinta de enmascarar) físicamente rescatándolo de su papel meramente procesual, se convierte en un resto, una ruina reintroducida en la obra.

### III. 1.1 Cortar- Pegar



Sergei Mikhailovich Eisenstein<sup>2</sup>

El término “cortar-pegar” se ha instaurado en nuestro lenguaje habitual con la llegada del ordenador como herramienta de trabajo. Cortamos y pegamos pequeños fragmentos de cartas, textos, informes, imágenes, sin darle ninguna importancia, montar y desmontar, poner, quitar, tapar, alterar el orden... lo que antes hacía el de-collagista, el montador de films, el censor... ahora está al alcance de todos. La manipulación aparece a los ojos de muchos usuarios como algo novedoso, pero no son solo sino adaptaciones técnicas de algo muy antiguo; El retoque fotográfico nace casi a la vez que la propia fotografía. Sin embargo el subgénero del fotocollage

---

<sup>2</sup> Eisenstein fue pionero en el uso del montaje, un uso específico de la edición de películas. Creía que la edición podría ser usada para algo más que mostrar una escena en un momento concreto y vincularla a otra; Sentía que la “colisión” de tomas podía usarse para manipular las emociones de los espectadores y crear una metamorfosis en la película. Desarrolló sus llamados “métodos de montaje”.

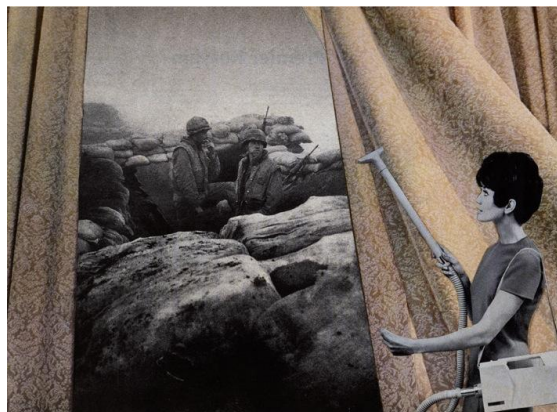
que estaría en el límite de la fotografía y la pintura, a diferencia de otros géneros inserta en el propio ojo el cúter con el que seccionar un fragmento de realidad dada por el dibujo, la fotografía o la pintura, que después se extraerá con un cúter físico. Está claro que la aparición de herramientas como Photoshop han facilitado varios procesos, pero ello no supone nada en sí mismo si no está al servicio de una idea, y en el caso de esta técnica de superposición y fragmentación uno de los aspectos más importantes siempre ha sido la ironía, la lucha política, crítica social o el combate visual con lo preestablecido.



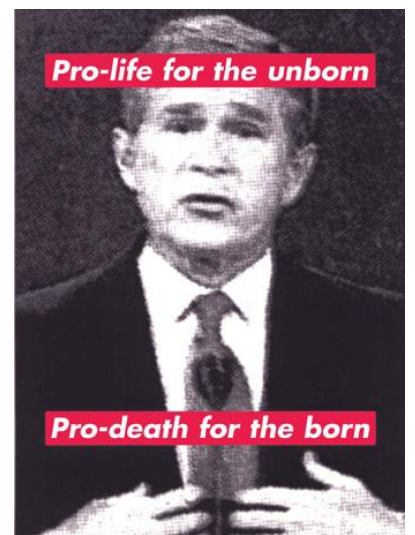
Josep Renau. "Pax Americana", de la serie "The American Way of Life" (1962).



Jhon Heartfield. Kaiser Adolf.



Martha Rosler. Cleaning the Drapes. De la serie Bringing the War Home: House Beautiful, 1967-72



Barbara Kruger . Pro Life for the Unborn, Pro Death for the Born 2000-2004

Como ya dijimos, a lo largo del tiempo esta técnica sin importar el proceso ha llevado parejo una actitud muy crítica contra elementos preestablecidos ya sean de carácter político, social... desde Renau<sup>3</sup>, Grosz, Hausmann hasta Rosler, planteando nuevas formas de cambiar el mundo que los rodea rasgando lo preestablecido y transformando lo real. Está claro que cambiar el mundo y su realidad no es tarea fácil, pero lo que sí es más factible es cambiar su imagen. Una imagen que en la actualidad comprende toda forma comprensible de realidad, realidad reducida a imagen, imagen reducida a imagen publicitaria, que hace público un sistema de ideas, desplegando visiones evanescentes.

Ambos proyectos compartirían varias premisas de esta técnica, ya que además de ser el resultado de llevar la superposición de imágenes a un papel, se podría extender a la comprensión de imágenes, en cuyo proceso se pierde parte del original, siendo la imagen, material para la construcción de la obra final. Aunque en el caso del proyecto son más afines los conceptos del decollage que del collage; Ya que el conjunto de imágenes con las que se ha trabajado, fotografías, pintura, fotografía de archivo... han sido intervenidas, y este es un punto clave del collage, el principio de intervención que manipula implicando la apropiación de una obra existente o su reproducción, pero el decollage genera sobre ella nuevos signos con un sentido crítico y también (aquí entraría de nuevo el decollage) suprime signos al desprender tiras de papel, que en éste caso serían de pintura en el primer proyecto, y por medio de photoshop en el segundo.

Comenzar a plantear una cierta crítica hacia la imagen-pantalla que es en este momento la dinámica preestablecida, por medio de fotografías y pintura e insertar un metacrilato como metáfora de pantalla, en la que las tiras pegadas inserte una razón existencial, como es el sinsentido de un tiempo

---

<sup>3</sup> En la figura número1 de la página anterior aparece una obra de Renau de una serie que representa de forma actual la ruptura de valores en pro de la globalización y el consumismo emergente, pilares del individuo contemporáneo.

en que nada adhiere firmemente a la vida, así como trabajar con imágenes de archivo para cuestionar el olvido generacional de acontecimientos que más allá de su carácter político marcaron y marcan nuestra existencia, no es sino un ejercicio de reflexión con el que acercarse a la realidad existente y transformarla en algo por definir, quedando así lo preestablecido puesto en entre dicho.

Está claro que al hablar de sustracción, como aparece reflejado en una de las definiciones de la R.A.E, puede entenderse como un robo de algún elemento, y en este sentido uno de los conceptos clave del proyecto que es la levedad, se plantea precisamente como un robo de los sentidos en los individuos. Una sustracción en las relaciones que establecemos con el entorno, las imágenes y con nuestra capacidad de construir relatos a largo plazo. Ese sería el análisis principal del proyecto en lo referente a la repercusión de la sobreproducción de información, pasando de analizar la imagen a cómo genera en el ser humano estados de ausencia.

Ambos proyectos analizan la importancia del soporte físico para generar una imagen perdurable; en un mundo donde la velocidad de la información provoca su desvanecimiento constante, se cuestiona la virtualidad y fugacidad de las imágenes contemporáneas, como generadoras de memoria o anclaje. Aunque el verdadero nexo se encuentra en el concepto de desaparición (sustracción), ya sea del hombre o de su memoria por los medios o la desaparición de la memoria del lugar que revierte en el olvido en las personas.

En nuestra sociedad parece haberse asumido el carácter móvil y fugaz de la experiencia de quienes las habitamos como parte de su propia naturaleza inestable. Los conceptos de mutabilidad y transformación asociadas a la definición de identidad fluida, informe y transitoria parecen haberse aceptado.

### **III.1.1.1 Objeto obsoleto- imagen consumida**

En este apartado relaciono los objetos y las imágenes bajo fenómenos que les afectan por igual; mientras los objetos están pensados para no durar o ser desechados por un producto nuevo, las imágenes son directamente desechadas en cuestión de segundos para producir nuevas, generando ambos fenómenos una sobreproducción acelerada que por un lado no deja al objeto permanecer en el espacio físico, ni a la imagen en nuestra retina para procesarla.

Haciendo una analogía con los objetos, en los que podrían entrar los soportes físicos donde “anclar” la imagen y volviendo a partir de un análisis de la contemporaneidad. La sobreproducción de imágenes y bienes de consumo desechables borran el origen, la huella manual y la posibilidad de todo objeto para producir memoria. La mayoría de objetos de plástico entre otros, están diseñados para no resistir el desgaste del tiempo, ya sea por la denominada obsolescencia programada o por tácticas como el *Just in time* relacionado con la novedad del que hablaremos más adelante. Todo carece de un tiempo necesario para permanecer y narrar la experiencia de vida que adquieren otros materiales, en los que se graba la huella. Por ello la vindicación ocurre cuando, al retomar lo abandonado por ser inoperante en un momento presente, vuelve a ponerse en funcionamiento, en este caso el lienzo como soporte físico para otorgar un tiempo a la imagen, o el rescate de fotografías de archivo y su reactivación, ambos ejercicios para intentar conversar con un concepto de memoria fugaz, de falta de depósito ya sea físico o mental. Ya que en el caso del proyecto Desprendimientos latentes, la ausencia y el olvido se plantean desde el sujeto, en este caso yo misma, y también desde el concepto de archivo y de la desaparición física de la ruina, una tríada de pérdidas, temporales, de sentido y físicas.

En el primer capítulo aparecía una reflexión acerca del error, el ruido y el desgaste; dentro de la tradición pictórica, las vanitas reflejarían ese *Memento Mori* que habla del estado transitorio del mundo, efímero pero que deja su huella, una calavera, un tallo marchito o el cúmulo de cera dejado tras arder la vela... restos de un tiempo que nos habla. La degradación de un film, la proyección de diapositivas de Anna Barriball en las que se descompone emocionalmente su familia, donde las transparencias están llenas de arañazos y el formato de 35mm nos lleva a la nostalgia.



Figura1. Anna Barriball (1972), S/t, 2006.

Los cuadros de Pablo Rasgado utilizando la técnica del *strappo* que le permite apropiarse de fragmentos de pinturas de fachadas y anuncios de diversas ciudades. “pinturas” que no son representaciones, sino pedazos de la realidad.

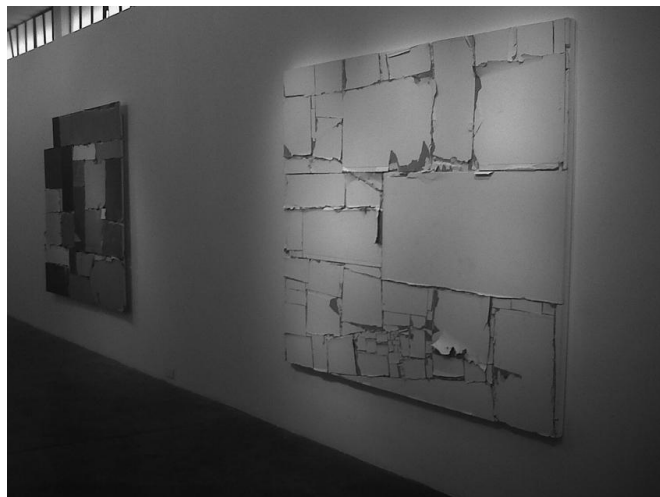


Figura 2.Pablo Rasgado (1984), S/t, 2007.

Anteriormente hemos mencionado el término *Just in time* al hablar de la fugacidad de los objetos, la obsolescencia y desaparición. Fredric Jameson<sup>4</sup> advierte algo interesante en relación al tema, afirmando que la lógica productiva “just-in-time” del postfordismo, que establece un sistema de suministro que permite suprimir un stock físico que no sólo ocupa un valioso espacio real, sino que también amenaza con quedarse rápidamente obsoleto ante el rápido cambio de la situación que dicta la moda, tiene su equivalente en el borrado estratégico de un “engorroso stock ideológico”.

La identidad en el ámbito postfordista se caracteriza por la especularidad, pero no solamente el de producción de imágenes que reflejen los deseos de la sociedad, sino en una temporalidad (sin tiempo) que revierte en el discurso y el borrado de su historia.

La falta de stock que mencionamos, se traduce en falta de memoria, de anclajes, del presente absoluto, sin antes ni después. Las pantallas y la velocidad, así como el continuo cambio de imágenes, de lugares... son los nuevos espejos donde nada permanece, imagen “just-in-time” sin stock, sin precedente. Una sucesión de instantes que generan el consumo de imágenes atemporales, totalmente incuestionables por ser el reflejo de nuestro mundo, instantes que no saben que se desvanecerán dando paso a la siguiente imagen.

La capacidad para decidir sobre lo visible se expande más allá de los límites de una pantalla, el modo en que somos seducidos por sus estrategias y encuadres más la rapidez y capacidad de seducción con la cual nos acostumbramos, puede hacernos olvidar el gran hecho que es, que todo lo que vemos está dirigido por los medios y que sus ramificaciones o pantallas determinan lo que vemos. Una imagen fija, no cumple con el deseo (producción-consumo) del engranaje neoliberal.

Por ello la sustracción generada en los seres humanos a partir de las relaciones que establece con esas imágenes intermitentes, pantallazos

---

<sup>4</sup> *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991

cambiantes que reconfiguran la realidad, alteran su escala, calidad, tono, dimensión y veracidad, introducen en nuestra memoria lapsos incoherentes, como fábricas de objetos que construyen y destruyen al mismo tiempo.

### **III.2 La sustracción genera levedad**

#### **La insoportable levedad del ser.**

La memoria son fotogramas dispersos “imagen que relampaguea para nunca más ser vista”<sup>5</sup> y acumulativos que ayudan a configurar la identidad del sujeto. Pero en la sociedad actual de la obsolescencia programada y renovación ¿Qué tipo de identidad y memoria tiene el sujeto? ¿Tienen vigencia esos términos? O lo que es más importante ¿tienen razón de ser?

La falta de sustancia, corporeidad y trascendencia de nuestro día a día genera una memoria de similares características del mismo modo que sus actos borrosos, líquidos y leves. Una identidad blanda de memoria amnésica.

Por continuar con símiles al estado líquido acuñado por Zygmunt Bauman, la inundación sería el estado de la contemporaneidad, lleno de códigos a los que se enfrenta el sujeto; información, promesas, poder, deseo... que lo reconstruyen incesantemente de manera efímera.

El sujeto se ve en la ardua tarea de redefinirse continuamente codificando y cartografiando instantes de levedad, de un mundo pensado para no durar en el que la memoria es suprimida tras decorados fugaces.

Los medios de comunicación tienen el poder de inyectar la levedad que deseen a nuestra memoria, y de igual forma dependiendo de ciertos intereses podrán otorgar cierto grado de pesadez.

---

<sup>5</sup> Walter Benjamin. *Discursos interrumpidos, I. Tesis sobre la filosofía de la historia*. Taurus. Madrid. 1990. Tesis 5 p.180

De esta manera dependiendo del estado anímico que quieran producir en los sujetos, graduarán intermitentemente en los ciudadanos estados de frecuencia, levedad o peso.

Dentro de esta cuestión, uno podría recordar el mito de la Medusa que tiene bastantes símiles acerca de la problemática levedad-peso.

Teniendo en cuenta que la memoria está íntimamente relacionada con la historia y que ésta en contra de la afirmación de Peirce de que el pasado está determinado, fijado y muerto, como señaló Danto no hay una única historia aunque podamos concebirla teóricamente, dicha historia cambiante<sup>6</sup> se renueva según la mirada de quien la rescate; por tanto la memoria y la historia comparten elementos de cambio, subjetividad y lo que es aún más importante, la historia en su sentido más amplio, dota a la memoria de corporeidad, densifica nuestro ser en el mundo y consigue anclarnos.

Esta breve explicación sirve para comenzar a pensar en el mencionado mito de la Medusa en términos contemporáneos y aplicarlos al tema que nos ocupa.

Si recordamos, Perseo era en la mitología griega el héroe que consiguió decapitar a Medusa, ésta tenía la capacidad de convertir en piedra a cualquier ser que la mirase a los ojos fijamente, y Perseo tras decapitarla gracias a su escudo-espejo enfrentándose a la imagen y no a la realidad, utilizó dicha cabeza como arma para vencer a otros adversarios. Tras este brevísimo recordatorio, podemos realizar la primera de las analogías, comparando a Perseo con los dispositivos mediáticos y a la cabeza de medusa convertida en su arma como la cantidad de des-información que le llega al sujeto. Por cada una de sus serpenteantes extremidades aparece un destello del conjunto del monstruo que consigue petrificar al espectador.

---

<sup>6</sup> “Cuánta individualidad tuvo que ser deformada y violentamente generalizada para dar forma al conocimiento histórico”.

F. Nietzsche. *Consideraciones intempestivas*. De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida. Traducción de Eduardo Ovejero y Maury. Aguilar. Madrid. 1967. P. 101.

Pero la consistencia de ese estado pétreo, en este caso es relativa, el Perseo contemporáneo otorga dicha transformación y duración en función de sus intereses, dotando a los sujetos del peso específico que requiera. Paralizar, dejar de piedra, es un interés que se consigue por medio de la duración, el instante es la clave, de instante en instante, de piedra a piedra generando una sensación ingravida y rápida. Estos intereses particulares provienen de la necesidad de una constante renovación mediática, de ahí que hablemos de la obsolescencia programada, un continuo cambio vendido como progreso y promesa, que genera en el sujeto inestabilidad; será necesario crear más extremidades serpenteantes, con nuevas noticias que atraigan al espectador desde estrategias del deseo y la novedad, para conseguir una mentalidad leve por medio del olvido.

Recordemos ahora que Perseo estaba dotado de alas en sus pies, un claro símil al despegarse del suelo, tendiendo a la levedad, su ingravidez desafiando las leyes de la gravedad, su velocidad alada, una inmediatez que como ya mencionamos anteriormente Paul Virilio enlaza con la generada por la tecnología de velocidad punta y las telepresencias.

La ligereza y rapidez provienen de la tecnología punta, hardware, satélites... Capaces de crear un tiempo simultáneo y vertiginoso. No se trata aquí de cuestionar el progreso, sino la idea actual de progreso y cómo y para qué fines se utilizan los avances tecnológicos.

Para las multinacionales no es conveniente que el ser humano tenga un tiempo local e histórico, sino de inmediatez, generado por falsas promesas que conduzcan a estados continuos de ansiedad ante la novedad, la evolución para no caer en la obsolescencia tanto de productos como de nosotros mismos, ya que detenerse hoy en día es ser invisibilizado, no estar a la última.

Como ya dijimos la levedad se consigue por medio del olvido, pero ¿cuánto hemos de olvidar? O mejor aún, ¿tenemos ya capacidad de recuerdo?

Está claro que recordar todo sería una tarea imposible además de insufrible como aparece reflejado en la fábula de Borges *Funes el memorioso*<sup>7</sup>. Nietzsche escribió sobre el poder curativo del olvido<sup>8</sup>, que abre puertas a la novedad y a la osadía y genera nuevas posibilidades, ya que de algún modo olvidar crea felicidad y una tabula rasa sobre la que comenzar. Pero llegados a este punto, donde la rapidez del ahora no deja margen al pasado o al futuro y donde la felicidad es un espectro inalcanzable de lo cual se aseguran los medios, dónde trazaremos la línea.

Nuestras cabezas ingravidas, tendiendo a lo etéreo y por ello hacia el olvido, deben recordar, guardar al menos un indicio de los sucesos para comprender el pasado, sus archivos y a fin de cuentas la historia, cargada de peso, densa, opaca como un lastre que nos mantiene, una historia viva que ayude a comprender, un anclaje que nos conecta a la tierra, que no nos deja ascender a la virtualidad completa.

En *Mirando al sesgo*<sup>9</sup> Slavoj Zizek hace referencia a una escena muy recurrente en los dibujos animados, que creo refleja la cuestión gráficamente. La escena de un gato o coyote corriendo aceleradamente persiguiendo su premio, ratón, correcaminos... sin ser consciente de que está al borde del precipicio, cruzando ese límite y continuando su movimiento sobre el aire. La importancia de esta escena según Zizek, es que el coyote sigue en movimiento y no cae al suelo hasta el momento en que quizá por un gesto del correcaminos, mira hacia abajo viendo el vacío bajo sus pies, ése es el momento en el que lo real le “recuerda” sus leyes.

---

<sup>7</sup> J. L. Borges. *Ficciones. Funes el memorioso*. Alianza. Madrid. 1978.

<sup>8</sup> Nietzsche. Op. Cit p.109.

Olvidar no significa para Nietzsche que deseche la aportación de la memoria histórica. Si “toda acción exige el olvido, del mismo modo que todo organismo tiene necesidad, no solo de luz, sino también de oscuridad”, Nietzsche escribe que el olvido debe dar paso a la memoria, por ejemplo para poner en evidencia “la injusticia de un privilegio”.

<sup>9</sup> Slavoj Zizek: *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Paidós, Buenos Aires, 2000. p. 71

### III.2.1 Levedad Vs Levedad.

En este sentido existe una contraposición del término levedad que creo es interesante relacionar. La levedad Kunderiana frente a la levedad de Italo Calvino cuya reflexión queda manifiesta en la publicación de Elisabeth Sánchez Garay *El mito de Perseo en la obra de Italo Calvino*<sup>10</sup> donde la analogía con el Mito tiene un carácter positivo y la levedad es entendida como una toma de distancia que genere nuevas vías: *“La fantasía implica una toma de distancia, una levitación, la aceptación de otra lógica que lleva a otros objetos y a otros nexos distintos de los de la experiencia cotidiana. Lo fantástico es un juego, una ironía, un guiño, una forma de meditación sobre los fantasmas o los deseos ocultos en el hombre.”*<sup>11</sup>

Por tanto debemos diferenciar dentro del término “Levedad” las consecuencias generadas a partir de los mass media, de la “Levedad” como forma de ver, que se crea conscientemente con voluntad y actitud y a la que Italo Calvino otorga otras cualidades como rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad y consistencia, con la capacidad de sustraer peso a la opacidad del mundo, así como para aligerar las figuras humanas, los cuerpos celestes, las ciudades.

Es levedad del pensar en oposición a la levedad de lo frívolo: *“...es el ágil y repentino salto del poeta-filósofo, que se alza sobre la pesadez del mundo, demostrando que su gravedad contiene el secreto de la levedad, mientras que lo que muchos consideran la vitalidad de los tiempo, ruidosa, agresiva, piafante y atronadora, pertenece al reino de la muerte como un cementerio de automóviles herrumbrosos.”*<sup>12</sup>

Por otro lado después de diferenciar estos significados de un mismo término creo necesario recalcar que también aparece otra palabra cuyas acepciones son totalmente opuestas y que se enfrentan en este texto; La Historia.

---

<sup>10</sup> <http://www.ucm.es/info/especulo/numero13/perseo.html>

<sup>11</sup> Ibid. En el artículo Sánchez Garay plantea una lectura del Mito de Perseo que enfatiza el *pathos* de la distancia. Aludiendo que no sólo la toma de distancia del mundo es suficiente como ejercicio, sino también de nosotros mismos para no acabar como: “El mito como Narciso : cautivados, fascinados, enamorados de nuestra propia imagen.” Que en este caso sería la muerte o petrificación.

<sup>12</sup> Italo Calvino. *Lezioni americane. Seis proposte per il prossimo millennio*. Garzanti, Milano (1988), 1993, p. 13

### III. 2.1.1 Historia Vs Historia

*“Un hombre que pretendiera sentir de una manera puramente histórica se parecería a alguien a quien se obligase a no dormir”<sup>13</sup>.*

*Nietzsche.*

¿Qué entendemos por Historia en ésta investigación? O cuál de la multitud de referencias a ella hemos planteado en relación a los proyectos realizados.

Tras analizar diferentes problemáticas contemporáneas en donde las palabras olvido, memoria, levedad y densidad aparecen recurrentemente, creo necesario abordar el término Historia brevemente para así conducir a una mejor interpretación que no lleve a equívoco del presente proyecto.

Al invocar el término Historia, por lo general he percibido que la gran mayoría de mi entorno sigue concibiéndola como algo lineal, verdadero e inamovible. Aunque muchos sean los que a lo largo del tiempo han ido postulando posiciones radicalmente contrarias, de algún modo, la idea primigenia ha prevalecido en el cotidiano. Esto en el terreno visual me lleva a pensar, que si hasta hace poco los libros recogían la Historia narrada por sus vencedores y era leída y aceptada en su mayoría con verdadera; el soporte televisivo hoy en día genera una situación similar, en donde la población da veracidad a los “hechos” que en los media se proyectan.

Ya mencioné en el apartado anterior un libro de Nietzsche que vuelvo a recuperar aquí para ayudarme a lidiar con diferentes concepciones y tras ello explicar mi interés por un acercamiento a la Historia totalmente opuesto al que hoy en día sigo viendo como vigente.

En su texto *Consideraciones intempestivas. De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida*. Nietzsche menciona tres tipos de Historia, estas serían:

---

<sup>13</sup> Nietzsche. Op. cit. p.91.

.Historia monumental: en la que se habla de lo sublime y lo ejemplarizante. El primer término sería la evocación de tiempos pasados y sublimes que podría volver a darse, así como desgracias pasadas, pero con la capacidad de cambiar el presente contra la resignación.

Sin embargo el ejemplarismo de esta Historia tiene el peligro de hacernos vivir en un continuo retardo. Esta se sustenta de la fuerza para el cambio en el ejemplo a seguir, en “la posibilidad de que lo que alguna vez fue sublime vuelva a serlo” y por otro lado la idea reconfortable en el presente al ver las desgracias del pasado.

.Historia de Anticuario: la analogía con el anticuario provendría de su interés por guardar objetos, conservarlos como tesoros y dotar a las cosas de la condición de transmitir por medio de la conservación de un patrimonio cultural.

Su utilidad vendría por conseguir preservar elementos del pasado y con ello sus relatos, pero con el peligro de caer en un academicismo estanco; de éste modo miraría al pasado mientras que la Historia Monumental también miraría al futuro por su ejemplaridad con capacidad de cambio. *“El exceso de historia anticuario, no obstante, supone el conformismo de quien venera mediante la “bagatela bibliográfica” y la curiosidad vana”.*

En *De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida* Nietzsche cifra en la edición de libros cada vez más voluminosos, rebosantes de “sabiduría podrida”, un síntoma de la excesiva profusión de estudios históricos.<sup>14</sup>

.Historia crítica: esta sería la Historia de quienes en el momento presente se sienten oprimidos angustiados y necesitan liberarse de la carga y por lo tanto juzgar y condenar.

---

<sup>14</sup> Roxana Kreimer . *Crítica al saber residual de la modernidad*. publicado en <http://www.geocities.com/filosofialiteratura/nietzsche.htm>. en éste artículo la autora establece un diálogo paralelo entre la obra de Nietzsche y la de Borges, en la que también aparecen reflejados los tipos de Historia a los que se hace referencia.

*“Ni la historia está de modo inmanente preñada de promesas para el porvenir, ni las promesas son fiables cuando la historia es desvinculada de la praxis y reducida a mero fenómeno de conocimiento.”<sup>15</sup>*

La memoria es necesaria, pero como en el apartado sobre la levedad, la pregunta volvería a ser la misma ¿Cuál es la dosis necesaria?.

Una memoria capaz de dotarnos de identidad cuyo mayor peligro es ella misma si ésta deviene superflua, anulando su verdadero poder. Si sólo almacenamos datos cual ordenador, seremos enciclopedias pero eso no revertirá en la vida, pero si ni siquiera tenemos la capacidad de almacenar cómo podremos servirnos de la Historia en la práctica.

Olvidar ya dijimos que tiene una capacidad curativa para Nietzsche, pero un olvido con intervalos, un olvido que genere capacidad de recordar, no sumergidos en la Historia manejando archivos, legajos continuamente que generen un estado paralizante, sino desde lo nuevo, que tenga la capacidad de mirar al pasado cuando el presente lo demande por un motivo actual en el que resuene esa Historia. Nietzsche quería ante todo que el hombre aprendiera a vivir y que utilizara la historia solo para ponerla al servicio de la vida.

Por tanto la conclusión para el manejo del concepto de historia en este trabajo sería esa; partiendo de la experiencia, el aprendizaje y por supuesto el conocimiento histórico, crear nuevas miradas o reflexiones siempre en un intento de mirar al futuro y no al pasado.

Por ello en el proyecto desprendimientos latentes plantea el rescate de un hecho Histórico como reactivación de la mirada que me sirve para dialogar con mi presente, poniendo en juego conceptos como desaparición, espacio, ruina, amnesia pública... además de archivar en la memoria imágenes que procuran un estado de vigilancia.

---

<sup>15</sup> Nietzsche Op.cit p.97 y 100.

### III. 2.1.1.1 Progreso

*“La vida tiene necesidad de los servicios de la historia (...). El que ha aprendido a interpretar así el sentido de la historia debe entristecerse de ver (...) al desocupado ávido de distracciones o de sensaciones (que) se pasea por allí como entre los tesoros de una pinacoteca”<sup>16</sup>*

Para Walter Benjamin la Historia y el progreso, en oposición al progreso socialdemócrata alemán que según él desarticulaba la fuerza de la clase obrera y silenciaba o enterraba las injusticias pasadas en nombre del futuro, con su texto *El Ángelus Novus que parte de un cuadro de Paul Klee donde un ángel* vuelve su rostro hacia el pasado; recoge la concepción de la Historia Monumental, esa que hace presente las catástrofes del pasado no para resignarse sino para cambiar, como revulsivo, una Historia crítica y monumental.

El progreso en Benjamin a diferencia de Nietzsche asigna el tiempo lineal y continuo de la historia a las clases altas y las formas discontinuas a las bajas arguyendo que en aras del progreso industrial se sacrificó el progreso social. Hoy en día estamos viendo como el tiempo se contrae y el espacio se subvierte afectando al modo en que nos relacionamos. Se dijo que en la modernidad fueron desapareciendo los mitos de origen y sumergidos en el siglo xx se instauró la era de las ideologías del futuro.

*“en la revolución de julio se disparaba simbólicamente a los relojes para detener la marcha del tiempo homogéneo de la opresión y de la acumulación”<sup>17</sup>*

Nietzsche, escribe sobre el hombre moderno, en sintonía con Marx: se atiborra hasta la indigestión de épocas ajenas y consigue ser una *enciclopedia ambulante* de saberes muertos que lo “elevan” a esferas por completo desvinculadas de la experiencia directa de la vida.”<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Nietzsche. Op.cit. p.98

<sup>17</sup> Benjamin Op.cit p.189

<sup>18</sup> Kreimer. Op. cit.

Los sujetos hoy en día se conciben como meros espectadores, un público con la única capacidad de consumir imágenes una tras otra sin digerir la información, sin una capacidad reflexiva.

El sujeto moderno para Nietzsche arrastraba una masa de guijarros y tesis históricas, sin embargo en nuestros días el peligro está en el bombardeo informativo continuo, creando una incapacidad total para la reflexión, y dejando la mente anestesiada, amnésica. Un torrente perceptual capaz de crear estados de sustracción en los sujetos; éstos se vuelven incapaces de asirse a la vida, sin relato, sin memoria, espectadores en continuo desplazamiento y transformación, que en algunos casos no necesitan siquiera moverse del sofá.

La crítica que en éste trabajo se pueda entrever al concepto de progreso, tendría que ver con la desvinculación de un progreso social, y de la perversión con la que los medios utilizan dicho concepto, cuyas aplicaciones no suelen tener que ver tanto con fines sociales como con fines de control y anulación de los sujetos.

### **III. 3 Tiempo real**

Venimos mencionando en el punto anterior, conceptos como progreso, sustracción o amnesia; en éste punto estos términos aparecerán en relación con otros anteriormente mencionados como velocidad...

Es importante clarificar que este punto está muy vinculado a la obra presentada sobre todo en lo referente a cómo nos relacionamos hoy en día con el espacio y las imágenes; si anteriormente mencionábamos la incapacidad de construir un relato biográfico por la falta de tiempo, de memoria y por la sobreproducción de imágenes, ahora también abordamos dichos problemas desde el punto de vista del espacio que en teoría es relacional.

Las tecnologías de la comunicación pretenden abolir las distancias de todo tipo, borrar las dificultades de relación, esquivar los obstáculos del tiempo y el espacio, la idea incierta de la identidad...

Por ello los sujetos pueden tener cada vez más amnesia topográfica, entre otras producida por la velocidad (véase capítulo 1) de los desplazamientos; al igual que la información y las imágenes viajan a velocidades altísimas, los desplazamientos también forman parte de ese viaje.

Telepresencias, telefonía, televisión, teletransportación... todas ellas transforman las relaciones que establecemos con el espacio en nuestra mente; de la relación tradicional que trabajaba con los parámetros del espacio y del tiempo, se ha pasado a incluir un tercer factor, el medio de alcance. Así cuando hablábamos de la sustracción de sujeto y su levedad, nos referíamos a la negación del espacio y del tiempo en favor de la velocidad de transmisión; un individuo que mantenga una videoconferencia con alguien situado en otro continente, pierde sus propias referencias espaciales, estará más cerca del otro continente que de la persona sentada a su lado, o en último caso, no estará.

Un no estar, un desaparecer sumergidos en el entretenimiento siempre mirando el mundo a través de una pantalla; así muchos textos presagian un futuro colmado de transatlánticos en un viaje incesante, veloz, repleto de comercios, pantallas, hangares... donde desarrollar la vida.

"...Cada medio es llevado al pináculo de la fuerza voraginosa, con el poder de hipnotizarnos. Cuando los medios actúan juntos pueden cambiar tanto nuestra consciencia como para crear nuevos universos de significado psíquico."<sup>19</sup>

Esa vorágine se presenta tanto en los medios, como en los ritmos que marcan, entrando en lo que Paul Virilio denomina dromocracia, que sería el nuevo elemento con el que ejercer poder y control, a partir de la velocidad, que no deja a los ciudadanos margen para pensar, maniobrar o quejarse.

---

<sup>19</sup> 10 Marshall McLuhan y B. R. Powers, La Aldea Global, Pág. 94, Editorial Gedisa, Barcelona.1996.

Estos dispositivos tienen además de la capacidad de crear estados de ausencia, la de incrustarnos en la memoria una pantalla o monitor como una ventana por la que vivir y desear lo imposible. Tanto la acumulación ingente de imágenes e información como la manipulación de acontecimientos crean fuertes distorsiones. Un mundo colmado de pantallas donde se van relevando unas a otras, inundando el entorno de imágenes, imágenes arrasadoras con una fuerza capaz de instaurar un estado tiránico a golpe de eterno presente. Primicias tras las que corre el consumidor ávido de su próximo presente.

Podemos recordar los googlegramas de Joan Foncuberta en los que analiza el papel del filtro y el acto de mirar en Internet, y su repercusión en el día a día; Tras crear un software libre, utilizó la herramienta informática para generar una serie de mosaicos visuales a partir de imágenes capturadas por sus derivas en google, de este modo se planteaba la construcción impersonal de la propia imagen, siendo esta móvil e inestable, además de sobresaturar al ojo y generar ansiedades a partir del ya mencionado carácter especular de esta era de la información sobreabundante al servicio del control social y la anestesia retiniana.

La manipulación como retransmisión de la realidad aunque sea de manera parcial, le otorga validez; los acontecimientos mostrados ya sean culturales, sociales, religiosos, históricos, políticos, económicos... estarán siempre al servicio de dichas temáticas, dejando a un lado los posibles microrelatos que realmente existen en el entorno cotidiano de cada individuo. Por ello mirar siempre a través de esas ventanas, origina que los consumidores se proyecten en la distancia del medio; la capacidad de viajar a altas velocidades de las transmisiones generará la ilusión de una interactividad.

El espacio y el movimiento de la memoria sería el lugar donde se depositarían las descargas de envíos de información a través de la fibra óptica o satelital; de nuevo la memoria, ¿qué memoria?

La memoria digital, artificial, tiene una capacidad inimaginable para almacenar información, recuerda y olvida de manera categórica, es o no es, así opera la lógica binaria de unos y ceros. Sin embargo la memoria orgánica, es subjetiva, imprecisa, cambiante y se estimula a velocidades y por respuestas totalmente diferentes que entre otras provienen del entorno. Toda esa subjetivación es aparte de otras muchas cosas, el soporte, la densidad de la percepción del paisaje, del uno mismo y del otro, y por supuesto del acontecimiento.<sup>20</sup>

Pero sin ese soporte, sin una posibilidad de construcción de un microrelato propio, sin un aprendizaje experiencial real, anclados a pantallas o transitando por viajes programados... seducidos por la prisa, la novedad, la relación con el otro virtualmente...la condición de aprendizaje, de extrañeza, de viaje interior y exterior, se ve amenazado bajo una aparente sensación de conocerlo todo (todo está en esa memoria gigantesca de bits), rodeados por la evidencia, la repetición y la tiranía del eterno presente.

---

<sup>20</sup> Gilles Deleuze. Citado en : 'Gilles Deleuze', Librito y Exposición Documental, 2003, Edición de David Lapoujade.

“Es el arte, no los medios, el que puede captar el acontecimiento: por ejemplo el cine capta el acontecimiento, con Ozu, con Antonioni. Pero, justamente el tiempo muerto no está en ellos entre dos acontecimientos, está en el acontecimiento mismo, constituye su espesura.”

#### **IV. Conclusiones**

La propuesta del proyecto consistía en articular un proceso de trabajo que dialogase a partir de imágenes de archivo tanto privadas como públicas, con planteamientos acerca de la memoria y el olvido que se ligaban a una estética de la desaparición y a una sociología de la democracia.

Se han conseguido cerrar dos proyectos artísticos cuyas obras desde diferentes perspectivas me han ayudado a generar un diálogo con aspectos del postcapitalismo que en definitiva era el interés principal. Así, analizar desde mi entorno más cercano, conceptos tanto visuales como sociales vía fotografía familiar o a partir de fotografías de archivo del campus de Ciudad Universitaria, que me devuelven una mirada nueva del contexto, ha generado un proceso de trabajo tanto pictórico como fotográfico capaz de establecer diversas relaciones.

El interés principal se ha centrado en el propio proceso sustractivo de material (pictórico y fotográfico) y en la reutilización del propio material. Esto me ha llevado por diversas vías de investigación, unas ligadas al proceso como es su antecedente decologista, otras sociológicas que unían la sustracción material a la sustracción mental que ejercen los medios, y en el apartado visual el pixelado y la creación de una cortinilla, me han llevado directamente a la idea del velo a partir de la disolución de la imagen, su ocultamiento des-ocultamiento y a un sentido de la borradura relacionada con el concepto de ruina. Una imagen capaz de evocar nuevas imágenes de hacer recordar un tiempo ausente, ya sea autobiográfico o histórico.

Este proyecto se ha ido configurando a partir de una primera intuición, de cuestionamientos alrededor de una fotografía que derivaron en otro proyecto que partió desde el mismo cuestionamiento fotográfico; y en ambos se crearon líneas de fuga hacia diversos campos que no ha sido posible abarcar en su totalidad. Hablar sobre la memoria a partir de la fotografía como generadora de memoria o documento histórico de manera más amplia. Elaborar a partir de la borradura, la interferencia y el velo una lectura sobre la hipervisibilidad, transparencia, huella y resto. Por ello he de decir

que el material de investigación sigue creciendo de manera cada vez más específica, quedando pendientes diversas lecturas que podrían abordarse en una futura tesis.

Las más próximas serían:

- ALTUNA, Belén, *Una historia moral del rostro*, Valencia, Pretextos, 2010
- AMOR, M. *¿El Mundo de Quién? Sobre las Paradojas de la Estética Global*. En Mosquera: "Adiós Identidad". MEIAC. Badajoz, 2000.
- ARHEIM, R. *El Pensamiento Visual*. Eudeba. Buenos Aires, 1971.
- DEBRAY, R. *Vida y Muerte de la Imagen. Historia de la Mirada en Occidente*. Paidós Ibérica. España, 1994.
- DELEUZE, G. *Proust y los Signos*. Anagrama. Barcelona, 1972.
- DERY, M. *Velocidad de Escape. La Cibercultura en el Final de Siglo*. Siruela. Madrid, 1998.
- DIDI – HUBERMAN, G. *Lo que Vemos. Lo que nos Mira*. Manantial. Argentina 1997.
- FONTCUBERTA, J. *El Beso de Judas. Fotografía y Verdad*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1997.
- HUYSEN, Andreas, *Modernismo después de la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 2010
- JIMÉNEZ, C. *Los Rostros de Medusa. Estudios Sobre la Retórica Fotográfica*. UNAL de Colombia. Bogotá, 2002.
- McLUHAN, M. *La Comprensión de los Medios como las Extensión del Hombre*. Ed. Diana. México, 1987.
- RUBIO MARCO, Salvador, *Como si lo estuviera viendo (el recuerdo en imágenes)*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2010.
- SILVA, A. *Álbum de Familia. La Imagen de Nosotros Mismos*. Norma. Bogotá, 1998.
- VATTIMO, G. *La Sociedad Transparente*. Paidós. Barcelona, 1994.

## Bibliografía

- AUGÉ, Marc. (2003) *El tiempo en ruinas*. Barcelona. Gedisa.
- AUGÉ, Marc: (2000) *Los no lugares*. Barcelona. Gedisa.
- BARTHES, Roland. (1992) *La Cámara Lúcida. Nota Sobre la Fotografía..* Barcelona. Paidós.
- BENJAMIN, Walter:(1990) *Discursos interrumpidos*. Madrid. Taurus.
- BORGES, Jorge Luis: (1998) *Obras completas*. Emecé.
- BREA, José Luis: (2006) *El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computarización*. [www.joseluisbrea.net](http://www.joseluisbrea.net), pdf file.
- CANDAU, Joel: (2002) *Antropología de la memoria*, Nueva Visión.
- CRUZ, Manuel: (2005) *Las malas pasadas del pasado. Identidad, responsabilidad, historia*, Barcelona, Anagrama.
- FREUD, Sigmund:(1917) *Duelo y melancolía* Tomo XIV, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel: (2000) *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. Museo de bellas artes de Bilbao.
- HENNING, Michel: (1997) *Encuentros digitales: pasados míticos y presencia electrónica. La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona. Paidós.
- JAMESON, Frederic: (1991) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós.
- LINCH, Kevin: (1959) *La imagen de la ciudad*. Buenos Aires. Infinito.
- LYOTARD, Jean-Francois:(1988) *El diferendo*. Barcelona, Gedisa.
- MARSHALL, McLuhan y B. R. Powers: (1996) *La Aldea Global*, Barcelona. Gedisa.
- MAFESOLI, Michel. (2005) *El instante eterno, el retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Barcelona, Paidós.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1967) *Consideraciones intempestivas. De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida*. Madrid. Aguilar.
- PORTER, Liliana, (2004) *El Romance y las ruinas del modernismo Fotografía y Ficción*, pp. 149–158 Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.
- QUESADA, Julio. (1988) *Un pensamiento intempestivo. Ontología estética y política en F. Nietzsche*. Barcelona. Anthropos.

- ORTIZ GARCIA, Carmen, (2005) *Fotos de familia. Los álbumes y las fotografías domésticas como forma de arte popular* en VVAA, *Maneras de Mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*, Madrid, CSIC,
- OSTEN, Manfred: (2008) *La memoria robada: Los sistemas digitales y la destrucción de la cultura del recuerdo: Breve historia del olvido I* traducción del alemán de Miguel Ángel Vega: Madrid, Siruela, D.L.
- RANCIERE, J. (2010) *El espectador emancipado*. Castellón. Ellago.
- RICHARD, Nelly, (2007) *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- RICOEUR, Paul: (2010) *La memoria, la historia, el olvido*. Traducción Agustín Neira, Madrid, Trotta.
- ROBERT, Smithson: (2009) *Selección de escritos*. Traducción María Orvañanos, Mexico, Alias.
- SILVERMAN, Kaja, (2009) *El umbral del mundo visible*. Akal.
- SLAVOJ, Zizek: (2000) *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires, Paidós.
- VERMAL, Juan Luis. (1987) *La crítica de la metafísica en Nietzsche*. Barcelona.
- VIRILIO, Paul. (2003) *Estética de la desaparición*, Barcelona. Anagrama.
- 'The Aporias of Amnesia' Exhibition: Amnesia, pp. 19–25. Los Angeles: Santa Monica Museum.
- V.V.A.A.: *Maneras de mirar: lecturas antropológicas de la fotografía*, CSIC, Madrid, 2005
- 'Disturbance in the Archive' Exhibition: *Más allá el Documento*, pp. 25–43. Madrid: Museo de Reina Sofía

Breve Currículum:



Olalla Gómez  
Madrid, 1982

#### Formación

2010-2011 Máster en investigación, arte y creación M.A.C, Madrid.

2004-2009 Licenciatura en Bellas artes, Facultad de BBAA, UCM, Madrid.

#### Medios y temas de investigación

Fotografía, instalación, intervención, pintura.

Los temas de su investigación están relacionados con la desaparición, ya sea del sujeto por diferentes mecanismos como los mass media, de objetos por sus

ritmos y obsolescencia o del espacio por su falta de tiempo.

#### Premios, selecciones, exposiciones

2011 Intransit centro de arte complutense.

2011 Asistente artístico de Federico Herrero en la Casa de América, Madrid.

2010 Selección en el Salón de Primavera Castilla la Mancha.

2010 "Mail Artistas" Galería Estampa.

2009 Segundo premio Toshiba arte, ciencia y naturaleza.

2009 Primer premio fundación Valparaíso. Caja Murcia, Madrid.

2009 "Set in Black" Embajada de Francia, Madrid.

2009 "Delicatesen" Feria Estampa stand fundación Antonio Pérez.

2009 "Revisitando Géneros" Museo Municipal, Albacete.

2008 "No tocar" Facultad de Bellas Artes, UCM, Madrid.