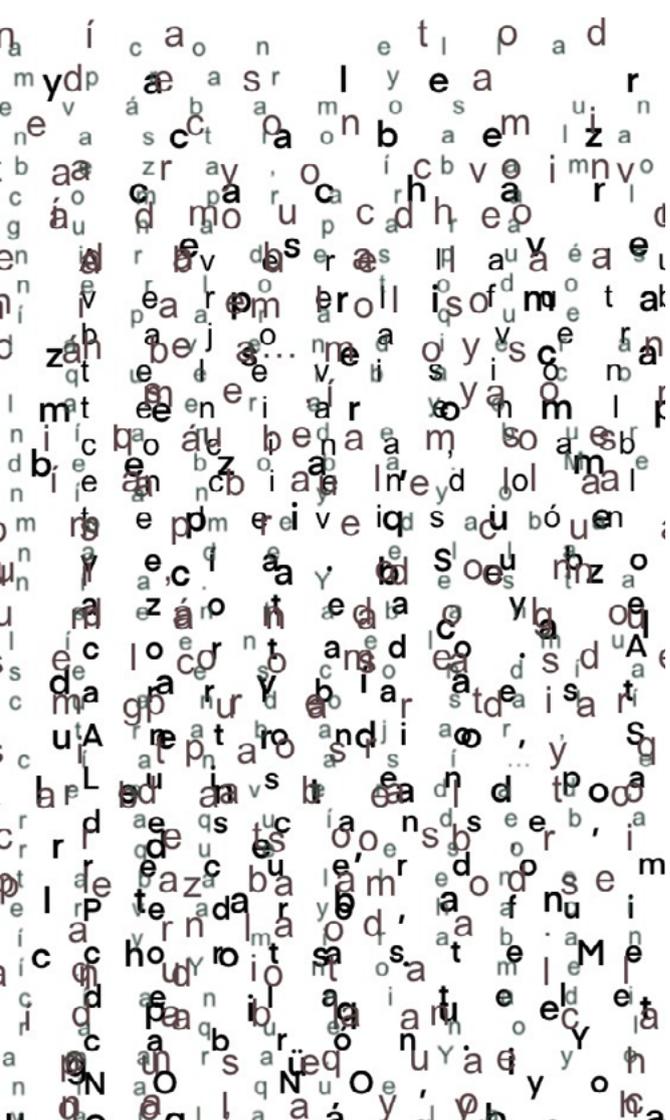


Silvia Romina Rodríguez Campos
Facultad Bellas Artes ULL - Proyectos Transdisciplinarios
Trabajo de fin de grado tutorizado por Ramón Salas y Adrián Alemán



En 1977, los Sex Pistols, en su álbum “never mind the bollocks”, hicieron una declaración que habría de marcar una época: “no future”. Casi 50 años después, los medios de comunicación no paran de repetir que mi generación será la primera de la historia (al menos de la reciente) cuya renta será menor que las de sus padres. El progreso, que, a lo largo de toda la modernidad, fue el metarrelato de referencia para cualquier valoración de orden cultural o práctico, ha perdido definitivamente todo su carisma y credibilidad. A mi generación se le ha hurtado el futuro como referente: las alusiones al mismo solo tienen tintes distópicos y solo sirven para advertir que, como no cambiemos radicalmente el presente, sencillamente, no habrá futuro.

Al mismo tiempo, el capitalismo de la experiencia, que ha encontrado en el cultivo de la identidad su principal motor económico, no ha disminuido ni un ápice la presión sobre los ciudadanos, a los que emplaza a “realizar” sus vidas practicando un culto a la subjetividad y la diferencia que ha adquirido tintes obsesivos. Cada día nos vemos más forzados a definir un horizonte para nuestras vidas, en un sistema de referencias muy cambiante y sin perspectivas de futuro. Sin duda, ello alienta a un consumo miope de identidades *prêt-à-porter*, pero dificulta mucho encontrar certezas personales con las que orientarse. A falta de futuro y con un presente altamente incierto, nada tiene de particular que volvamos la mirada al pasado.

La memoria se ha convertido en un tema recurrente en las artes plásticas contemporáneas, Estela Schindel se pregunta incluso si se trata de “una moda académica”. Pero, acto seguido, nos advierte de que si la memoria se ha convertido en un tema no es precisamente por su vigencia sino por su caducidad.

Antes del advenimiento de la industrialización, la urbanización acelerada y la producción de bienes para el consumo masivo, las comunidades solían vivir al abrigo de sus tradiciones y en la continuidad de la cultura heredada de sus mayores. En esas formaciones culturales, la “memoria” no era por lo tanto una preocupación en sí misma sino que constituía un modo de dar forma a la acción cotidiana y de habitar el presente. La herencia del pasado nutría de manera intrínseca el hacer humano, sin requerir necesariamente un esfuerzo de reflexión o atención diferenciada. Si no lo merecía es porque, precisamente, la memoria integraba la misma trama de valores, experiencias y saberes compartidos que daban cobijo a la existencia grupal. No era un “tema” sino un elemento que informaba secretamente todos los asuntos de la vida: la memoria no dependía tanto de su fijación a soportes externos puesto que se vivía al calor de su sentido. Una continuidad orgánica entretejía de manera imperceptible pero efectiva el pasado y el presente, sin precisar de emprendimientos, vehículos o instrumentos para su transporte y comunicación. Si se apoyaba en rituales u objetos no era en forma instrumental puesto que en éstos la función y el uso no se hallaban escindidos de su existencia: ellos no “representaban” o “transmitían” sino que encarnaban en sí mismos, eran la memoria. (Schindel, 2011: pág. 1)

La actual proliferación de temas, representaciones, rituales, objetos, vehículos o instrumentos de comunicación de la memoria no harían más que, paradójicamente, certificar nuestro alejamiento de la misma.

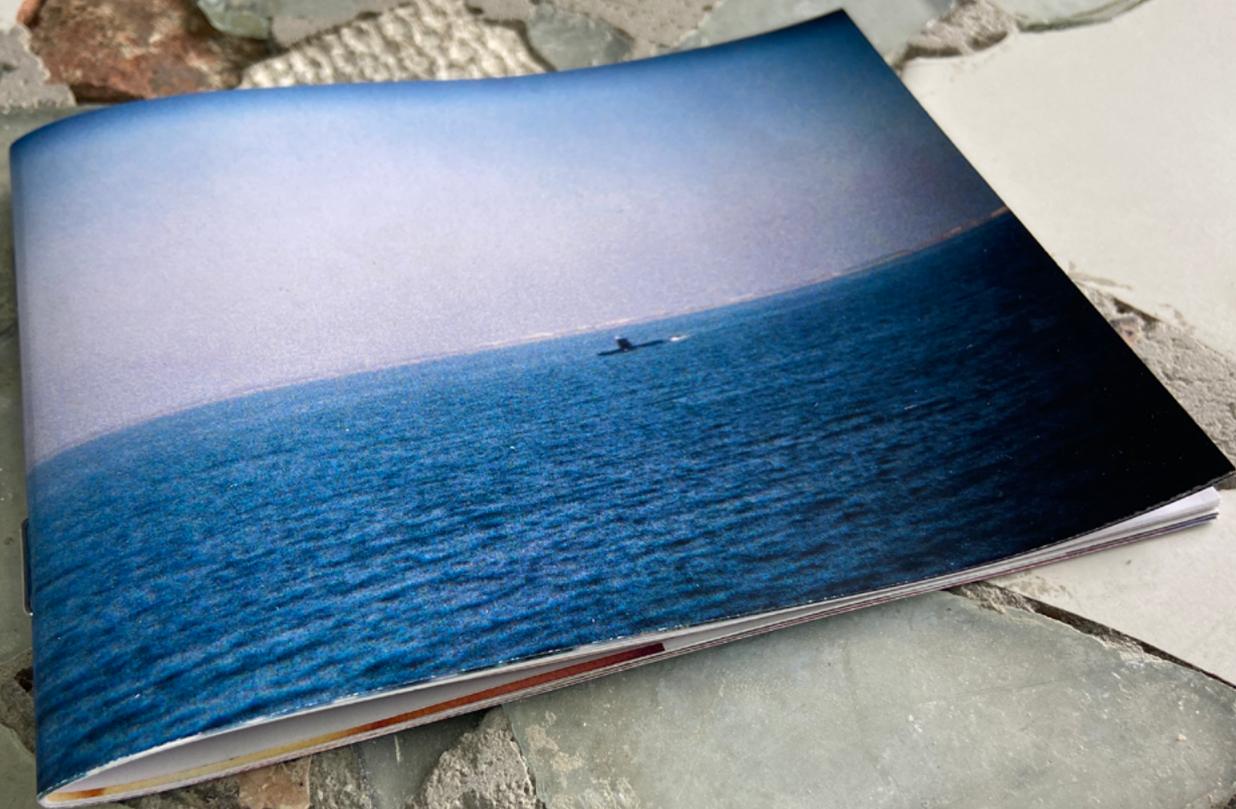
El auge de la memoria es intrínseco a su alejamiento, a su desacople de los marcos de la experiencia cotidiana. (Schindel, 2011: pág. 2)

Quizá por ello la memoria no adquiera en mi trabajo el aspecto asertivo de la certeza, ni el encanto la nostalgia, ni la fuerza de la identidad. La memoria es una suerte de fantasma que evoca precisamente de las dificultades generacionales para encontrar un engrudo nemotécnico con el que cohesionar nuestras vivencias disgregadas, con el que construir una “vida recordada”. El problema no es nuevo. Hace ya un siglo que Walter Benjamin advirtió con premonitoria lucidez que los lazos entre la experiencia individual y el sustrato de creencias colectivas se estaba debilitando y generando un “empobrecimiento de la experiencia”. Pero no sería exagerado afirmar que, hoy, ese renacimiento mórbido de una memoria está adquiriendo siniestras dimensiones “industriales”.

Benjamin nos enseñó que el pasado no está detrás, en un “antes” superado e irrecuperable, sino debajo, operando como sustrato de nuestros movimientos. He querido explotar esta metáfora acercándola a un registro arqueológico. Indago o, más bien, escarbo debajo de mis pies “biográficos” para rescatar elementos que me sirvan para “materializar lo inmaterial.” Elementos que acumulo como archivo y a los que doy forma de manera vívidamente material.











Perales

La Caridad

Guamasa

Hoya del Camello

San Jeronimo

Real Club de Golf de Tenerife

San Cr...
de La...

Los Naranjeros

Aeropuerto de Tenerife Norte-Ciudad de La...

TF-16

El Torreón

TF-237

acoronte

TF-152

TF-5

Museum of Science and the Cosmos

TF-5

TF-228

TF-24

as Monje

Camino Guillen

Los Baldios

Agua García

Mina

velo

TF-226

TF-24

TF-265

(Ravelo)

TF-226

La Esperanza

Bodegón Campestre

TF-272

TF-263

TF-272

EL SOE

En los últimos años, la expresión “giro afectivo” designa una corriente de pensamiento, que ha ido ganando adeptos dentro de las ciencias sociales, que refleja una insatisfacción epistemológica con el pensamiento racionalista y cientificista y, más en general, todos los binarismos modernos: mente / cuerpo, razón / sentimiento / naturaleza / cultura... Hace ya décadas, en su libro *Política sexual* (1969), Kate Millet, declaró que “lo personal es político” para cuestionar la radical separación del patriarcado burgués entre la esfera pública y la privada. Desde entonces, sabemos que lo que nos pasa es, en realidad, *lo que pasa*, que las sensaciones subjetivas pueden ser politizadas porque, muy a menudo, reflejan solo las condiciones de posibilidad que las hacen posibles. El giro afectivo se interesa por profundizar en la emocionalidad de la vida pública: no existen emociones vinculadas a reacciones somáticas que no estén cultural y políticamente informadas y, a la inversa, tampoco hay decisiones intelectuales que nos estén mediatizadas por afectos y reacciones pasionales. Ante esta evidencia, no son pocas las voces que, desde la izquierda, reclaman la inconveniencia política de ceder el espacio de los sentimientos al pensamiento más reaccionario desde la convicción de que se está en posesión de la razón. Son precisamente esos elementos con una carga emocional destacada los que rescato e incluyo en mi archivo, para formar parte de mis piezas. A partir del ready-made, duchampiano –una metodología para la creación artística generalmente asociada al “pensamiento conceptual” pero que cede y concede una enorme

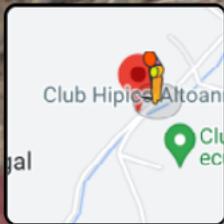
importancia a la elocuencia de los objetos, que nos hablan un idioma eminentemente afectivo– posproduzco mi trabajo a partir de entes ya connotados, que movilizan la capacidad de asociación del espectador, muy a menudo, antes de que este inicie una labor hermenéutica. A diferencia en este caso de Duchamp, elijo estratégicamente objetos que puedan formar parte de un pasado tan mío como genérico. El objetivo es que la obra hable por sí sola, que provoque algún tipo de emoción en el espectador y que, además, traiga el pasado al presente y los afectos a la mente, y los haga visibles. Parafraseando a Alois Riegl en *El culto moderno a los monumentos* (1903): “El monumento es solamente un sustrato concreto inevitable para producir en quien lo contempla aquella impresión anímica que causa en el hombre moderno la idea del ciclo natural de nacimiento y muerte”, (pág. 31). Subrayo además la dimensión afectiva del proyecto mediante una formalización que podríamos calificar de “Povera”, tendencia en la que se utilizaban materiales considerados pobres de muy fácil obtención y carentes de valor en sí. Mis obras movilizan una estética “cargada” que se aleja de lo pulido y de las características propias del minimalismo. Tratan con ello de estimular la memoria connotativa, pero también de subrayar la precariedad de la ideología subyacente e incluso de movilizar el encanto del reciclaje, tanto en su acepción más convencional como en su dimensión de técnica artística posproductiva.

34 Cam. Guillen

San Cristóbal de La Laguna, Canarias



Street View - may 2009



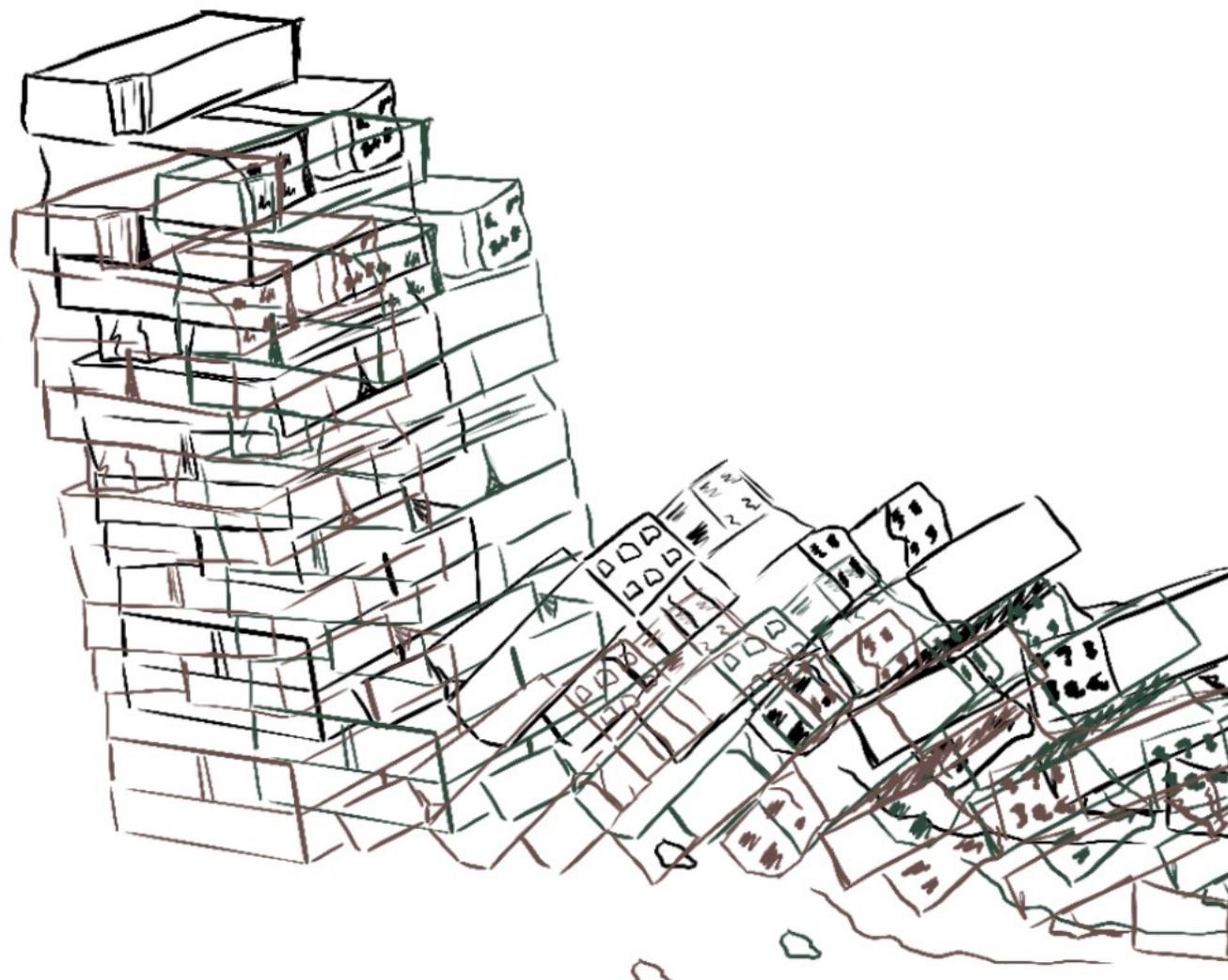
Google

Kika, mi bisabuela, es quien le da nombre a este proyecto. Proyecto que se basa en una búsqueda de identidad fallida. Hablo de una memoria que no es mía, de un lugar donde no viví, de una historia que no puedo narrar en primera persona, avivo recuerdos en los que no tuve parte, utilizo fotografías “personales” que, para mí, están prácticamente vacías de contenido.

El objeto obsoleto muestra entonces la catástrofe que se oculta tras el mundo soñado. El objeto se convierte en imagen dialéctica cuando se observan (cuando se piensan) esas fuerzas contrapuestas, cuando se ve que tras lo nuevo está lo viejo, que tras el avance continuo, se encuentra un estar siempre en el mismo sitio, que tras la apariencia de libertad está en el fondo el encadenamiento, que, en definitiva, tras la felicidad prometida se encuentra la insatisfacción (Hernández-Navarro, 2011: p. 238-249)

El capitalismo se reproduce a sí mismo a base de promesas insatisfechas, que generan un deseo autorreferente, que, aparentemente orientado hacia las mercancías –objetos que sentimos como potencialmente propios pese a ser la expresión máxima de la alienación–, se vuelve una y otra vez sobre sí mismo en un bucle insaciable. De alguna manera perversa, me apropio de esta dinámica capitalista desviándola. Tratando, como con frecuencia hacemos con la mercancía, de encontrar albergue en aquello que nos ha desposeído de él.

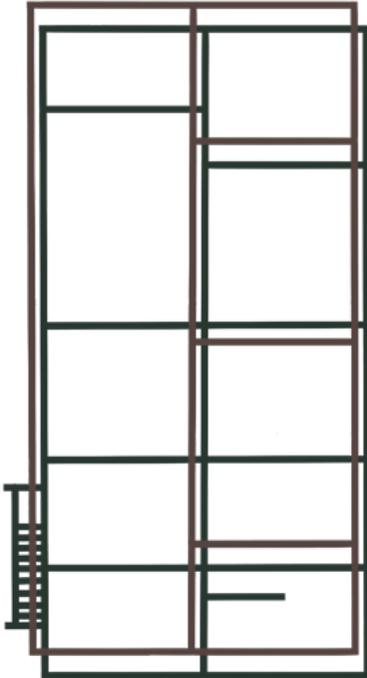
Retorno al hogar, a la casa de mis bisabuelos, para materializar ese pasado que siento como propio sin ser mío. Me identifico en la propia distancia que me separa con lo que me es propio. Trato a la casa como a un igual, como un sujeto, un cuerpo que agoniza, pero con personalidad. Algo que probablemente podría heredar, aunque es él quien me posee a mí. Un sujeto que narra historias, de reconciliación con el territorio y de violencia, de identidad y de negación de la diferencia, de felicidad y de muerte, que aún resuenan en nuestro presente generando las estancias en las que reverberan nuestras expectativas.



¿Ignoráis por qué razón las ruinas agradan tanto? yo os lo diré, todo se disuelve, todo perece, todo pasa, solo el tiempo sigue adelante. El mundo es viejo y yo me paseo entre dos eternidades. ¿qué es mi existencia en comparación con estas piedras desmoronadas? Denis Diderot

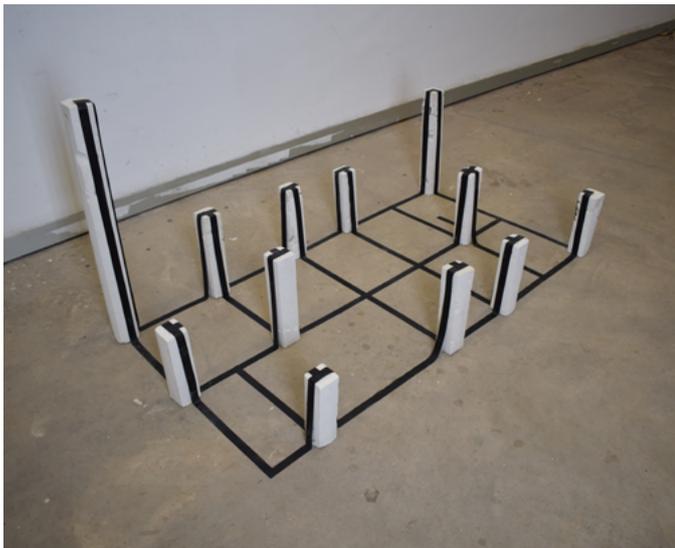


CUERPO

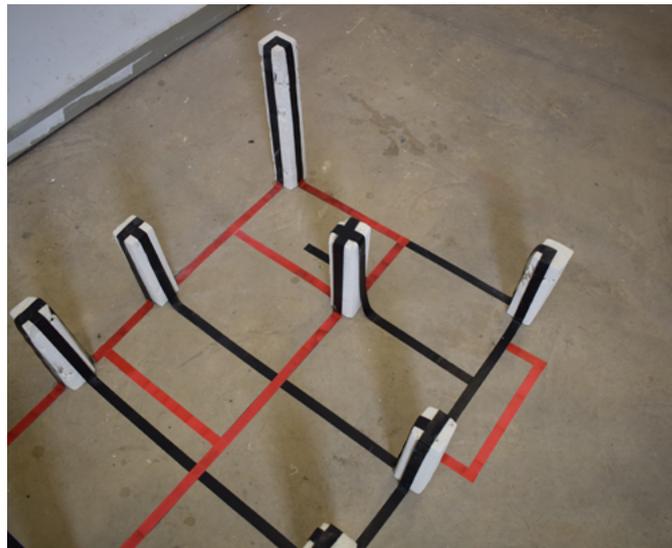


El lugar cobra cuerpo. Un cuerpo sin órganos. Una arquitectura sin arquitecto, sin proyecto, que no asistió a las clases de Le Corbusier y, por eso, nunca nos enseñó como habitar. Muros, vigas, pilares, cubiertas... crecieron orgánicamente al ritmo de la vida. El construir no precedió al habitar.

Ampliación es una serie de dos piezas que representa mediante planos la forma de la casa. En *Ampliación I* vemos el espacio una vez construido, supuesta encarnación de una idea preconcebida de lo que sería un hogar. Un hogar planeado para una familia ideal, moderna, de dos hijos como máximo. Sin embargo, tras el inoportuno desarrollo de la natalidad, surge *Ampliación II* en la que el cuerpo varía y se transforma para dar cabida a los nuevos integrantes de la familia. Los pilares, que se esconden bajo los planos, hacen referencia al crecimiento orgánico del cuerpo del lugar, vivencias que se iban consolidando entre las paredes y cuyo esqueleto no antecede al crecimiento, sino que lo acompaña. Por último, *Refugio*, en línea con la anterior, hace referencia a las construcciones que se realizaron tras el crecimiento de la familia. La forma estética nace del desencaje, de las disyunciones entre los espacios, que no parten de un proyecto, lo generan. Pareciendo lugares totalmente distintos.



Ampliación I, 2022
Escombros, cinta aislante y yeso
112 x 56 x 40 cm.



Ampliación II, 2022
Escombros, cinta aislante y yeso
112 x 56 x 40 cm.





Refugio, 2022

Tablones, cable, puerta, marco, azulejos y cemento.
Medidas variables.

ALMA

El alma de la ruina le aporta significado y le da vida a esas cuatro paredes. El recuerdo parece sustentar un pilar a punto de caerse (*Inestable*). Recuerdos efímeros que por, el momento, aguantan el peso de las paredes pero que, una vez se desvanezca, no dejará nada en pie. La ruina, paradójicamente, brinda estabilidad y continuidad a la memoria colectiva en la que, de manera circular, aquella se apoya. Frente a la prepotencia del modernismo, que evoca una estabilidad insostenible, el espacio evoca aquí una inestabilidad sustentable. Mi obra no plantea soluciones maniqueas, no propone el retorno a un pasado supuestamente reconciliado, ni la vuelta a un hogar arraigado. Pero tampoco se suma al jovial e inconsciente avance hacia la catástrofe. En algún punto de equilibrio entre la memoria y el olvido, el sentimiento de pertenencia y la conciencia de globalidad, entre el desarraigo y el compromiso, entre lo orgánico y lo intelectual, se halla el inestable espacio de lo habitable.

Cuando ya no sabemos exactamente qué recuerdos aún nos piensan, ni de qué pensamientos debemos emanciparnos, y todo se transforma en una atmósfera de indefinición, lo único que nos queda es la incertidumbre. La incertidumbre es lo que nos es más propio, una sensata sensación de impertinencia, de incorrespondencia, de indisponibilidad. El cuadro abstracto se convierte, así, en la mesa típica, mesa que heredamos de la abuela (*Recuerdo*). El nihilismo parece que cobra algo de sentido aunque, obviamente, no nos dice absolutamente nada. Las certezas no son “lo nuestro”, tras ellas solo se oculta la ideología, la falsa conciencia. “Lo nuestro” es, precisamente, la incertidumbre, la incerteza, incluso, de que el olvido pueda favorecer el progreso. En algún punto, claramente impropio, entre el olvido de la ideología y la ideología del olvido, nos toca reconstruir nuestros “recuerdos”, el archivo de un presente necesariamente hecho de retazos del pasado.

De un pasado, no obstante, que sigue pasando. Que, como decíamos antes, esta debajo y no detrás. Mi pasado, en el que puedo reconocirme, es un cuadro abstracto. En ese espacio vacío, que me es propio, elaboro una especie de baldosas hidráulicas que ponen en vertical, que elevan al espacio de la especulación estética, el plano arqueológico del archivo de la memoria. Esta hermenéutica del sentimiento se nutre de las ruinas de mis pasados, de los pasados de todas, de la modernidad y de su aterrizaje, no siempre suave, en la realidad local. El reciclaje del escombros, en una suerte de economía circular simbólica, evidencia la paradoja de la lingüística estructural: el referente y el significante son las dos caras de la misma moneda (*Below*), el problema es que no reconocemos cuál es cuál.



Inestable, 2022
Ladrillos, hielo, fotografías
Medidas variables.





Recuerdo, 2022
Mesa, mantel de tela, cemento, azulejos, escombros
Medidas variables.





Below, 2022

Cemento, azulejos, platos, escombros

Medidas variables.





Sin título, 2021-2022

Cemento, azulejos, platos, escombros, objetos encontrados

Medidas variables.

IDENTIDAD

La identidad es una construcción social constantemente redefinida dentro del entendimiento que transmite una sensación de pertenencia, paradójicamente, al pensar al otro. A nivel individual, suele adquirir un carácter documental, que contiene los aspectos físicos o administrativos que nos definen como persona. Lo inquietante es que, esa base acumulativa, llena de incoherencias, suele ser la respuesta a la pregunta “¿quién soy?” La identidad sería entonces una suerte de archivo que selecciona los aspectos del pasado con los que identificas tu presente. Como todos los archivos, está sujeto a un constante trabajo de negociación en la mesa de la memoria. Memoria e identidad se encuentran indiscutiblemente ligadas, la pérdida de memoria supone la pérdida de la identidad. La memoria es el archivo, en el doble sentido antes comentado de contenedor físico de materiales seleccionados y de articulación de estos como fuente narrativa de sentido. A esta metáfora, no obstante, hay que darle, también, un “giro afectivo”. No podemos transmitir la sensación de que elegimos libremente nuestros recuerdos y les construimos literariamente una coherencia narrativa. Siendo esto cierto, tanto nuestra capacidad de elección como nuestra capacidad narrativa están predeterminadas por la identidad que ellas mismas generan.

Como antes anticipamos, Kika trata de hacerse cargo de esta paradoja circular. Ha sido un proyecto casi terapéutico, incluso sicoanalítico, que he utilizado como medio para encontrarme a mí misma en el trabajo foucaultiano de “determinar aquello que nos determina”. Como no podía ser de otro modo, la búsqueda ha sido totalmente fallida, no me ha conducido hasta una idea (un ideal) del “yo” sino a una escombrera de elementos que me rodean sin llegarme a tocar, que siento como míos pese a no tener nada que me permita relacionarme con ellos. Por supuesto, el carácter “terapéutico” es meramente metafórico. No pretendo autosicoanalizarme, aunque sí curarme, pero no en el sentido médico sino en el artístico de la palabra. Una obra de arte es, decía Kosuth, una definición de arte. Lo que propone mi obra es una tarea, que realiza y propende: la tarea de curar los materiales de mi propia exposición como humano. Narro una historia impropia, que podría ser tan propia de cualquier otro individuo como mía. Una memoria heredada pero no propia.

Kika es una instalación que cura la idea de “el hogar de los ancestros”, un lugar común a una generación que es nativa de un espacio virtual pero que, quizá por ello mismo, ha desarrollado una nostalgia de hogar y de raíces que solo puede operar políticamente como fantasma. Cualquier intento de retornar nos abocará a la ideología, cualquier olvido de nuestra necesidad de afecto y afectación nos impedirá hacernos cargo del lugar en el que vivimos. Esa casa está adherida a nosotras, nos acoge y nos repele, nos es propia porque nos es ajena. Está plagada de anécdotas, de “punctums” que provocan algún tipo de sentimiento en el estómago pero que, escuchadas con atención no nos dicen ya absolutamente nada. Historias vacías cargadas de contenido que nos son propias, precisamente, porque no nos pertenecen.



Kika, 2022

Cemento, escombros, papel encolado

Medidas variables.



BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, W. (2001). *Tesis de filosofía de la historia*. Etcétera.

Candau, J. (2003). *Memoria e identidad*. Ediciones del Sol.

Hernández-Navarro, M. Á. (2011). “Hacer visible el pasado. El artista como historiador (benjaminiano).” Ponencia presentada al congreso. *Sociedades en crisis: Europa y el concepto de estética*.

Hernández-Navarro, M. Á. (2012). *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Editorial Micromegas

Schindel, E. (2011). “¿ Hay una “moda” académica de la memoria?: problemas y desafíos en torno del campo.” *Aletheia*, 2.

Guasch, A. M. (2005). “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar.” *Matèria. Revista internacional d'Art*, (5).

Guasch, A. M. (2012). “El giro de la memoria y el giro del archivo en las prácticas artísticas contemporáneas.” *Revista 180*, (29).

Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Ediciones Akal.

Augé, M. (2015). *El tiempo en ruinas*. Editorial Gedisa.

Bourriaud, N. (2020). *La exforma*. Adriana Hidalgo Editora.

Sousa Júnior, M. A. D. (2015). *De la imagen de la ruina a la ruina de la imagen. Un dilema en la conservación del arte contemporáneo*. Tesis doctoral Universidad Politécnica de Valencia.

Dillon, B. (2011). *Ruins*. MIT Press/Whitechapel Gallery.

Riegl, A. (2017). *El culto moderno a los monumentos*. A. Machado Libros.

Foucault, M. (2009). *Arqueología del saber*. Editorial Siglo XXI.

Millet, K. (1995). *Política sexual*. Cátedra

Marzo, J. L. (1989). "La ruina o la estética del tiempo." *Universitas*, 2(3).

Diderot, D. (1968). *Ouvres esthétiques*. Editions P. Veniere.

