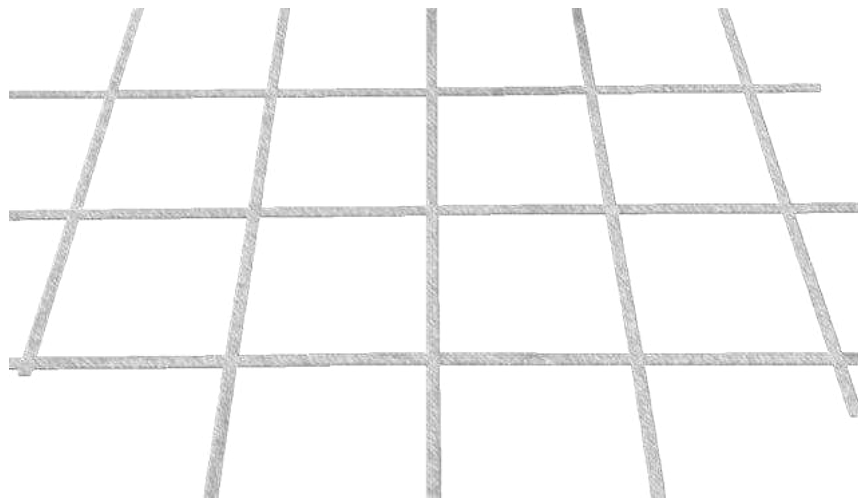


Una botella blanca es todo lo que perduró



Ismary Medina

El que busca acercarse a su propio pasado enterrado debe comportarse como un hombre que excava.

—Walter Benjamin

Realización: Ismary Gabriela Medina Suárez

Tutores: Adrián Alemán Bastarrica

Ramón Salas Lamamie de Clairac

Una botella blanca es todo lo que perduró
Ismary Medina

Trabajo de Fin de Grado en Bellas Artes
Proyectos Transdisciplinarios
Universidad de La Laguna

ÍNDICE

9.- Introducción

14.- Antecedentes del bodegón

15.- Desde el bodegón

34.- La belleza del objeto cotidiano

42.- De los antiguos gabinetes de las maravillas a los museos

47.- Arte y arqueología

51.- Desde el yacimiento

103.- Anexo

112.- Sobre los fotolibros

539.- Bibliografía

INTRODUCCIÓN

Si algo caracteriza el estado actual del arte, y aún diría del pensamiento en general, es la crisis de la modernidad. Entre las muchas facetas de este cambio de paradigma destaca, como no podría ser de otro modo, la crisis del historicismo, una de sus características más definitorias. Bajo su concepción, la historia se representaba como un relato lineal y progresivo, con un sentido unívoco que ignoraba gran parte de lo acontecido y que, en todo caso, situaba el pasado en un detrás irrecuperable. La Historia, con mayúscula, era una, sucedía con antelación en las áreas metropolitanas y se repetía, con idéntico contenido, en las zonas periféricas, lo que otorgaba a las primeras un conocimiento anticipado y privilegiado de lo que habría de suceder en las segundas. Los pueblos dominantes podían mirar así a sus coetáneos como el pasado, y dispensarles una curiosidad científica que los exotizaba y alterizaba.

Entre las muchas críticas a este modelo cabría destacar, por su inmensa influencia en las artes visuales, las *Tesis sobre la filosofía de la historia* de Walter Benjamin. En ellas se presenta el progreso como el principal culpable de la resignada aceptación del estado de cosas presente, que se interpretaba como la consecuencia lógica e inevitable de lo acontecido. Para Benjamin, esa justificación de la realidad efectiva convertía la Historia en el relato de los vencedores, de aquellos que, en cualquier etapa, ocupan una situación de privilegio que tratan de legitimar aludiendo a un destino histórico insoslayable y, por lo demás, legítimo, en función de la propia teoría del progreso que nos induce a pensar que cualquier situación actual representa el mejor de los mundos posibles. Frente a esta ideología, propia del historiador historicista, Benjamin defiende la postura del “historiador materialista”, que prestaría atención precisamente a los acontecimientos nunca contados, a los relatos, por escribir, de los vencidos, que abrirían posibilidades alternativas de reescribir la historia en contra de la dinámica del progreso, atendiendo a los ecos sordos de las vidas frustradas y las promesas incumplidas.

Obviamente, no se puede esperar leer los relatos no contados en la escritura de la historia: el material del historiador materialista sería la cultura material, los restos, casi cabría decir los desperdicios, de la historia, sus ruinas y su potencial alegórico, pues apelan a aquello que les falta. En este punto, Benjamin se encontraría en la distancia con Foucault y su teoría del archivo. Heredero de la filosofía arqueológica de Nietzsche, Foucault se interroga por el origen de nuestras verdades que, desde luego, no relaciona con una realidad sino con una convicción cultural, siempre relacionada, como en Benjamin, con un ejercicio de poder. La verdad no designa en Foucault una correspondencia insoslayable entre un enunciado y una realidad, sino entre un enunciado y otros enunciados previa e históricamente dados por válidos. Esta focalización en lo efectivamente dicho determina el interés de Foucault (en línea en este punto con un buen montón de pensadores de la talla de Deleuze, Derrida y luego Jameson o Foster, por citar solo algunos nombres especialmente influyentes en el arte contemporáneo) por el archivo, es decir, por la selección de las cosas que la historia toma en consideración para su relato. Ni que decir tiene que todo archivo, visto desde una perspectiva arqueológica, presupone un contraarchivo: en el mismo sentido que en Benjamin, la posibilidad de seleccionar otros datos, otros signos, otros restos para plantear otras historias.

Basten estas pocas líneas introductorias para justificar el interés del arte contemporáneo precisamente por aquello que es contemporáneo sin ser coetáneo, por aquello que, sin ser actual, es capaz de cambiar el presente. Interés en el que convergen los conceptos de arqueología, archivo, historia, cultura material o ruina. Conceptos todos ellos fundamentales para interpretar mi trabajo.

Este giro historiográfico se ha manifestado de infinidad de maneras, especialmente a través de la instalación, que frecuentemente adopta a su vez la forma del archivo, y de la arqueología *amateur*, que recurre a la forma de la (re)colección y la excavación. Cavar se ha convertido en una manera de recordar que el pasado, en contra de lo que pensaba el historicismo, no se queda atrás, sino debajo, es el fundamento de nuestros pasos, lo que le da profundidad a nuestra superficie y sustratos a nuestras cartografías.

Otro de los síntomas vinculados a la crisis del modernismo es la crisis concomitante de las disciplinas artísticas. Mientras que la modernidad defendía la especificidad de los medios, la posmodernidad promueve la transdisciplinariedad. De ahí que los artistas abandonen el papel que tradicionalmente tenían asignado para adoptar formas y metodologías propias de otros campos académicos y profesionales, entre otros, por todo lo comentado, el de historiador y arqueólogo.

En el arte contemporáneo, a menudo, se cita de forma bastante literal la lengua franca de la arqueología: las artistas se refieren a su trabajo como una “excavación”, desenterrando y revelando tesoros enterrados y mostrando los estragos del tiempo en su proceso; las obras de arte se interpretan como huellas conservadas en sedimentos de significado fosilizado. Y, no solo las formas, también se adoptan las “subjetividades”: la artista ya no emula el papel del genio inspirado que crea de la nada sino que, muy al contrario, adopta el papel metódico, atento y cuidadoso del arqueólogo.

**“A VECES ME SIENTO COMO
EL CUIDADOR
DE UN MUSEO
-UN MUSEO,
ENORME Y VACÍO
DONDE NADIE VIENE NUNCA,
Y
NO LO CUIDO POR
NADIE MÁS
QUE POR MI MISMO”**

-HARUKI MURAKAMI



Antecedentes del bodegón

A lo largo de la historia, la pintura se ha desarrollado de distintas formas y a través de distintas técnicas, estilos, géneros, etc. Siempre encuentra la forma de adaptarse a las necesidades de creación del artista para expresar lo que necesita decir, siendo así objeto de análisis en función de su valor estético, simbólico y creativo. Pero los diferentes géneros -arte sacro, de historia, retratos, paisajes o bodegones- siempre estuvieron jerarquizadas siendo algunos mejor considerados que otros, en especial los que representaban los grandes momentos de la Historia, sagrada o política. De ahí que el bodegón tardara en abrirse espacio como género independiente entre la “gran pintura” y nunca alcanzara la consideración de esta.

Por supuesto, desde siempre ha habido pinturas que contuvieran flores, frutas, objetos inanimados, animales muertos, etc. Pero nunca, hasta muy tarde -salvo probablemente en Roma, una civilización también característicamente secular- gozaron de autonomía: siempre actuaron como *atrezzo* de escenas de mayor consideración y adaptados a sus respectivos contextos históricos y sociales.

Desde la edad media se encuentran representaciones de alimentos en obras de carácter religioso, incluidas en escenas que se representan pasajes del antiguo y nuevo testamento, así como en representaciones de santos y figuras sagradas. Para representar determinados pasajes bíblicos, los artistas tienen la oportunidad de representar distintos alimentos y recipientes. No obstante, durante este periodo, conforme se desarrolla una incipiente burguesía, se nota un cambio de actitud ante la representación, siempre “integrada”, de objetos inanimados: hay obras donde empezamos a ver una descripción detallada de mobiliario doméstico y en las que este es incorporado al diálogo de la escena con cierto protagonismo. La principal novedad en estas obras protoburguesas es la autonomía que cobran los objetos dentro de la composición: el pintor los posiciona en un espacio independiente donde son dueños de su pequeño espacio, llegando incluso a ocupar el primer plano.

Pero será durante la segunda mitad del siglo XVI cuando las corrientes contrarreformistas e iconoclastas del arte irán alejándose de la representación idealizada de temas trascendentes y se inclinarán por una representación más realista de la sociedad, plasmada tal y como es o, por lo menos, como la perciben, incluyendo sus defectos y deformaciones. Conviene recordar que la reforma considera la posición legítimamente alcanzada en la tierra como un signo anticipado de consideración también a ojos de Dios. Desde estas premisas, surge a finales del siglo XVI en los Países Bajos una corriente pictórica especializada en la representación de bodegones con figuras, representando escenas cotidianas en la cocina. Cocineras y carniceros rodeados por succulentos y abundantes cortes de carne y animales. Estas escenas son llevadas a un primer plano mientras (muy) al fondo suceden escenas religiosas.

En el siglo XVII aparece ya el bodegón como género pictórico independiente. Como anticipamos, la reforma protestante es clave en esta evolución ya que disminuye el mecenazgo de obras religiosas y los artistas nórdicos empiezan a pintar escenas cotidianas del gusto burgués, a cuyo mercado ahora se debían. La diferencia que existe entre los bodegones protestantes y católicos es interesante, ya que en países como Alemania y Holanda lo usaban como recurso para plasmar abundancia, riqueza y las comodidades de una clase social privilegiada de forma orgullosa. Mientras en los países católicos, como Italia y España, el bodegón mantiene una carga religiosa y alude a la caducidad de la vida y la banalidad de las riquezas terrenales.

Desde el bodegón

Los temas prosaicos se convirtieron en un excelente espacio de experimentación técnica en el cual los artistas podían indagar tanto en sus estudios del cromatismo, la iluminación y la composición como en sus reflexiones sobre los objetos, que comenzaban a convertirse en mercancías. Ya en la modernidad, ese carácter experimental del bodegón lo convirtió en un privilegiado espacio de ensayo de la ruptura con los cánones de la representación y de la ruptura de la bidimensionalidad mediante el empleo de técnicas mixtas que alcanzan el plano tridimensional a través del uso de recursos como objetos encontrados o, más tarde, de imágenes tecnológicas.

Esta obra rememora los bodegones del pintor del siglo XX Giorgio Morandi, de sus composiciones silenciosas y casi susurrantes, que se expresan a través de la calma y el refinamiento. Su pintura tiene un carácter claramente performativo, pues viene precedida de la colocación precisa de objetos con características específicas. Pero también de una forma de vida especialmente significativa, alejada del gusto por la novedad. Su obra es poco elocuente pero sutil. Una obra casi naif que, sin embargo, crea composiciones refinadas, estudiadas y balanceadas que generan un gusto por los pequeños cambios que requieren la curiosidad del espectador para notar sus variaciones.

La obra crea su propio mundo, aislado, donde los habitantes son los objetos que se combinan y crean imágenes que parece que hay que capturar antes de que se desvanezcan. Estas composiciones no buscan ser llamativas ni ruidosas, están aisladas para que el ojo curioso responda a la sutilidad, así, muchas veces lo silencioso se vuelve seductor (Wilkin, K. 2016).

Los objetos forman parte fundamental de la obra. Los objetos cotidianos como tazas, jarras, botellas y vasos forman parte de un repertorio cambiante en cuanto a composición pero persistente en sus componentes. Son abordados como bloques gráficos de color o de tono, invitando a la contemplación y a la quietud reflexiva. La obra trasciende la función figurativa para formar parte de una composición gráfica y plástica donde todo está dispuesto en el espacio de manera equilibrada y meticulosa. Estas composiciones no buscan grandes profundidades, más bien forman formas geométricas que construyen el espacio pictórico con diferentes intenciones.

No obstante, esa autonomía no deja de tener un claro sentido dialéctico. Su retirada de la dinámica febril de las vanguardias y su lógica progresista resultó estruendosamente elocuente en su silencio, lo que convirtió sus pequeños cacharros en un absoluto manifiesto. Un manifiesto, quizá, a favor de las formas intemporales, por un diseño realizado a partir del modelado milenario de los cuerpos en las formas. Cada taza parece un pequeño yacimiento arqueológico de las formas seculares del encuentro y la relación, del hábito y las ceremonias microsociales que han modelado la ergonomía del encuentro.

Conviene recordar que el objeto es el polo de otro de los puntos de ruptura de la modernidad: el sujeto. Si el pensamiento ilustrado encumbró al ser humano, cuya voluntad daba sentido a todo el mundo inanimado, hoy somos cada día más conscientes de la coexistencia de sujetos y objetos, que parecen tender una red corporativa en la que lo humano y lo no humano parecen intercambiar constantemente sus papeles. En este sentido, parece difícil no percibir el de los objetos supuestamente inanimados de Morandi. Hoy, todas las teorías del actor red y sobre la agencia de los objetos parecen certificar esa sensación.



Desde el bodegón
2019-20

Madera, cerámica, metal, lienzo, cristal
Medidas variables

























La belleza del objeto cotidiano

Desde el bodegón es un juego compositivo. Son siempre los mismos objetos. Cambia su distribución y constantemente es revisitada y alterada de forma estética pero citándose a sí misma constantemente a través de las texturas en los objetos, sus formas, sus colores. Los objetos se agrupan de forma serena y muda para provocar tensión entre ellos y así a través del silencio narrar un dialogo de relaciones espaciales, espacio negativo, matices de luz y color.

Realizar una obra usando objetos de la cotidianidad conlleva el hacer algo interesante a la vista del espectador. Despertar el interés sobre un objeto de fácil acceso y que la mayoría posee es que con la industrialización y producción en masa ya no miramos los objetos como solíamos, debido a su mediocre calidad. En el pasado, los objetos cotidianos eran tratados como pequeños tesoros, quizás incluso con un poco de respeto. Esta veneración podría plantear una deriva hacia la calidad y la honestidad que acompañaban su factura y desde el convencimiento de que, cuanto más se usa un objeto, más aflora su belleza. También está vinculado con que mientras convivimos con un objeto creamos un vínculo con el mismo, una sensación de familiaridad y confort e incluso un poco de afecto. La relación que existía entre las personas y los objetos solía ser mucho más profunda que en la actualidad. El objeto cotidiano era heredado de generación en generación y era tratado casi como objeto museístico, debía exponerse en alguna parte de la casa o resguardado en una cristalera que contenía una colección de tazas y platos heredados que solo se llegaban a usar en ocasiones excepcionales antes de transmitirse a la siguiente generación como regalo de bodas o herencia.

La artesanía popular debe ser sincera; sus objetos deben ser elaborados con sinceridad e ir dirigidos a la gente común. Deben ser resultados estéticos de una previa satisfacción honrada de las necesidades prácticas. Su belleza puede por tanto calificarse de integra y natural. (Yanagi, S. 2017).

Los objetos cotidianos son la mejor forma de apreciar la belleza. A lo largo de la historia los objetos artesanales han sido marginados y vistos como “artes menores”, o directamente no alcanzaban en absoluto la consideración de arte. Como resultado, nuestro sentido estético se ha visto afectado, ya que, de este modo, el arte y la vida son tratados como ámbitos separados del ser, y la belleza no es considerada una característica fundamental de nuestra vida diaria. Aislar la belleza de la apreciación visual y excluirla de la funcionalidad de los objetos cotidianos ha demostrado ser un gran error del hombre moderno.

Aunque esto podría ser discutible, ya que vivimos inmersos en la estetización de los objetos y la objetualización (bella) de los sujetos. Cuando alguien se acostumbra demasiado a una vista, pierde progresivamente la capacidad de apreciar verdaderamente lo que tiene ante sus ojos. La costumbre y la actual sobreexposición a las imágenes y al consumo nos han robado la capacidad de sentir la novedad de las cosas y sentirnos conmovidas por ellas. La apreciación consciente requiere de un hiato histórico, tomar una pausa en el tiempo que nos permita mirar hacia atrás y reflexionar sobre la belleza en los objetos comunes y sobre el tiempo y el conocimiento depositado en su elaboración.

La evaluación crítica es una forma de retrospectión hacia la historia como forma de registro. En la actualidad, los tiempos cambian rápidamente. Vivimos una época con transformaciones radicales. El tiempo, nuestras mentes y las cosas en sí mismas fluyen y se transforman a toda velocidad ante nuestros ojos antes de ser apresuradamente remitidas al pasado. Todo está evolucionando hacia la novedad. El mundo al que estábamos acostumbrados se ha tornado en algo extraño. La realidad se ha convertido en cuestionable y susceptible de reevaluación.





Mis cosas usuales. Ya las conoces. Son siempre las mismas. ¿Por qué tengo que cambiarlas? Funcionan bastante bien ¿no crees?

-Giorgio Morandi





De los antiguos gabinetes de las maravillas a los museos

...Se trataba de un lugar privilegiado, en el que se reunía todo lo concerniente al saber y la investigación, pero donde había al tiempo un parque zoológico, salas de disección, múltiples jardines, pórticos, exedras, estatuas...es decir, todo lo que se necesitaba para el estudio o discusión en un ambiente selecto y agradable... (Serraller, C. 1996)

El concepto de *colección* puede relacionarse con la percepción que tenemos del sacrificio, es decir, la renuncia al valor útil de las cosas y de los seres, que se percibía como una ofrenda al más allá. Los tributos entraban en la burbuja de lo trascendente, que se creaba en los pueblos en forma de ritual.

De esta forma surgen los denominados *tesoros medievales*, una especie de protomuseos que se componían de bienes, reliquias u objetos que se consideraban singulares, que se habían coleccionado a través del tiempo y eran vistos como inaccesibles. No tenían una intención clasificadora, ni un sentido estético, sino que eran considerados por su significado simbólico, espiritual, etc.

Estas cámaras de arte y maravillas se extendieron por toda Europa durante el siglo XVI. En ellas se almacenaban todos aquellos objetos, minerales, plantas y animales raros que llegaban de todas partes del mundo; especímenes desconocidos que les servían para ampliar su conocimiento del orbe. Las colecciones buscaban la variedad y maravillar a su espectador con los misterios de lo desconocido.

A finales del siglo XVI apareció un marco intelectual donde el naturalismo científico incluía el coleccionismo de obras de arte, lo cual traería como resultado una creciente demanda de pinturas, como los bodegones.

Este modelo de cámara de las maravillas fue sustituido paulatinamente desde comienzos del siglo XIX, dado que muchas de estas colecciones de contenido universal se clasificaron y reagruparon para dar lugar a museos monográficos que respondían al concepto de museo moderno. Sin embargo, estos inicios son clave para entender el afán coleccionista del hombre moderno.

Y es que es innegable el deseo de la institución museística por clasificar y ordenar. Hay un afán irrefrenable por coleccionar, que se aspira a registrar toda forma de expresión vinculada a tiempos y momentos concretos. Este es otro punto de ruptura entre el museo moderno y las cámaras de las maravillas. Este afán museístico por categorizar y ordenar no era compartido con estas cámaras, ya que, aunque había un indicio de interés, no utilizaban herramientas científicas. Sin embargo, la exaltación por el coleccionismo en estas cámaras fue tal, por aquel entonces, que ocasionó el desinterés por muchas otras disciplinas, como la experimentación en física.

... Se prefieren los gabinetes de naturalia a las grandes bibliotecas. En la actualidad la naturaleza ocupa más público que la física experimental... ¿Llegará el día en que acabe su reinado...? (Diderot, 1763).

Aunque inclusive, muchas veces estas cámaras estaban ubicadas junto a bibliotecas, o eran creadas cerca de ellas, para dar como resultado verdaderos centros científicos (algunas veces algo efectistas). Debido a estas cámaras y las investigaciones que se llevaban a cabo en ellas, algunas disciplinas evolucionaron mucho, ya que era más fácil su investigación en un sitio donde se ubicaban tanto los ejemplares a analizar como la bibliografía.

Benjamin nos plantea en sus *Tesis sobre la filosofía de la historia* un historiador materialista, que basa su relato en los restos y desperdicios de la historia, restos cuyo potencial alegórico apela a lo que les falta. Cabría interpretar desde esa sugerencia la cámara de las maravillas como un contraarchivo, ya que su desorden o, al menos, su apertura a la reordenación, parece abierta a una constante reconsideración de la historia y sus jerarquías.





Arte y arqueología

Si planteamos la arqueología como un testimonio de la memoria material recuperada que se da de forma específica en algunos lugares concretos –en los yacimientos– esta disciplina sugiere un cavar y cavar para seguir extrayendo memoria sepultada, un reconstruir hacia abajo, hacia lo perdido y no encontrado.

La historia y los museos están llenos de obras sublimes y bellamente expuestas o conservadas. Sin embargo, la cultura visual escarba en ese conocimiento que se ha transmitido y ha dejado un rastro. Y la arqueología estudia ese rastro dejado a través de los restos materiales. Esos restos dejados por una sociedad son testimonios de su actividad cotidiana. El análisis de esa cultura material proporciona objetos que manifiestan a través de sus restos las historias no contadas.

En la actualidad, los arqueólogos utilizan recursos artísticos para seguir investigando sobre el pasado (estudios de pigmentación, fotointerpretación, reconocimiento de estilos, etc.) y artistas hemos utilizado conceptos arqueológicos como base de nuestras investigaciones y procesos de creación, promoviendo y creando una interrelación fructífera entre ambos campos de conocimiento.

La arqueología constantemente escrupulosa, de paciencia interminable y con una devoción infinita hacia los detalles, con una vista clínica y hermética, está, en espíritu, cercana al trabajo obsesivo de la creación. Que, sin embargo, en el paradigma del arte moderno se percibía como un asunto de genios. La genialidad se guiaba por la intuición, venía de dentro de una forma natural e innata. Se percibe aquí un gran cambio en comparación con el artista postmoderno, que ha pasado de ser un genio innato a un investigador y arqueólogo; que trabaja de forma pausada y metódica y que está atento a los restos menos sobresalientes. Su proceso de creación artística constantemente conlleva invertir incontables horas de trabajo de excavación de escombros y barro antes de que surja algo que quizás pueda parecerse a una obra de arte.





Desde el yacimiento

En el siguiente conjunto de obras no me interesaba estudiar solamente el objeto extraído en sí mismo de la excavación sino el yacimiento mismo. El proceso de creación ha ido estrechamente vinculado con los resultados. Ha consistido en una mezcla de aciertos y errores sobre los cuales vuelvo constantemente para retomar ideas inconclusas, reutilizar objetos, recursos. Retomo y transformo ideas para lograr llegar a una formalización más lograda de las obras. De esta forma, he logrado recopilar una especie de archivo que alberga herramientas conceptuales y recursos estéticos y documentales que utilizo para analizar y replantearme el rumbo de mi investigación. Así, mis obras están en un dialogo continuo entre ellas. Citándose entre sí constantemente, volviendo a objetos ya utilizados, cambiando su composición y alterando su contexto.

Así ocurre con nuestro pasado. Es trabajo perdido el querer evocarlo, e inútiles todos los afanes de nuestra inteligencia. Ocultase fuera de sus dominios y de su alcance, en un objeto material (en la sensación que ese objeto material nos dejaría) que no sospechamos. Y del azar depende que nos encontremos con ese objeto antes de que nos llegue la muerte, o que no lo encontremos nunca. (Marcel Proust).

Aprovecho recursos propios de la arqueología como sus sistemas de clasificación y ordenamiento como métodos de investigación. Especialmente, el interés obsesivo de la arqueología por clasificar y ordenar todo aquello que se ha fracturado y desestructurado a través del tiempo, procesos de desgaste, fragmentación, etc. Una prospección arqueológica consiste en la búsqueda de yacimientos, exclusivamente en el trabajo en uno ya existente. Aunque a lo largo de la historia muchos hallazgos arqueológicos han surgido por accidente, muchos de ellos han sido el resultado de una prospección estudiada y planificada. Este proceso conlleva delimitar, hacer un reconocimiento de la zona, identificar las superficies, etc. Esta serie de recursos arqueológicos los he vinculado a mi proceso de creación.



Sin Título
2019-20
Cerámica, tierra, metal, cristal
200x250cm

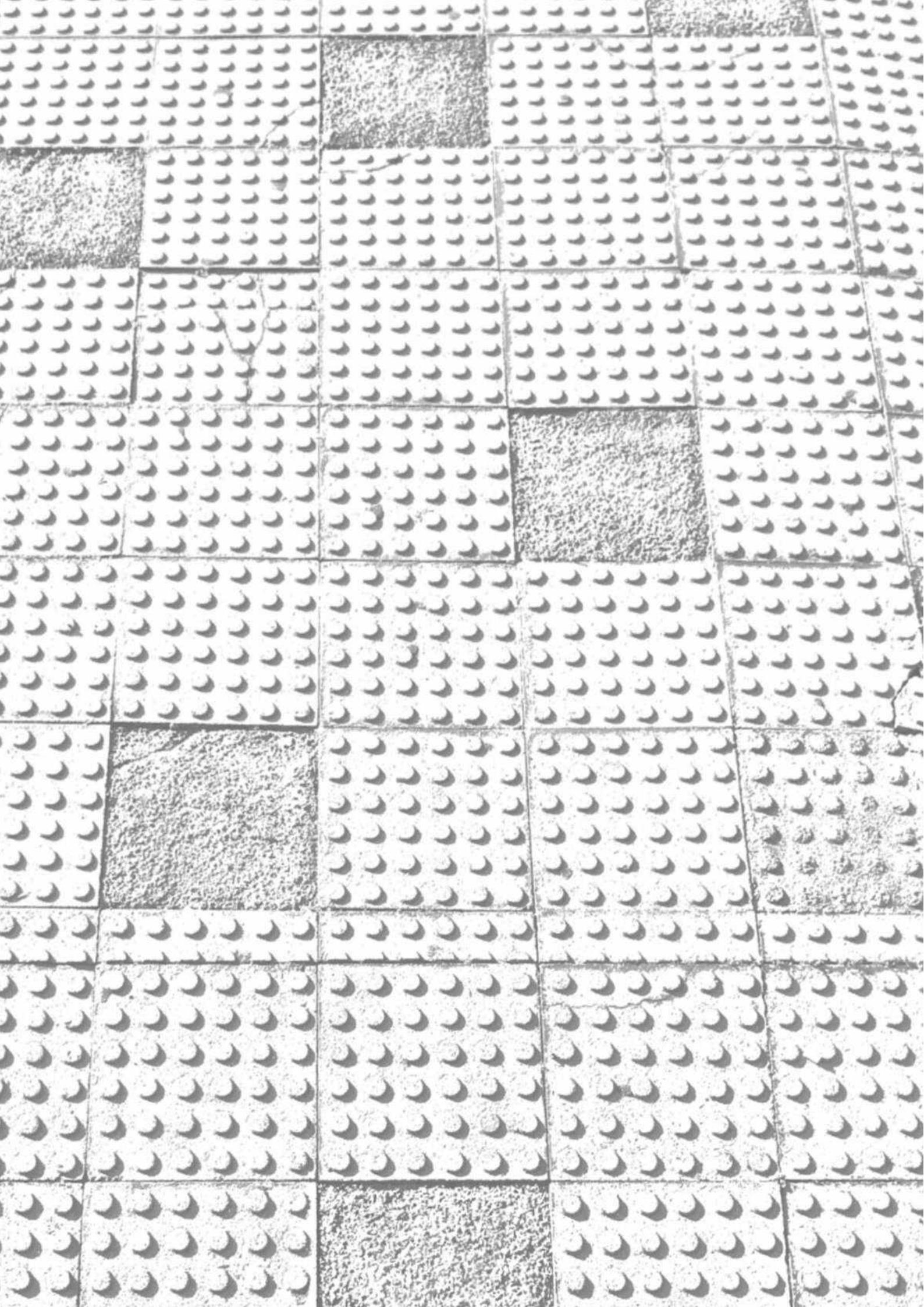


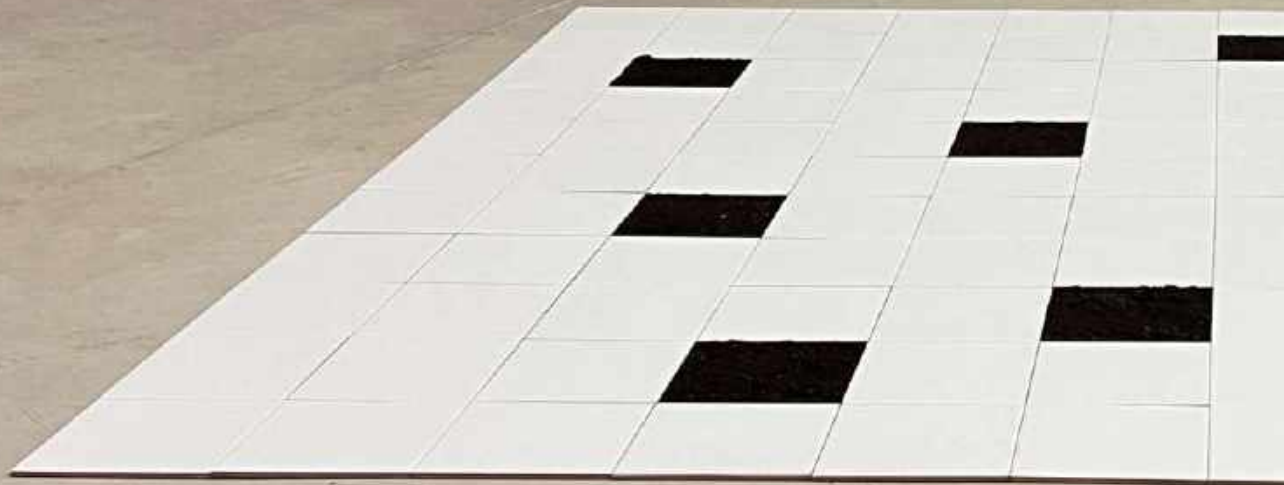




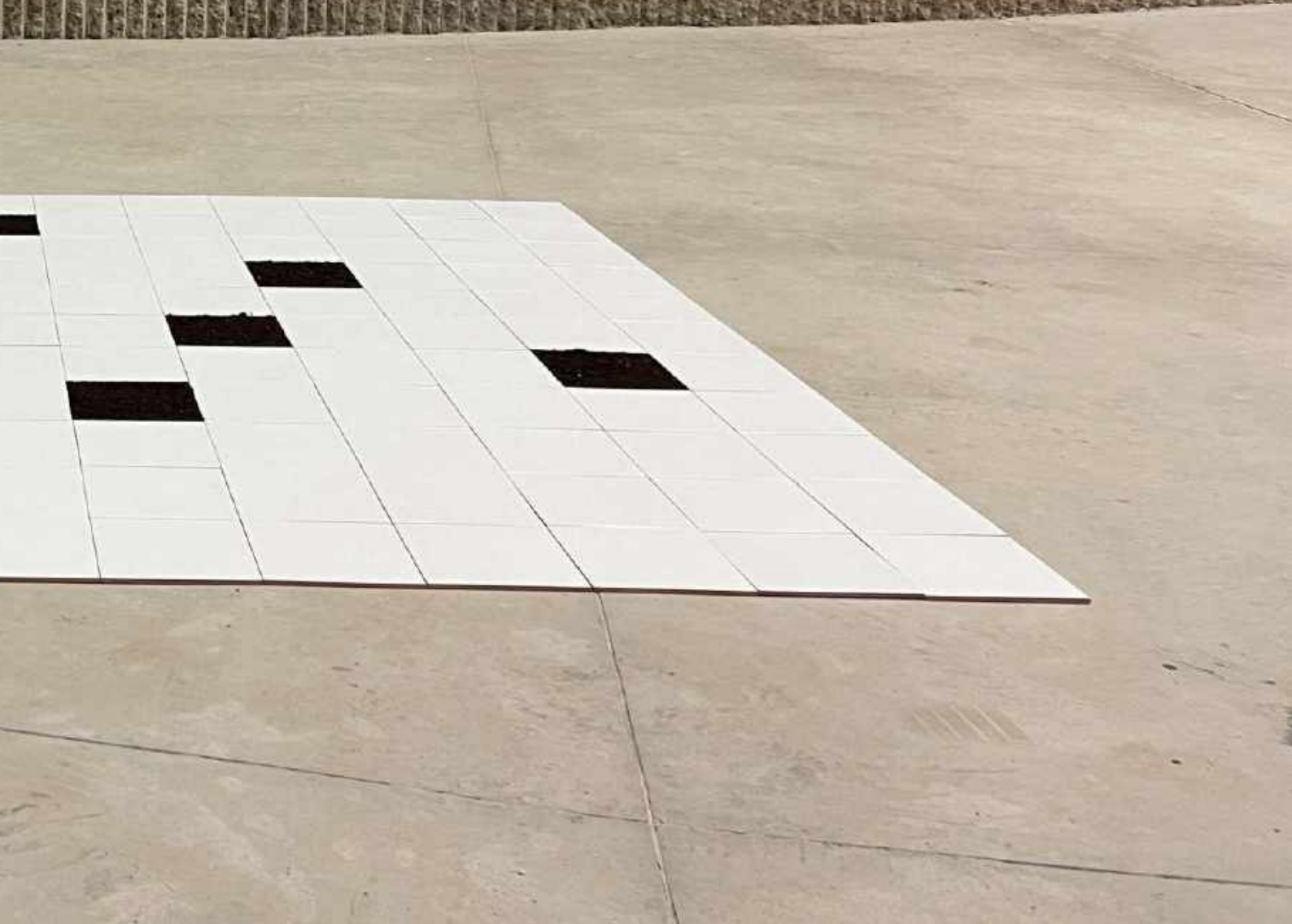


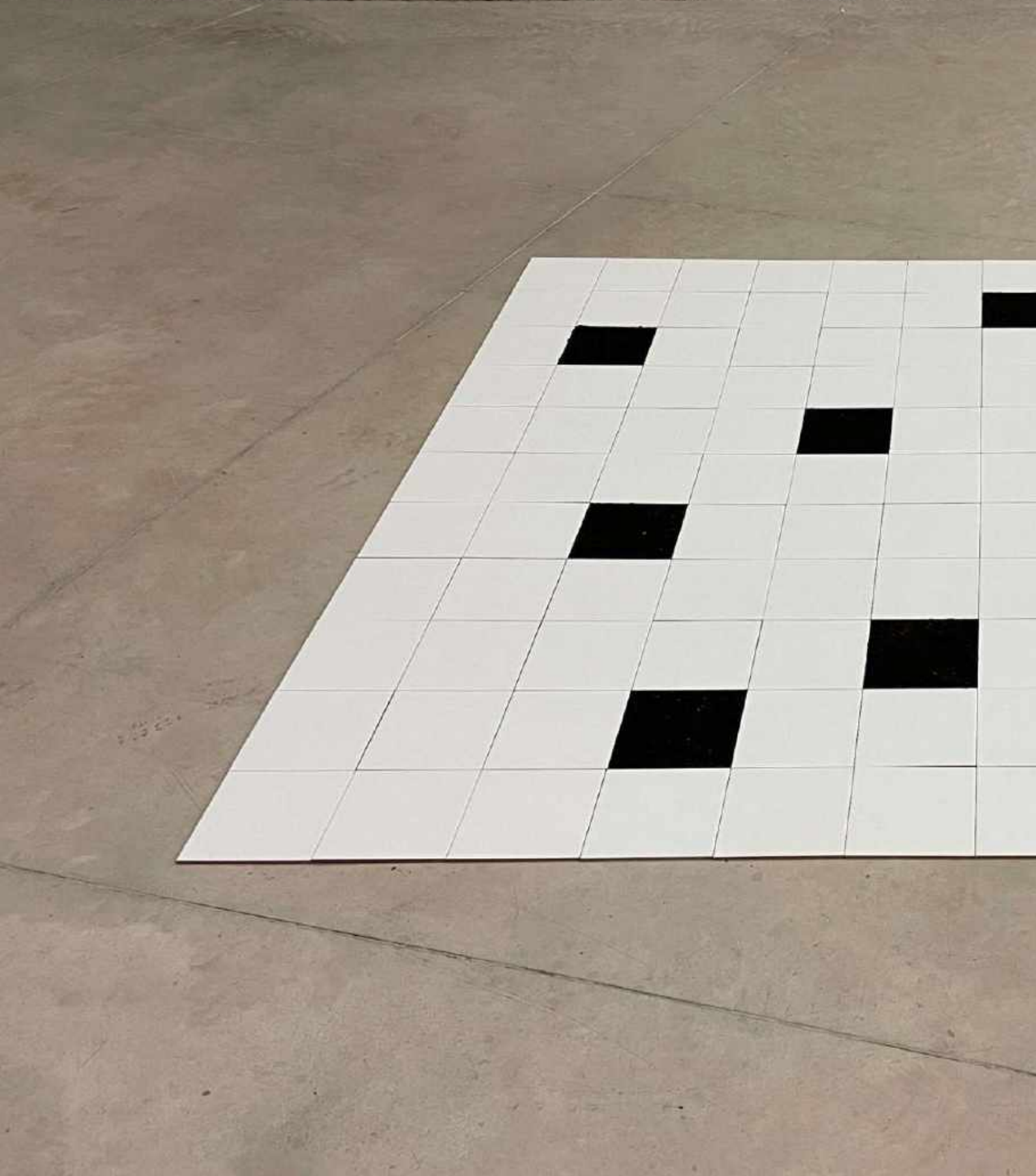
Sin Título
2019-20
Cristal, tela
Medidas variables

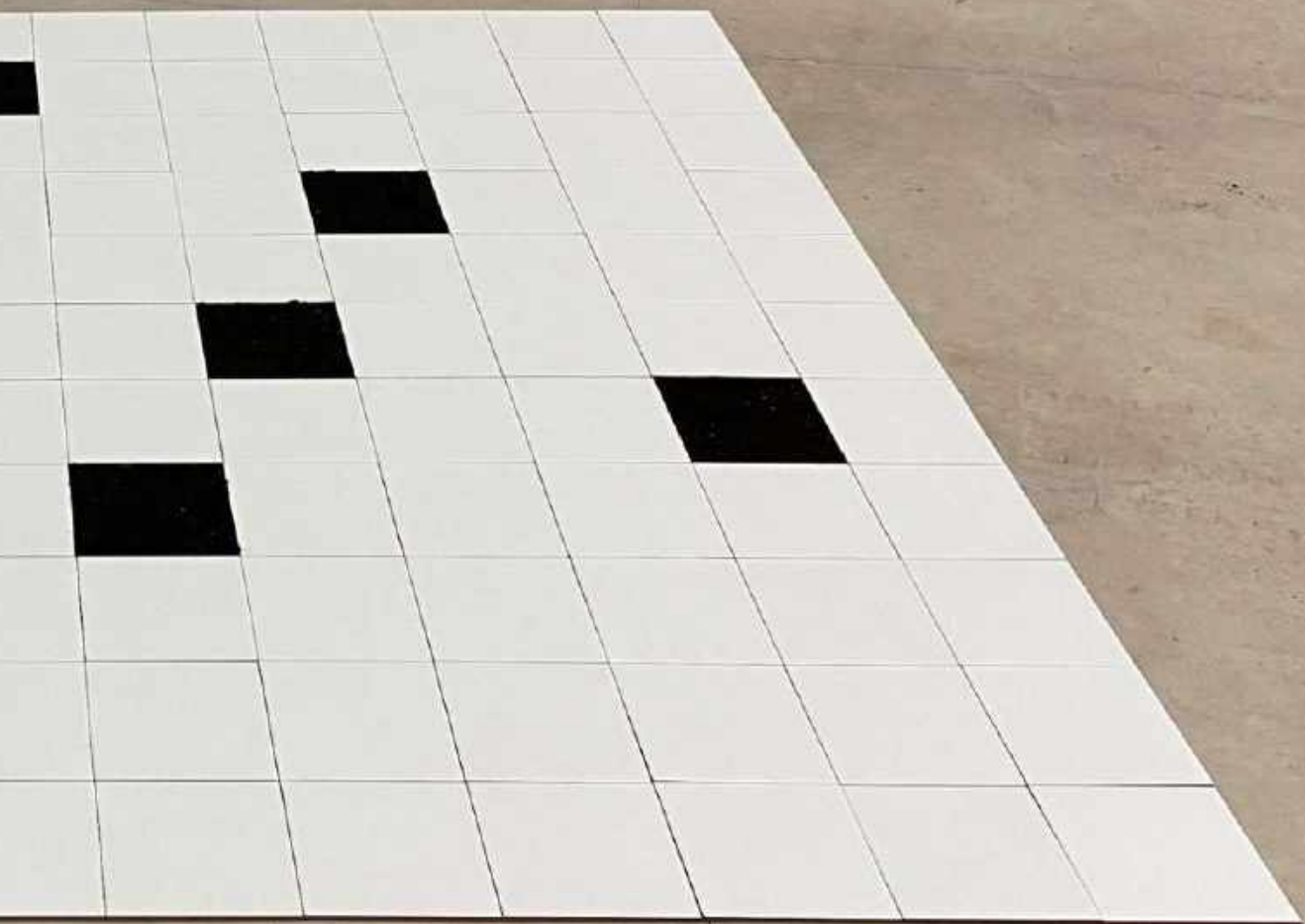




Sin Título
2020
Cerámica, tierra
200x250cm











4.228

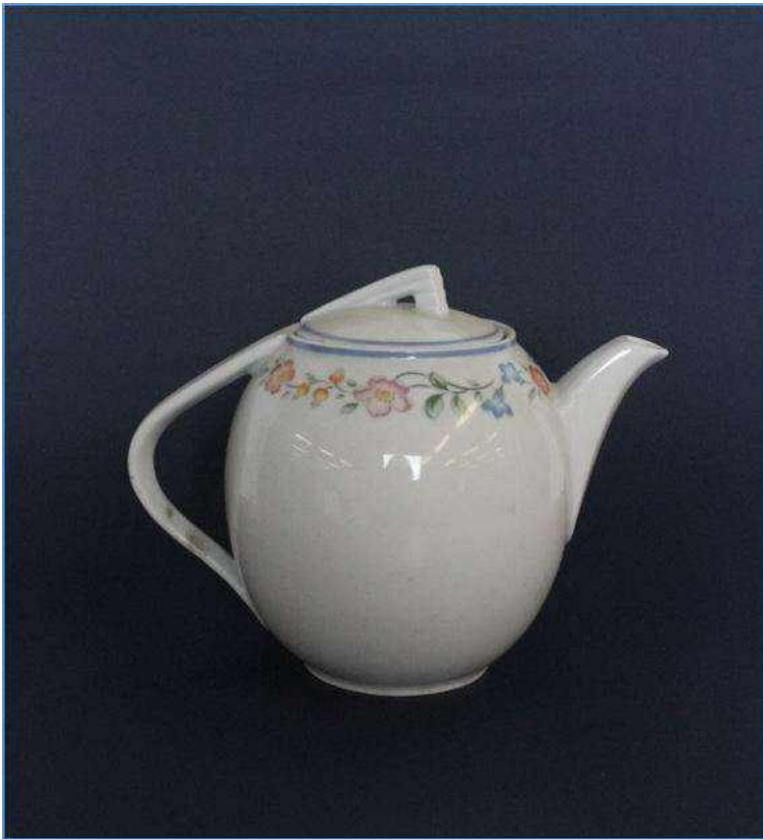
Ref.

Ref.

Ref. 228

228

Ref.

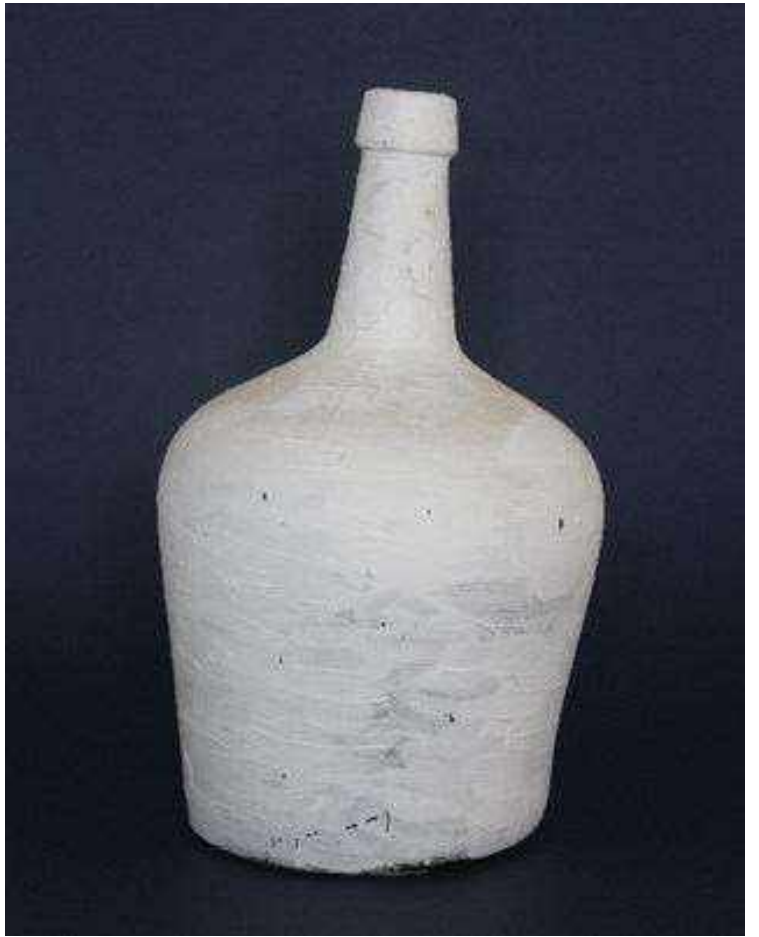
















Las acciones poseen siempre un concepto temporal. Intento por así decir, volver el tiempo hacia atrás para que éste se convierta en algo visible.

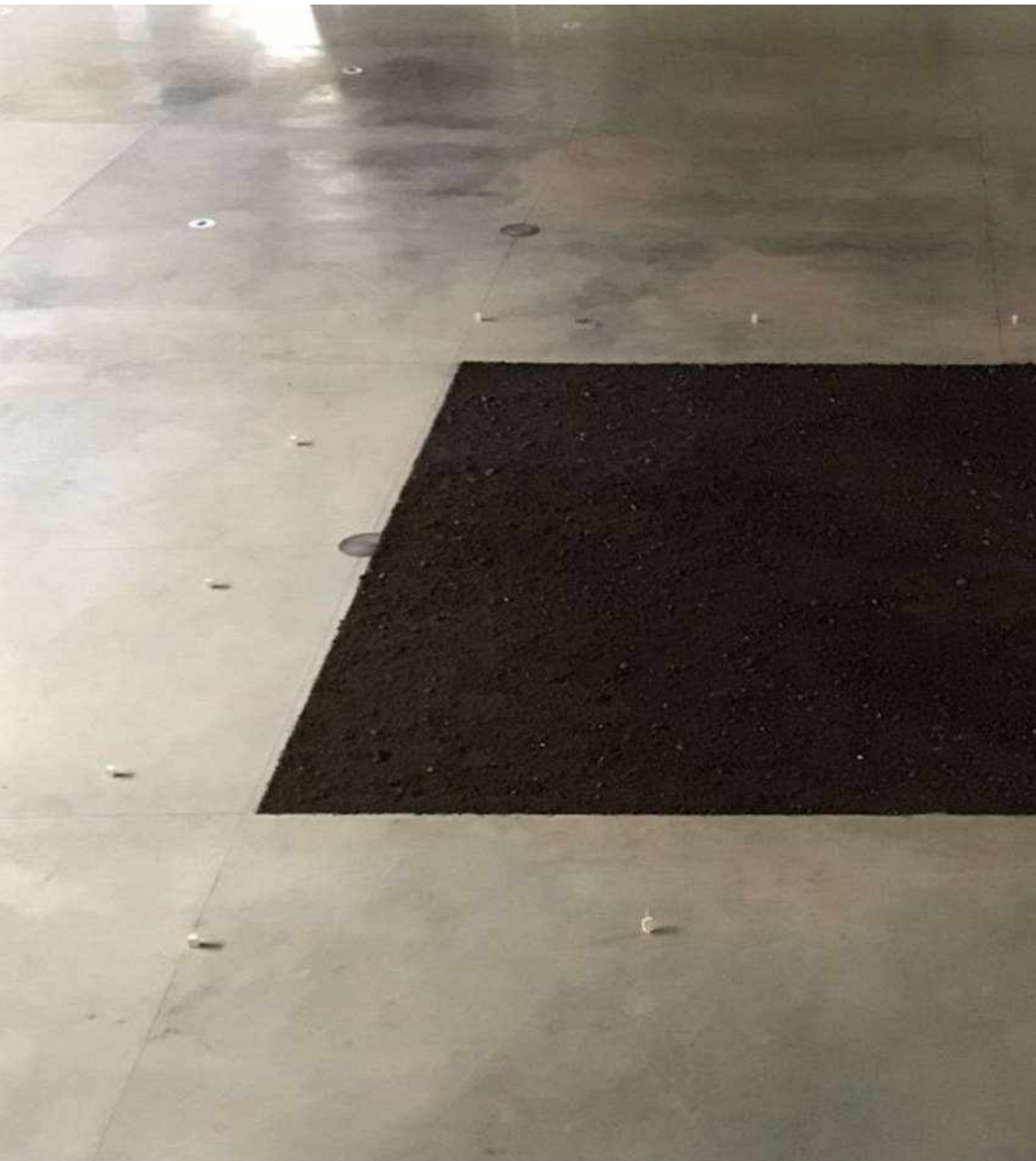
-Joseph Beuys











Sin Título
2020
Tierra, nylon, madera
400x600cm











Sin Título
2021
Tierra, barniz
Medidas variables



when I left

the museum I believed a bit more
in God the strangest thing was
I never shivered I knew love
the whole time

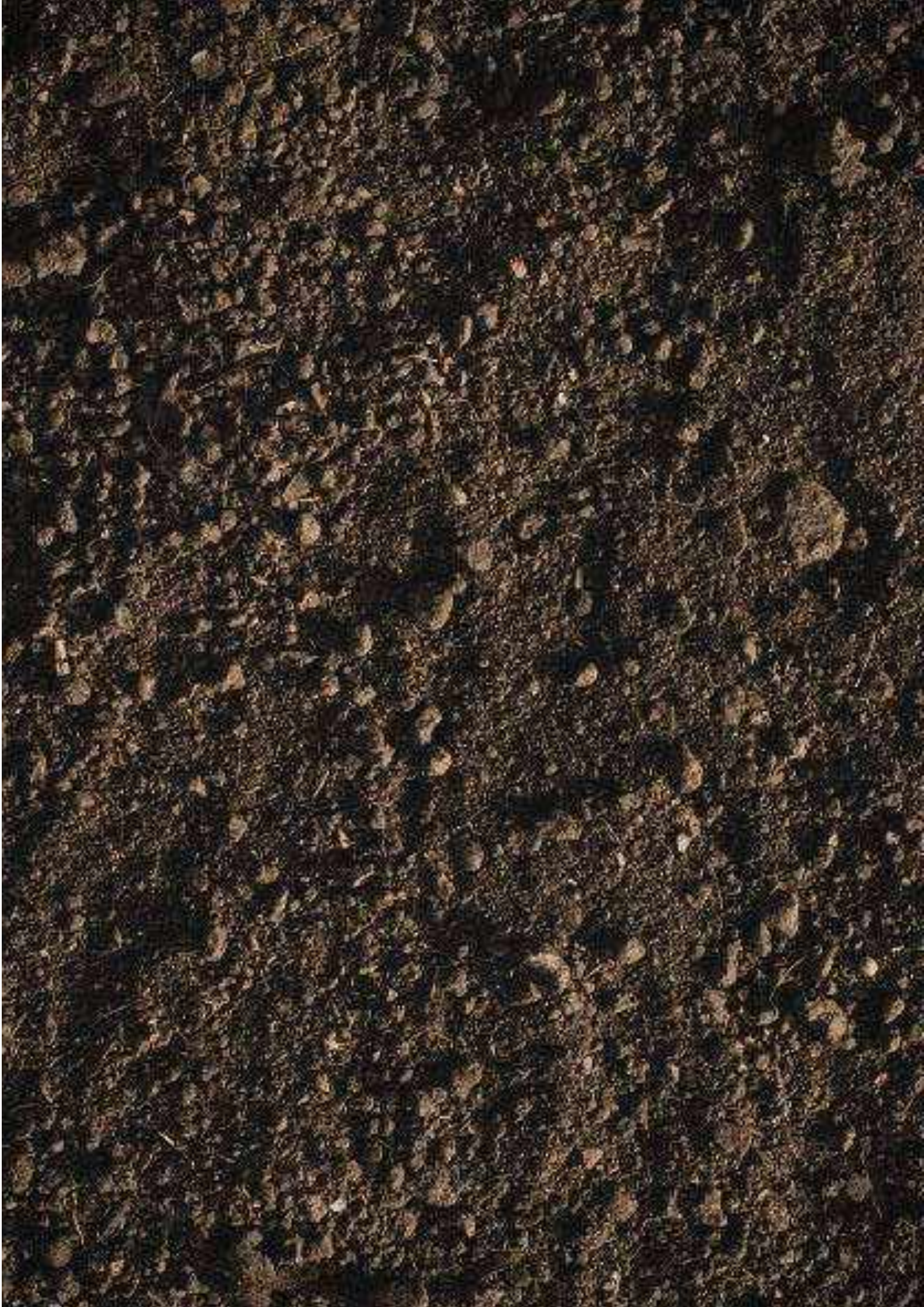






Sin Título
2020
Cerámica
200x250cm











Sin Título
2020
Tierra
Medidas variables



Anexo



Sin Título
2021
Técnica mixta
Medidas variables





Sin Título
2021
Textil impreso
100x200cm









Sobre los fotolibros

Me gusta esa melancolía que me produce el contemplar las cosas bellas.

- Paul Léautaud.

La composición y maquetación de imágenes puede considerarse la forma básica de los fotolibros. La posibilidad de generar composiciones muy variadas, dependiendo de la estética que se le quiera dar al mismo. Estas publicaciones, aunque no tienen una intencionalidad discursiva clara, sí que la articulan visualmente. Apelamos a la potencia visual como recurso para expresar y generar pensamiento. Las fotografías utilizadas son un fulgurante reflejo de un evento espacio-temporal concreto, es decir, cada imagen se remonta a un recuerdo específico, que se lee de forma visual a través de la fotografía, que subraya el carácter de acontecimiento contenido en la imagen.

Buscamos crear una "narración visual" donde las narradoras-fotógrafas se acercan a lo plasmado desde su perspectiva, y que se vincula con el objeto o entorno a través de la cámara, que es una especie de mediación creativa. Todo está guiado por la intuición, y un sentimiento de nostalgia hacia una vivida belleza perseguida y capturada en fotografías. No es un trabajo lineal, por lo tanto, no puede tener una lectura lineal. Es a través de la visión es como podemos conocernos de una forma más profunda, esa misma forma conectar entre nosotros.

El ojo del otro se combina con nuestro ojo para dar plena credibilidad al hecho de que formamos parte del mundo visible. (John Berger).

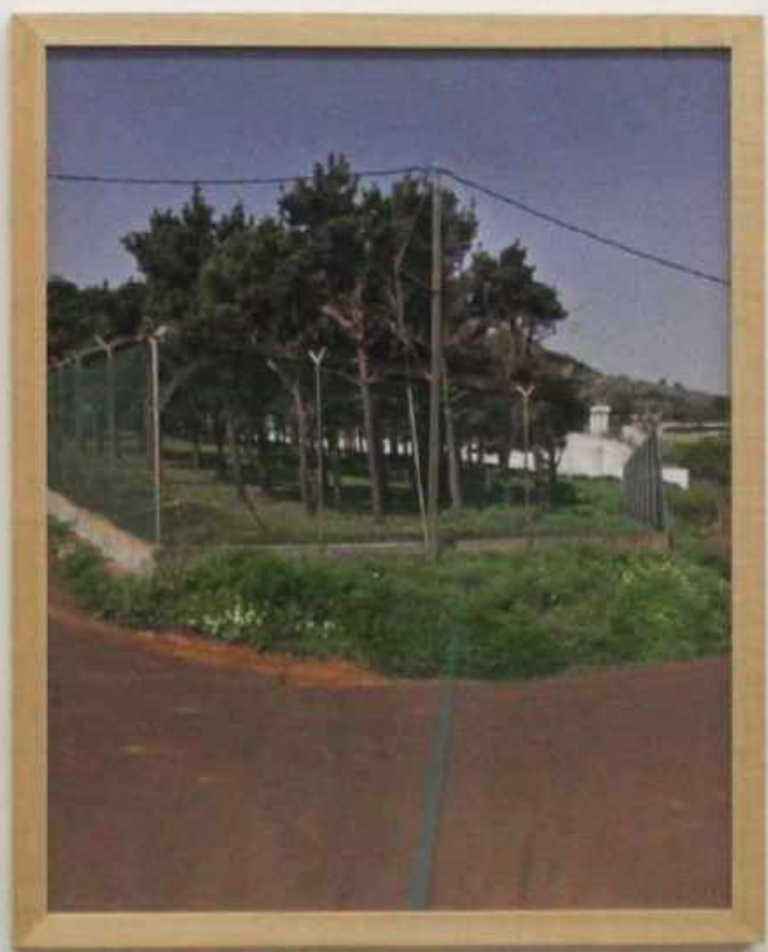
Al utilizar las imágenes como forma de expresión, estas no deben ser tomadas como una parte intermedia del proceso de investigación. Se deben considerar como el resultado mismo, es decir, el proceso fotográfico puede compararse con un proceso de investigación, donde los resultados se muestran en un juego de composición que busca un resultado incierto del paradigma visual.

La investigación visual se puede interpretar como un proceso de comunicación a través de la imagen, pero que va conectando con emociones, sentimientos, etc. La selección curatorial de imágenes convierte este conjunto en una obra en si mismo, usando el formato de fotolibro para dar coherencia interna, ritmo visual y sentido narrativo. Cada volumen se lee como una pieza individual, sin embargo, formando parte de una obra que, en su conjunto, relata de forma poética cosas que las artistas apprehenden a través de la mirada.

Un lugar contiguo es el nombre que recibe la colección de fotolibros, los cuales abordan la identidad territorial y, en consecuencia, muchos espacios híbridos entre el campo y la ciudad. Un tipo de territorio propio de habitats dispersos, como el canario, en los que la ciudad no termina y los barrancos se intercalan como espacios de resistencia a la administración. Recuerdos, reconocimientos, interiores en ruina, trayectos, viajes de cabotaje, casi íntimos en los que aparecen rasgos de digitalidad. Más recuerdo que deseo, más arquitectura popular, modelada por la propia vida, que arquitectura minimalista diseñada en un estudio, autoconstrucción que se enfrenta al entorno, supuesta identidad popular sin romería, sin traje de mago de burgués disfrazado, poco brillo y mucho deterioro, poca complacencia con el progreso y sus señuelos. Contraimagen, también contraimagen del propio arte, tan pop y tan poco popular, tan espectacular y caro, tan prepotente y falsamente sofisticado. En conclusión, arqueología de una realidad que está ahí pero que no sale en las fotos.



Sin Título
2021
Fotografía
52x42cm

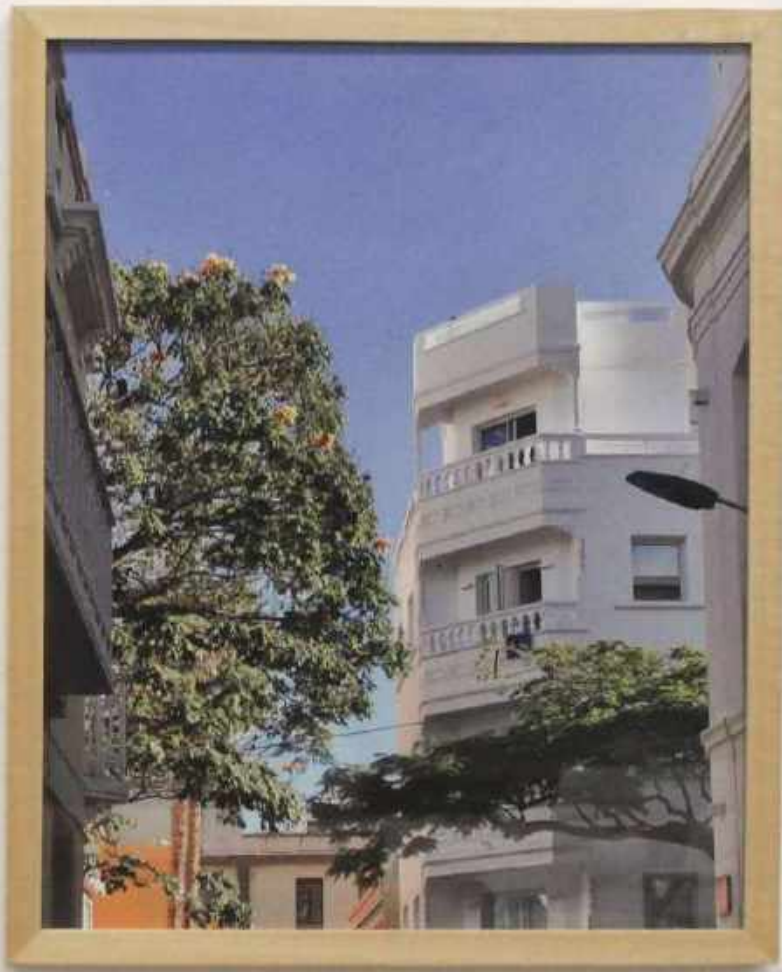








Sin Título
2021
Fotografía
52x42cm

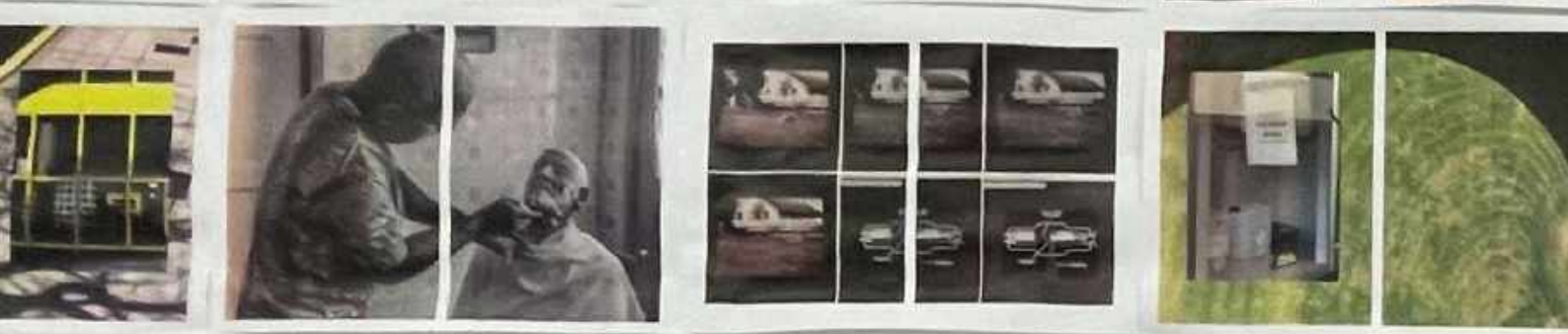


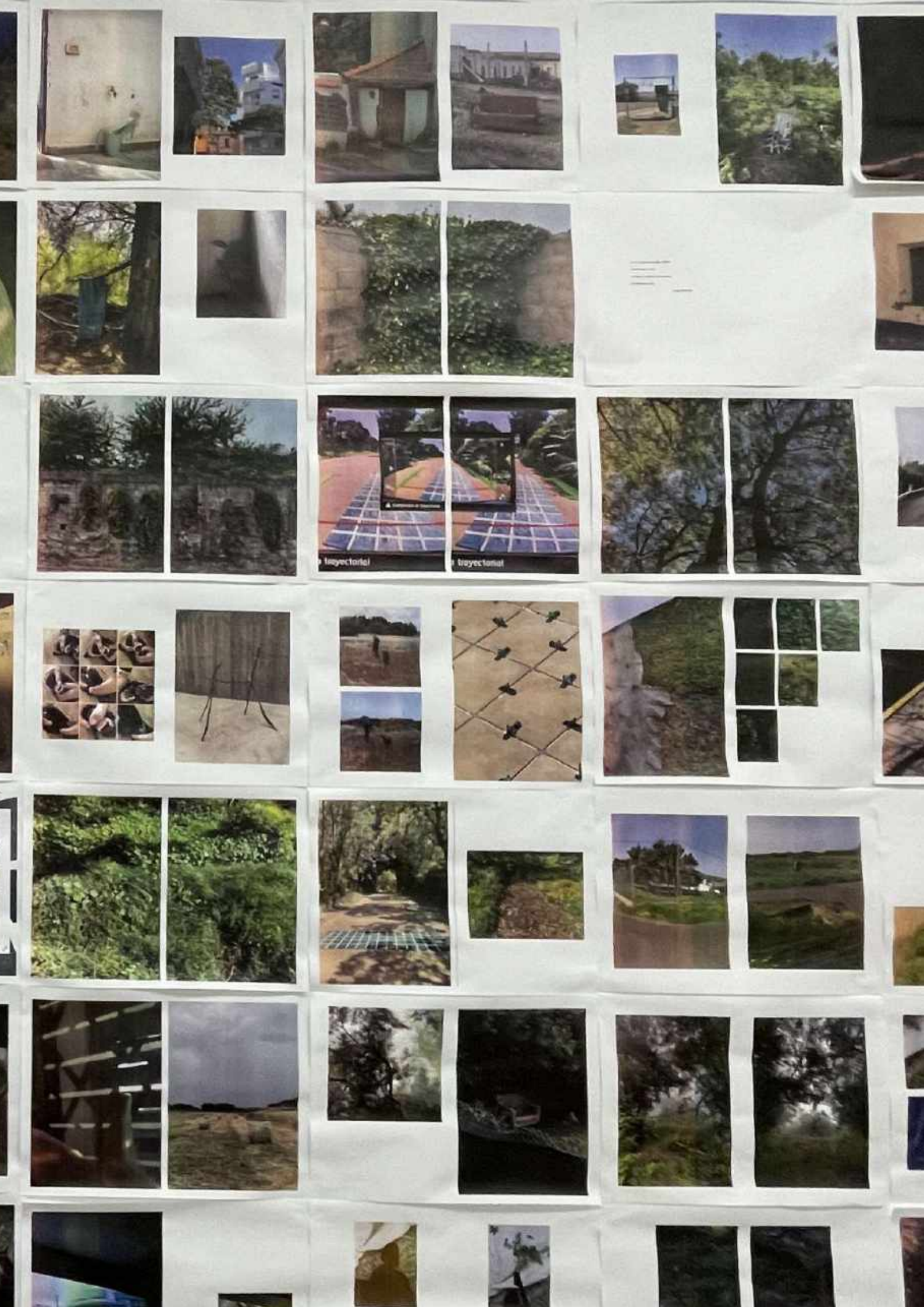


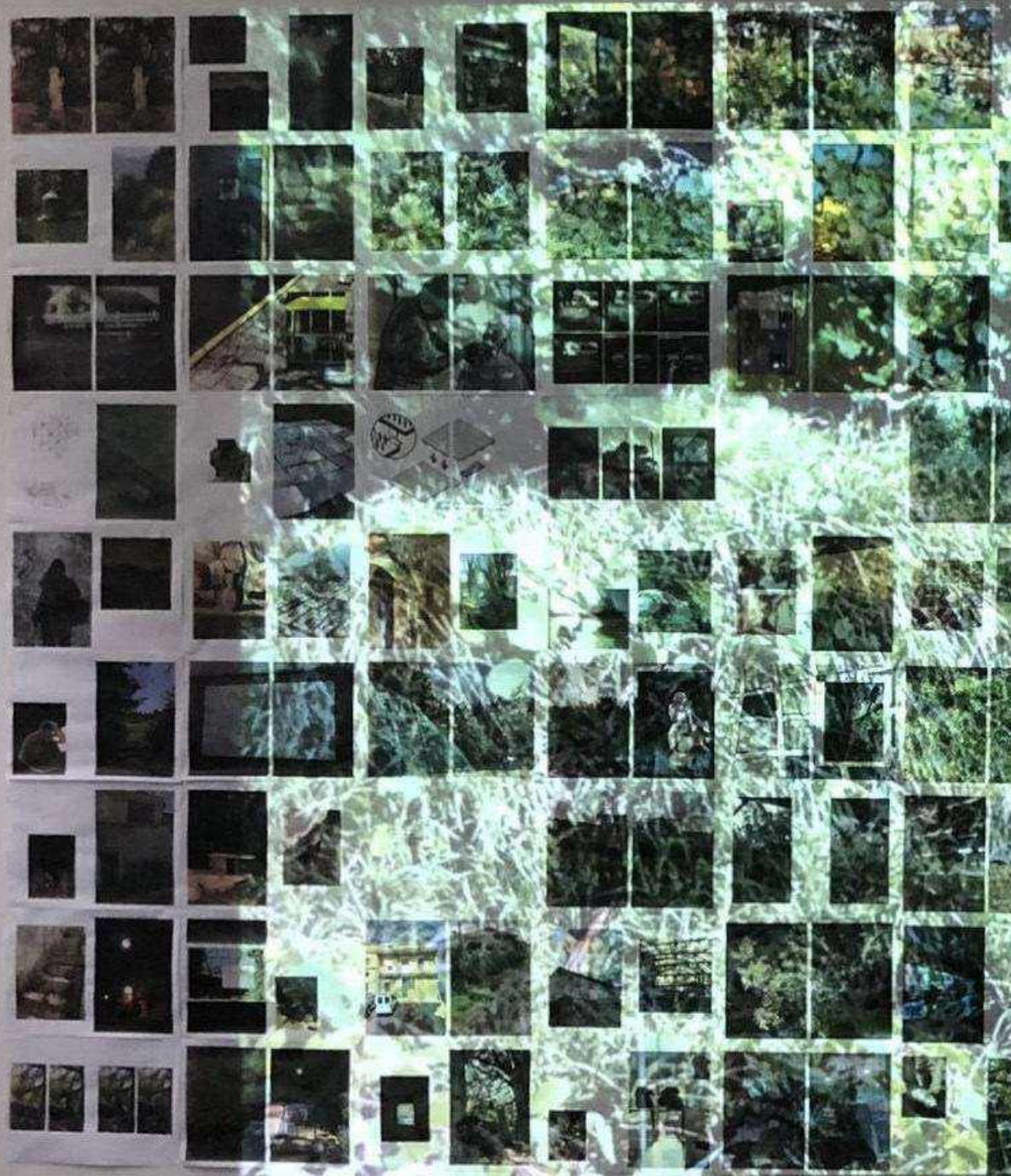
Sin Título
2021
Fotografía
Medidas variables

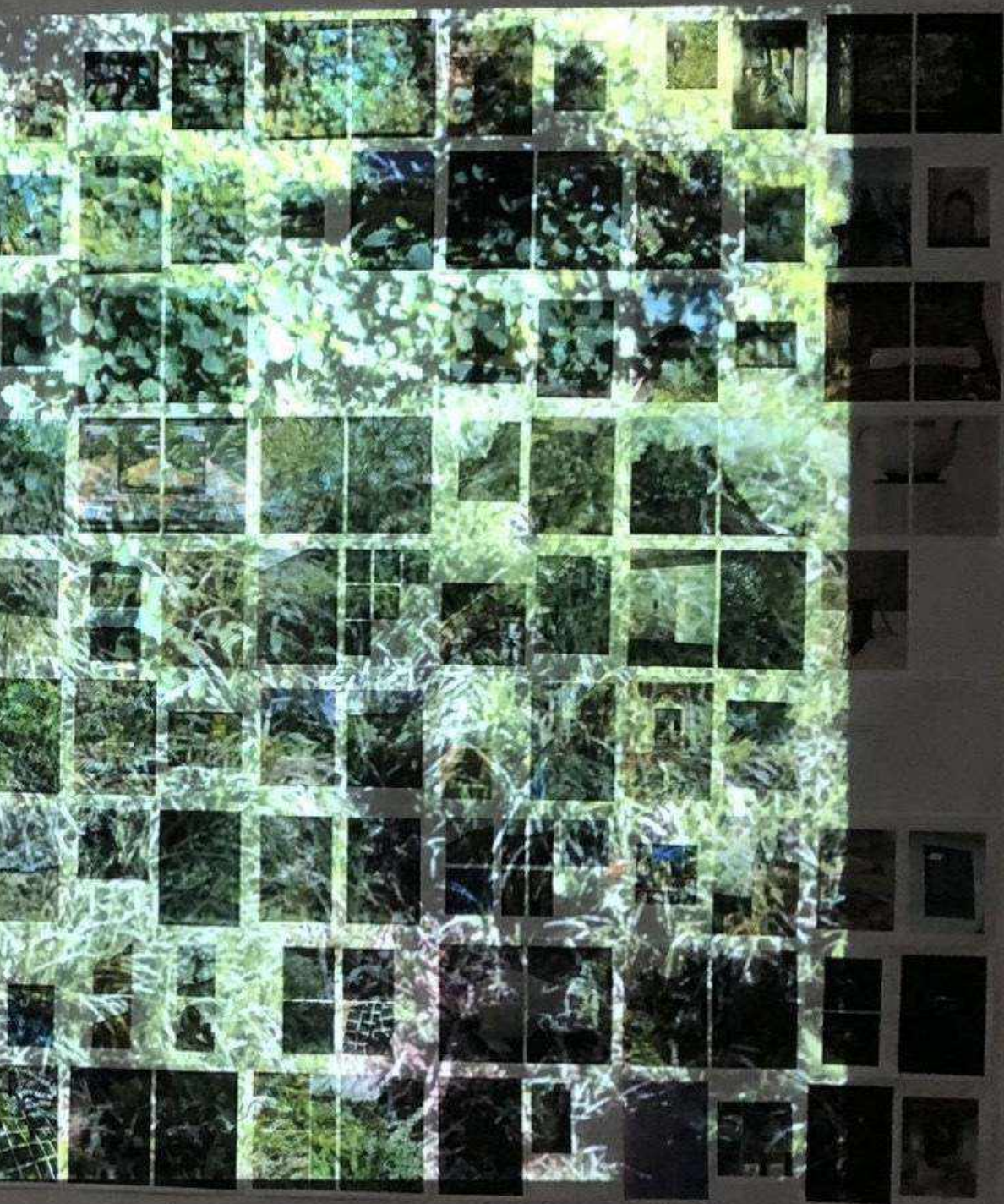












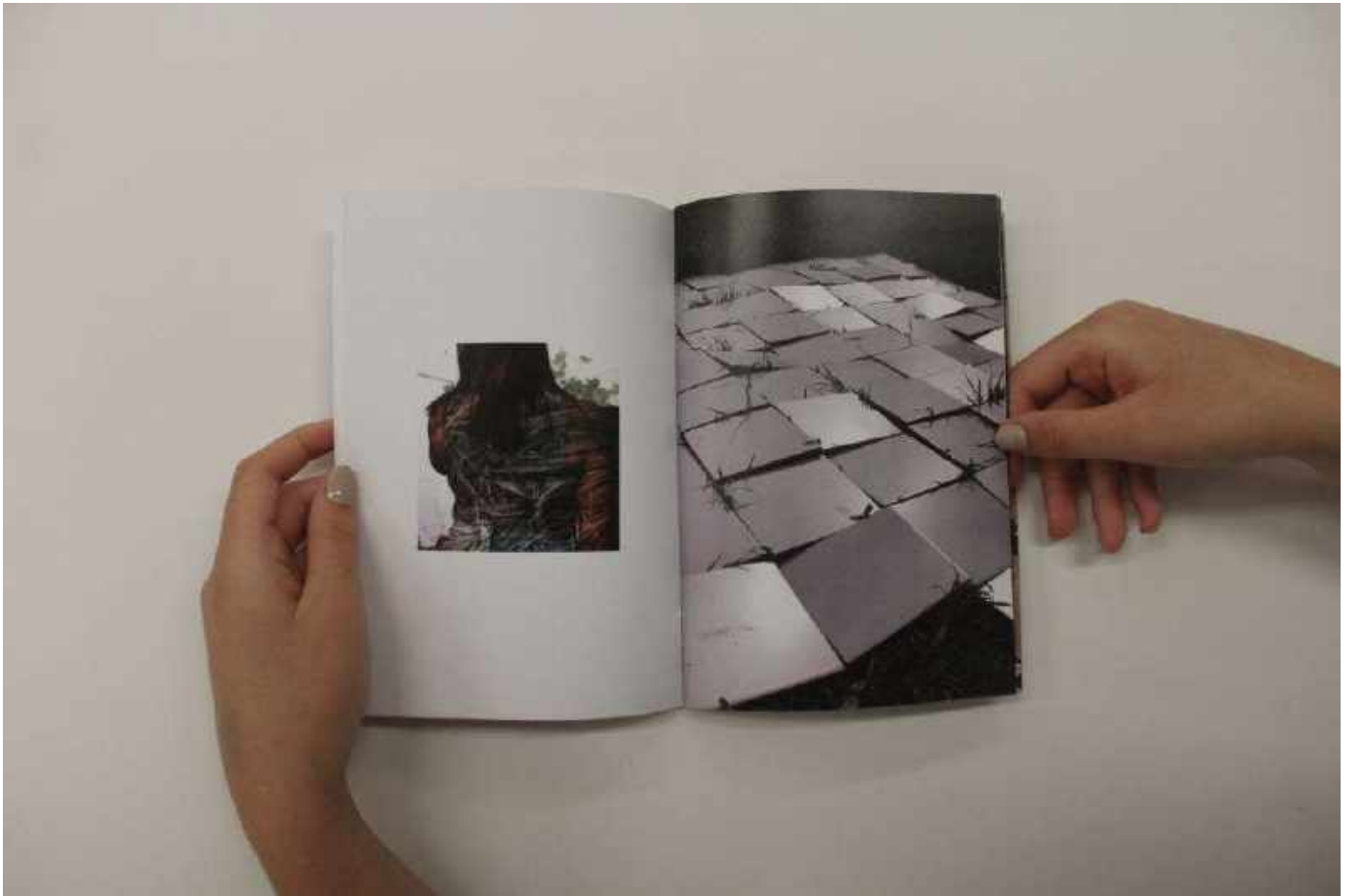




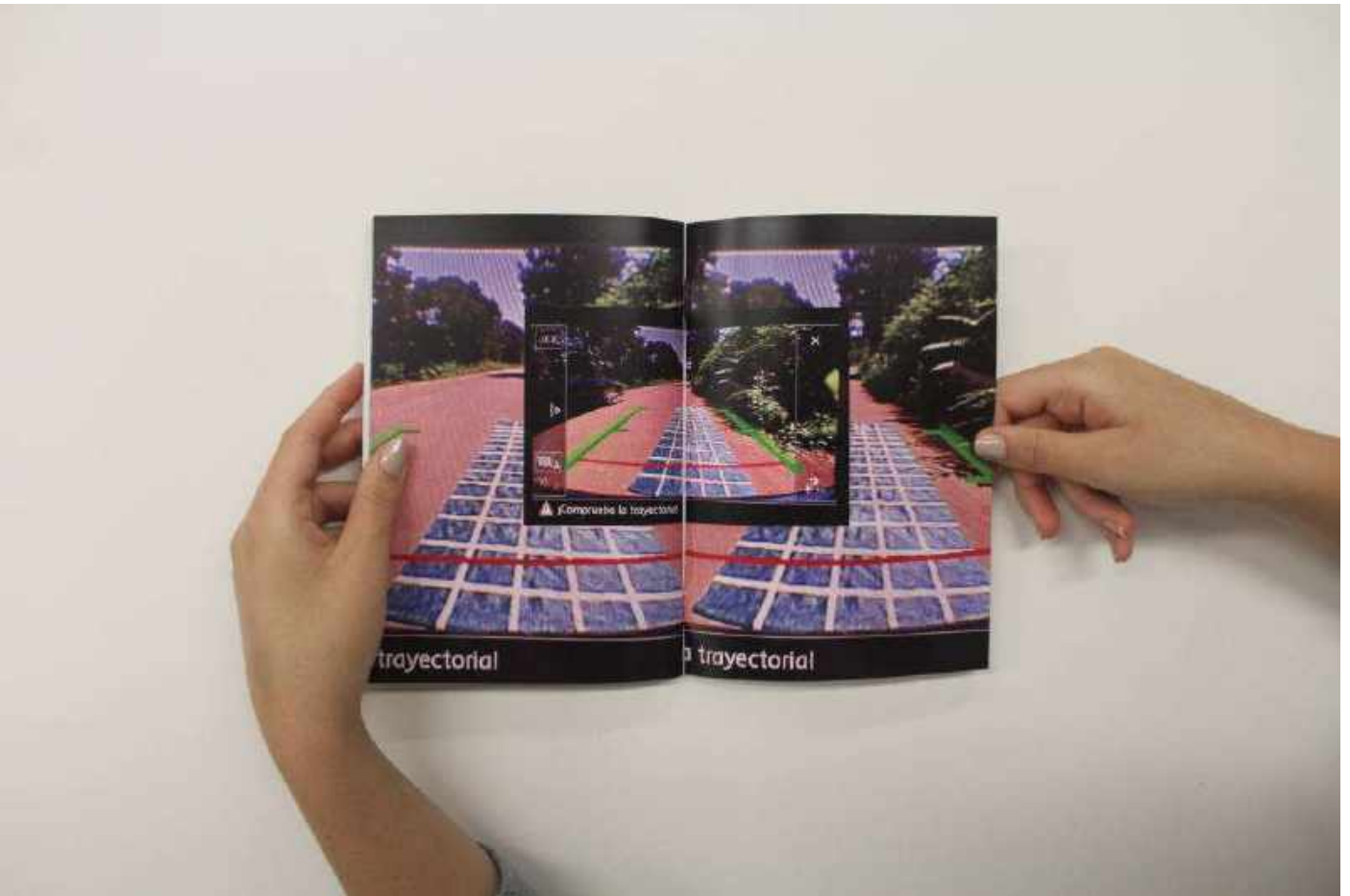
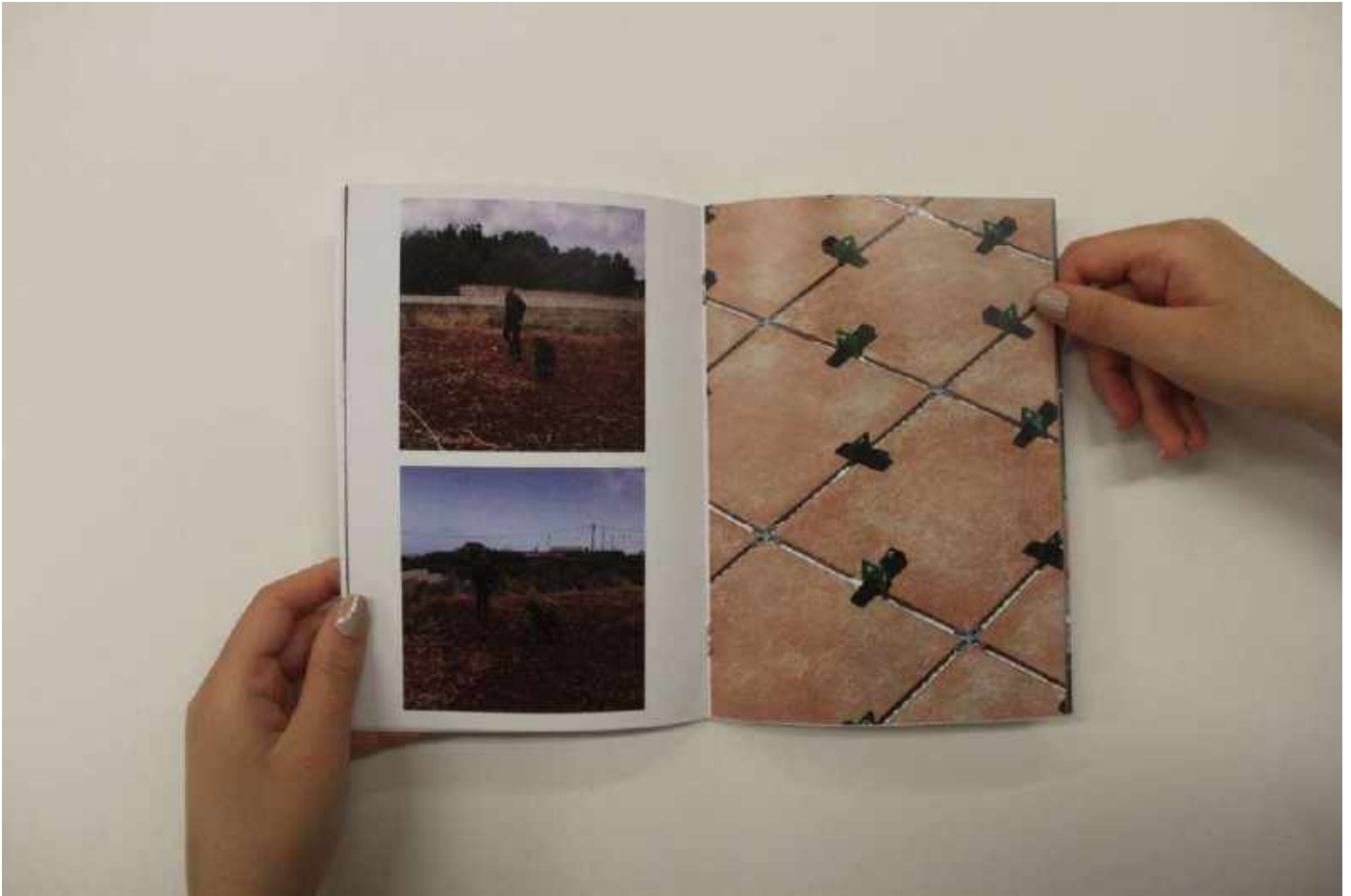


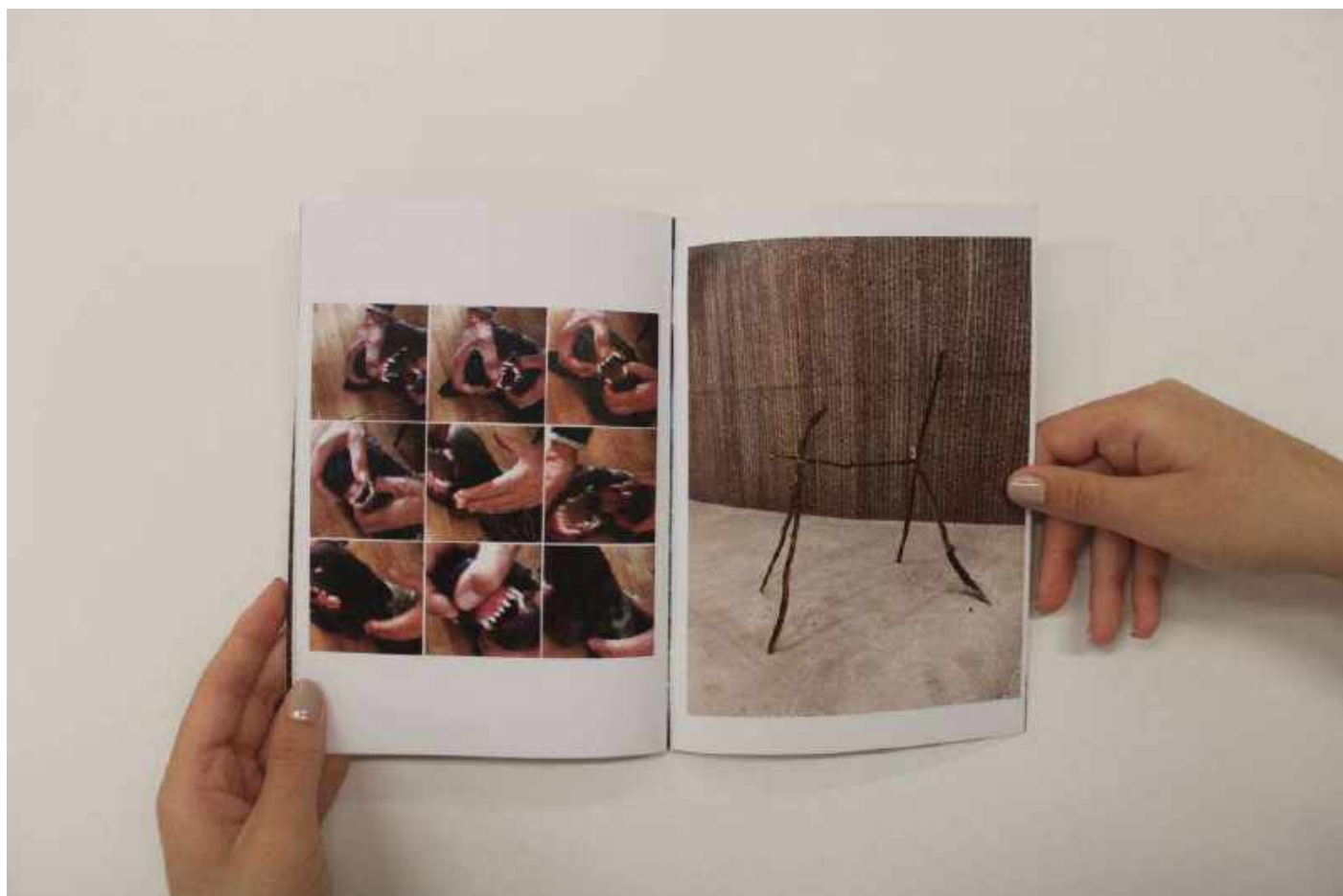






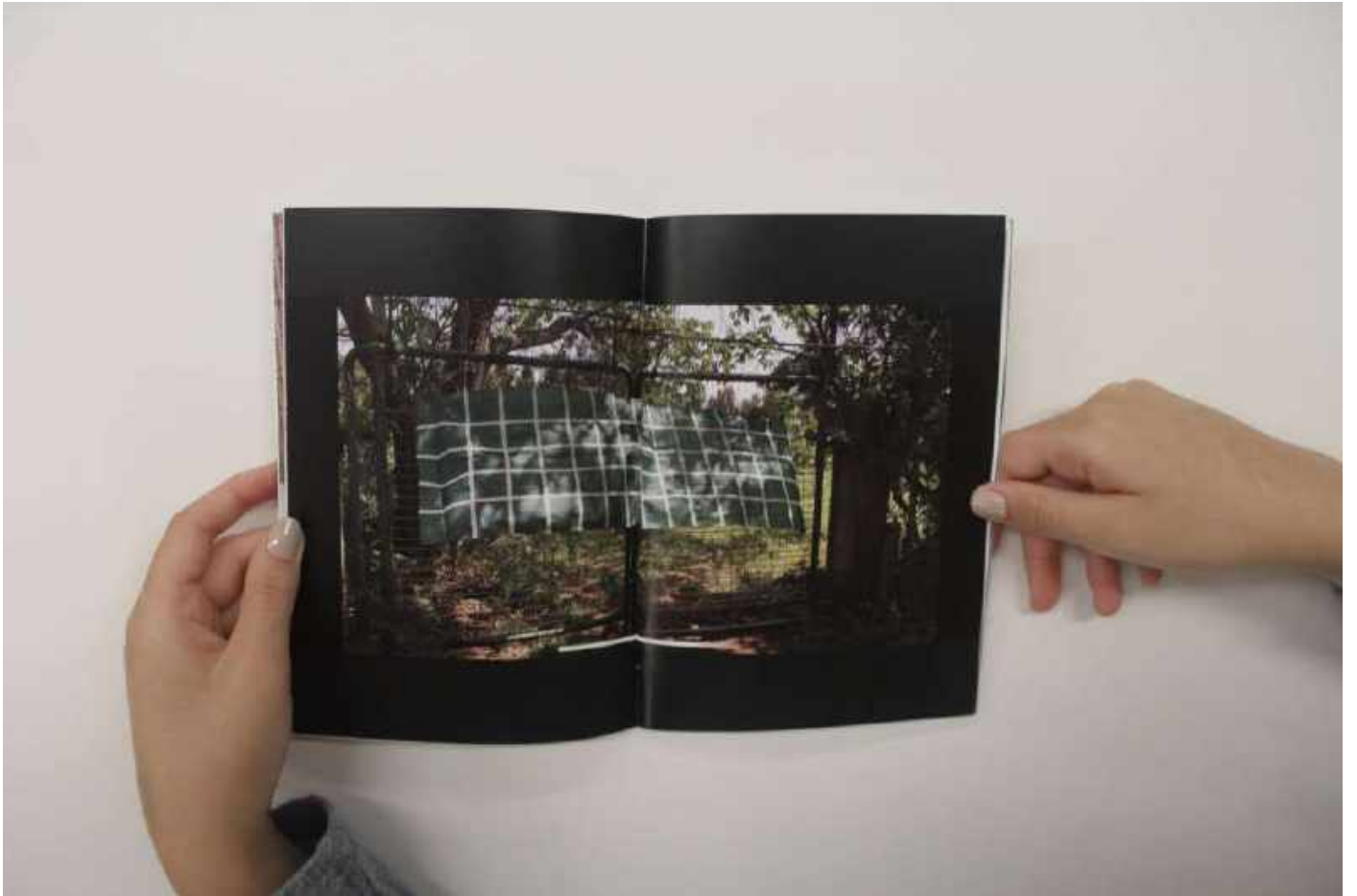




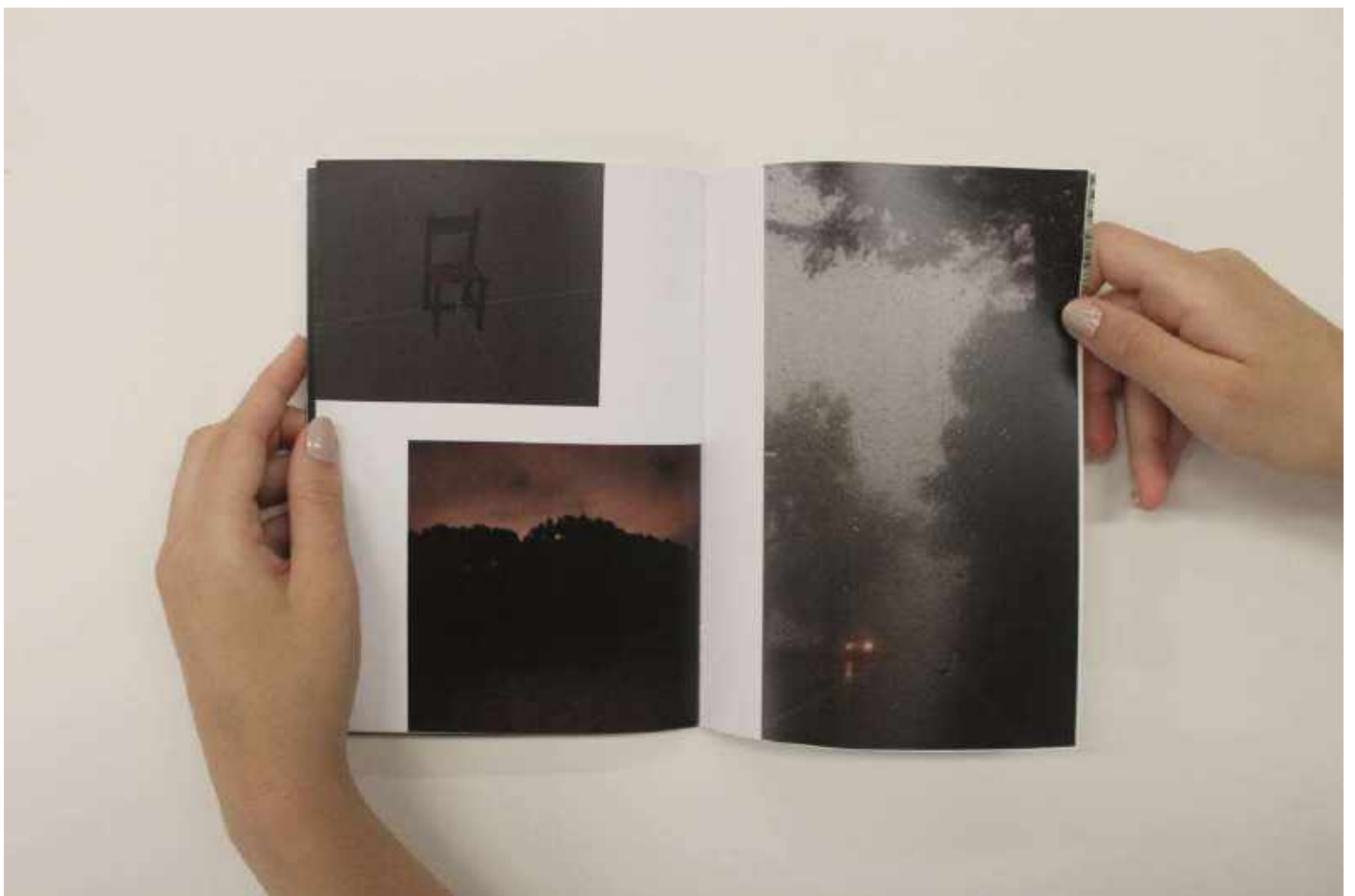






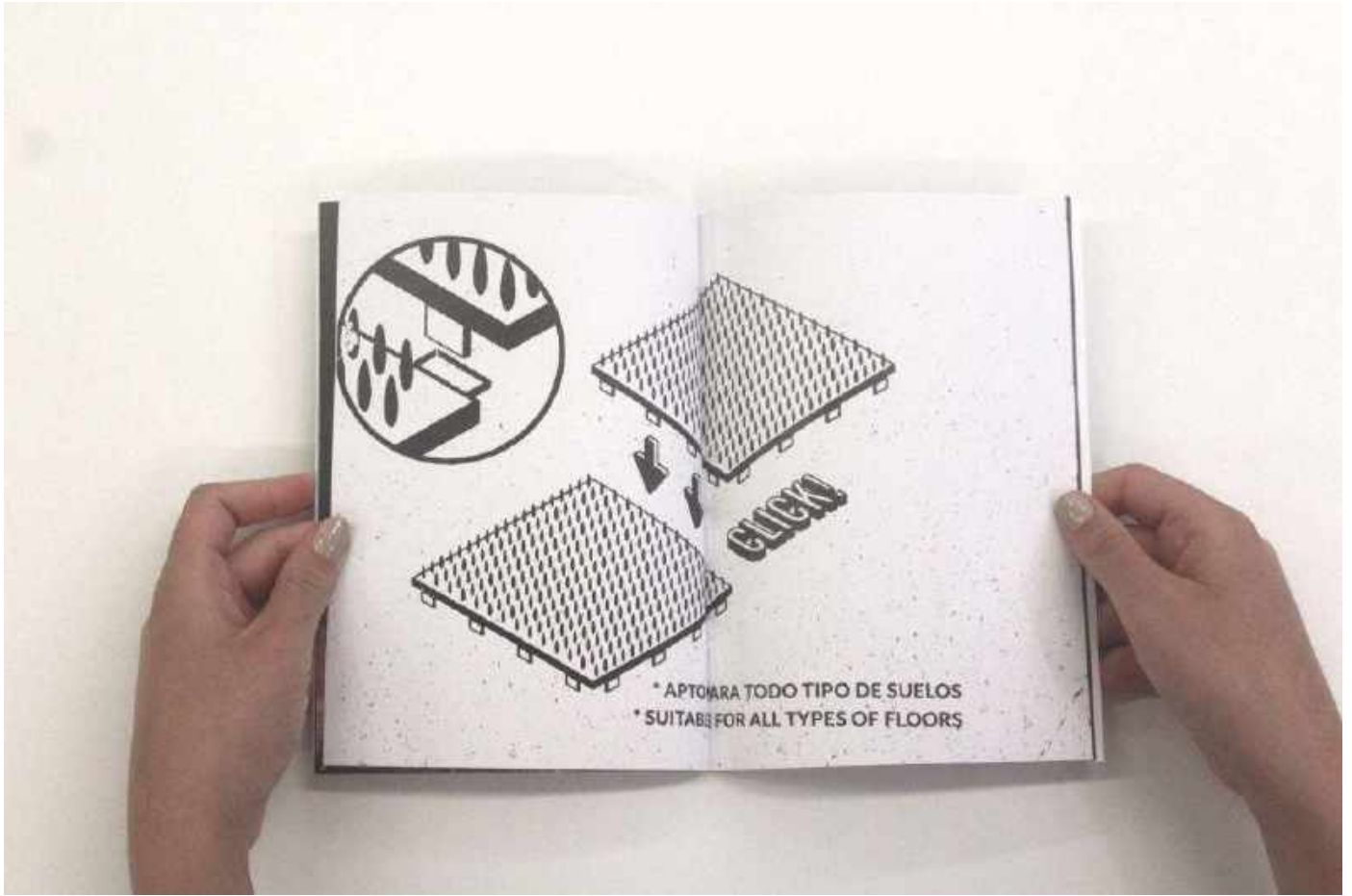


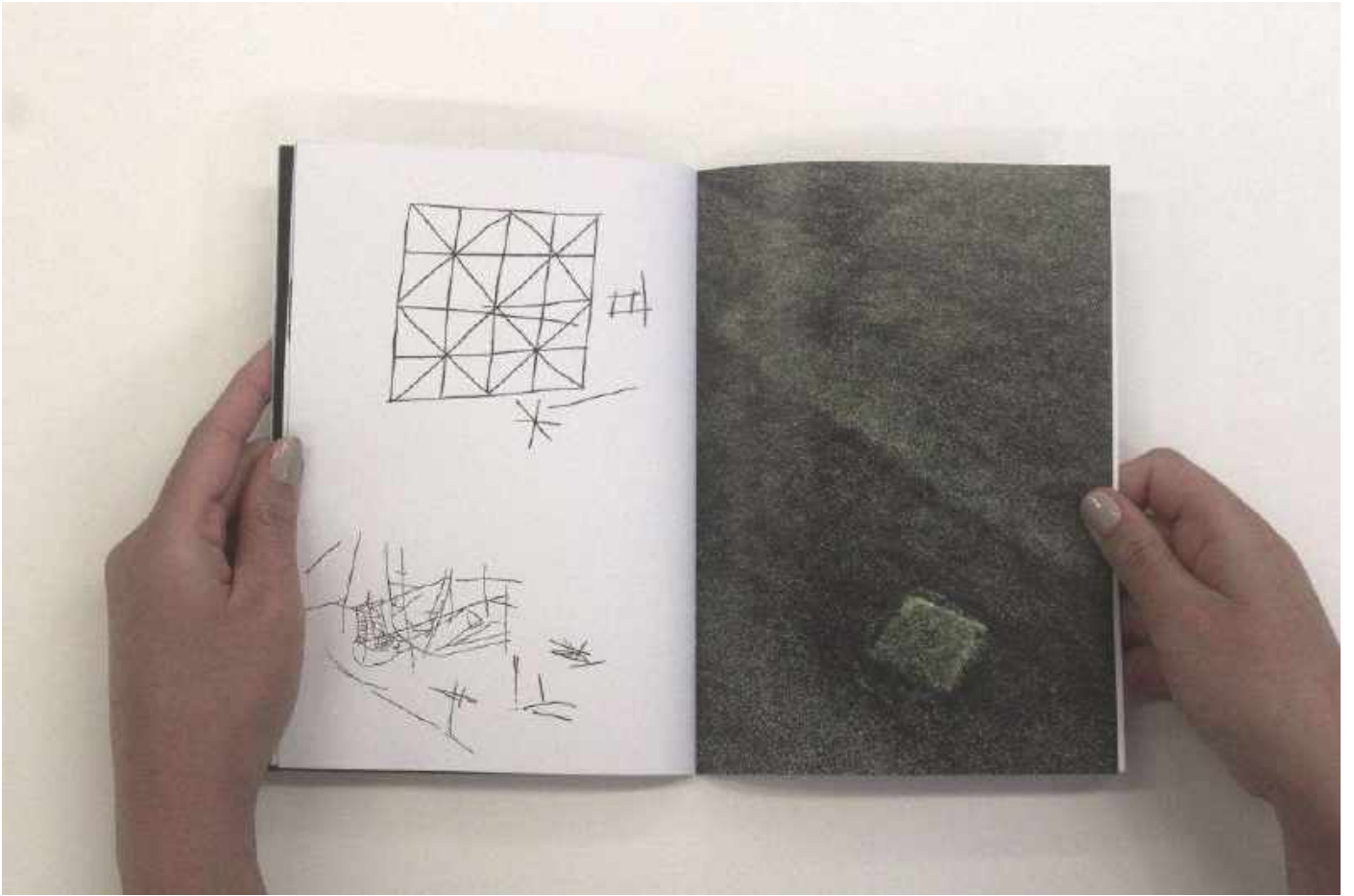






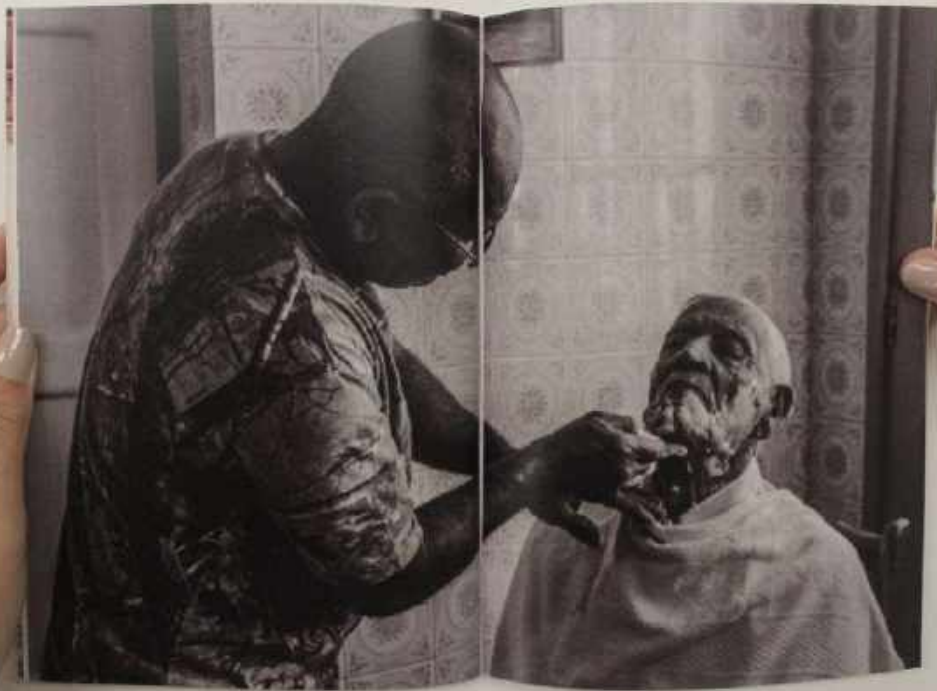












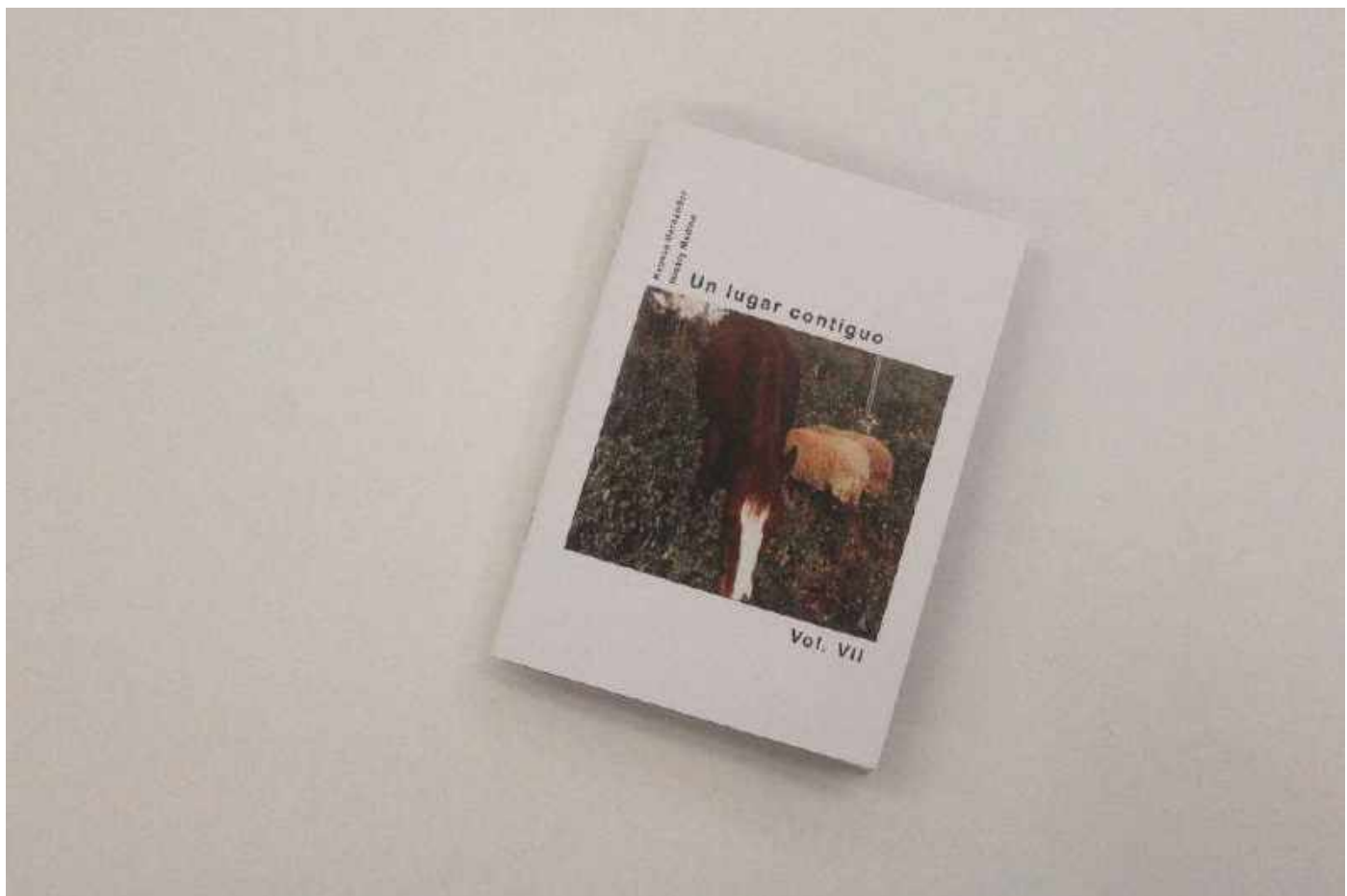


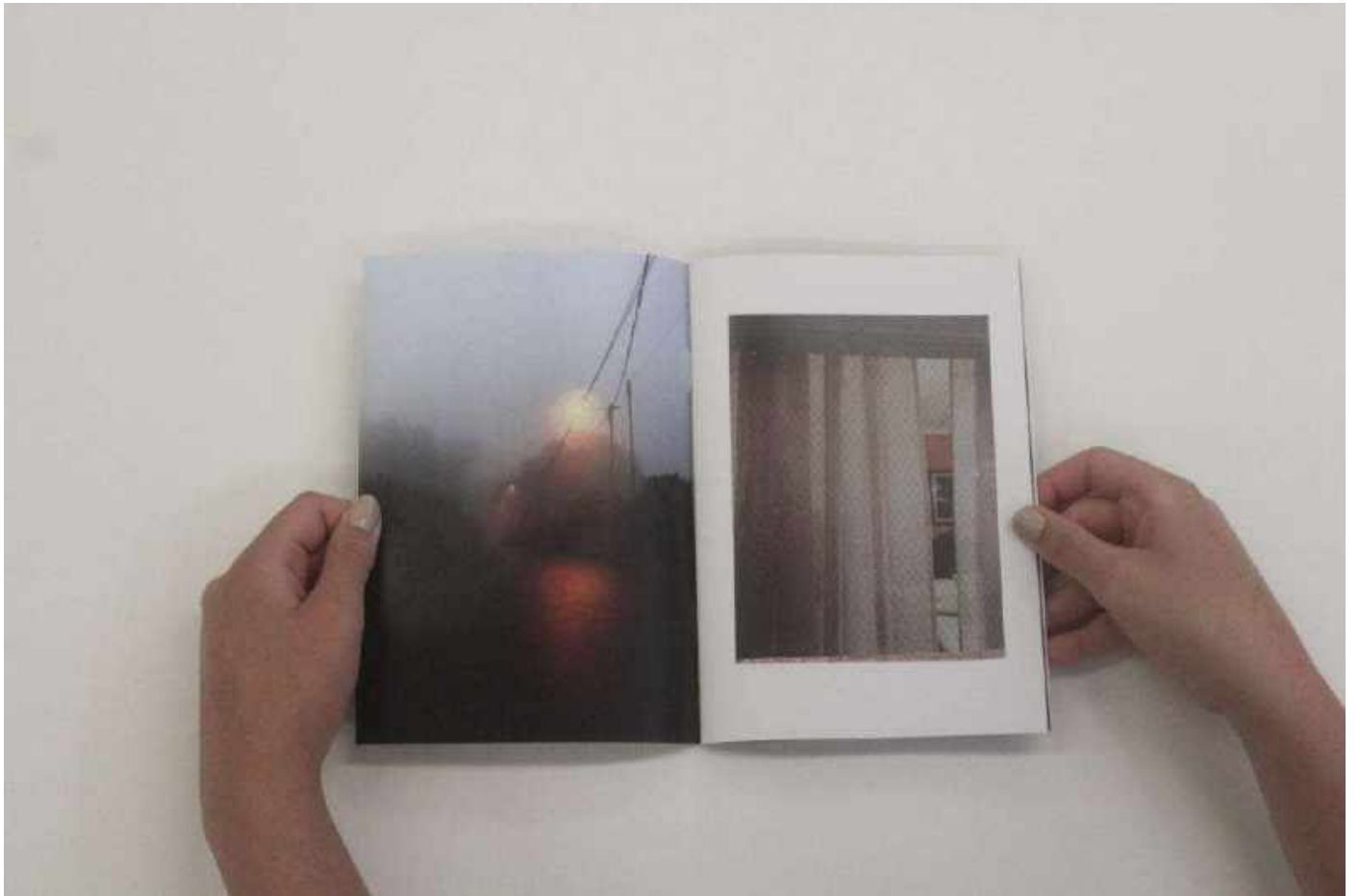


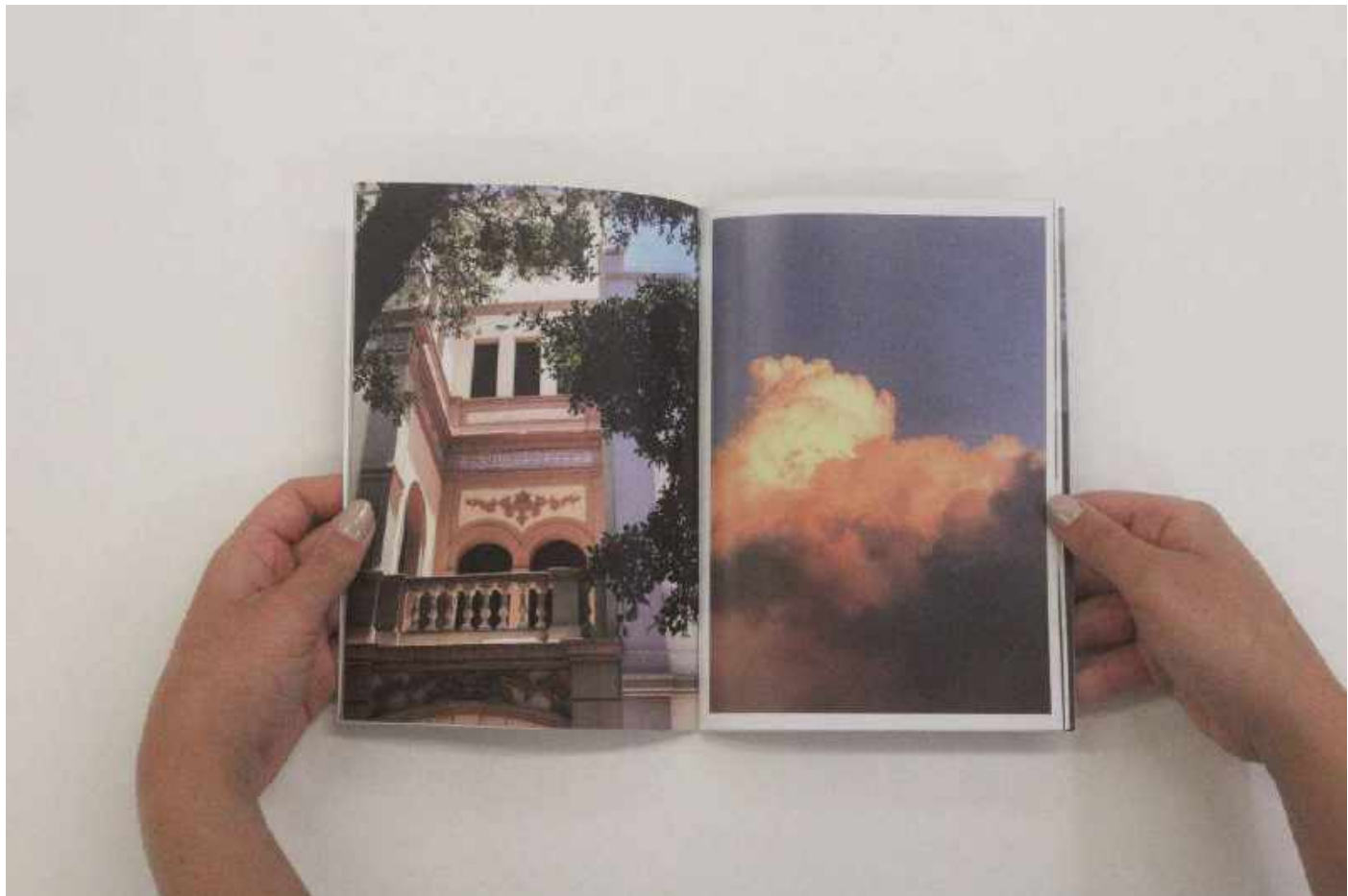


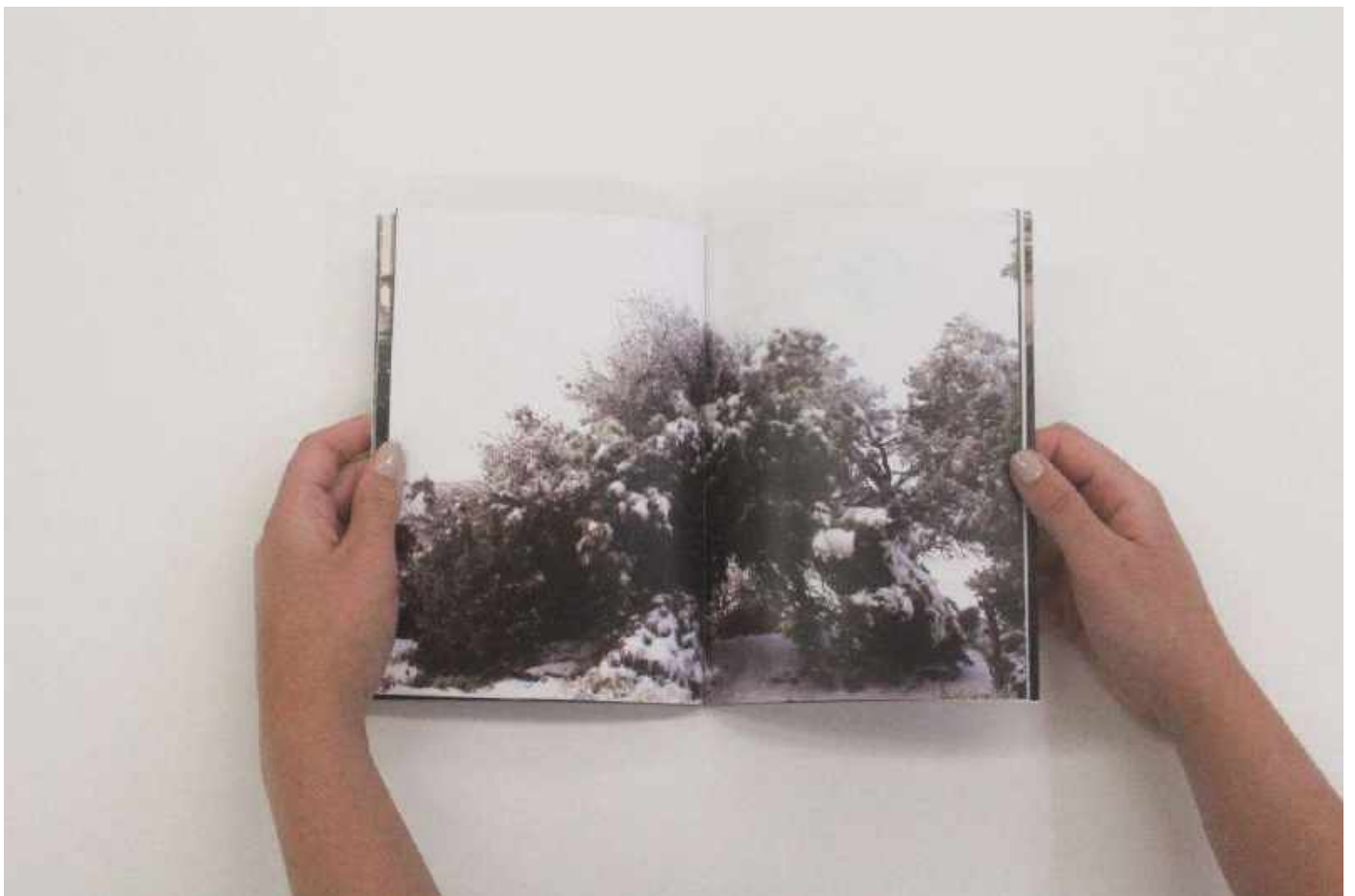


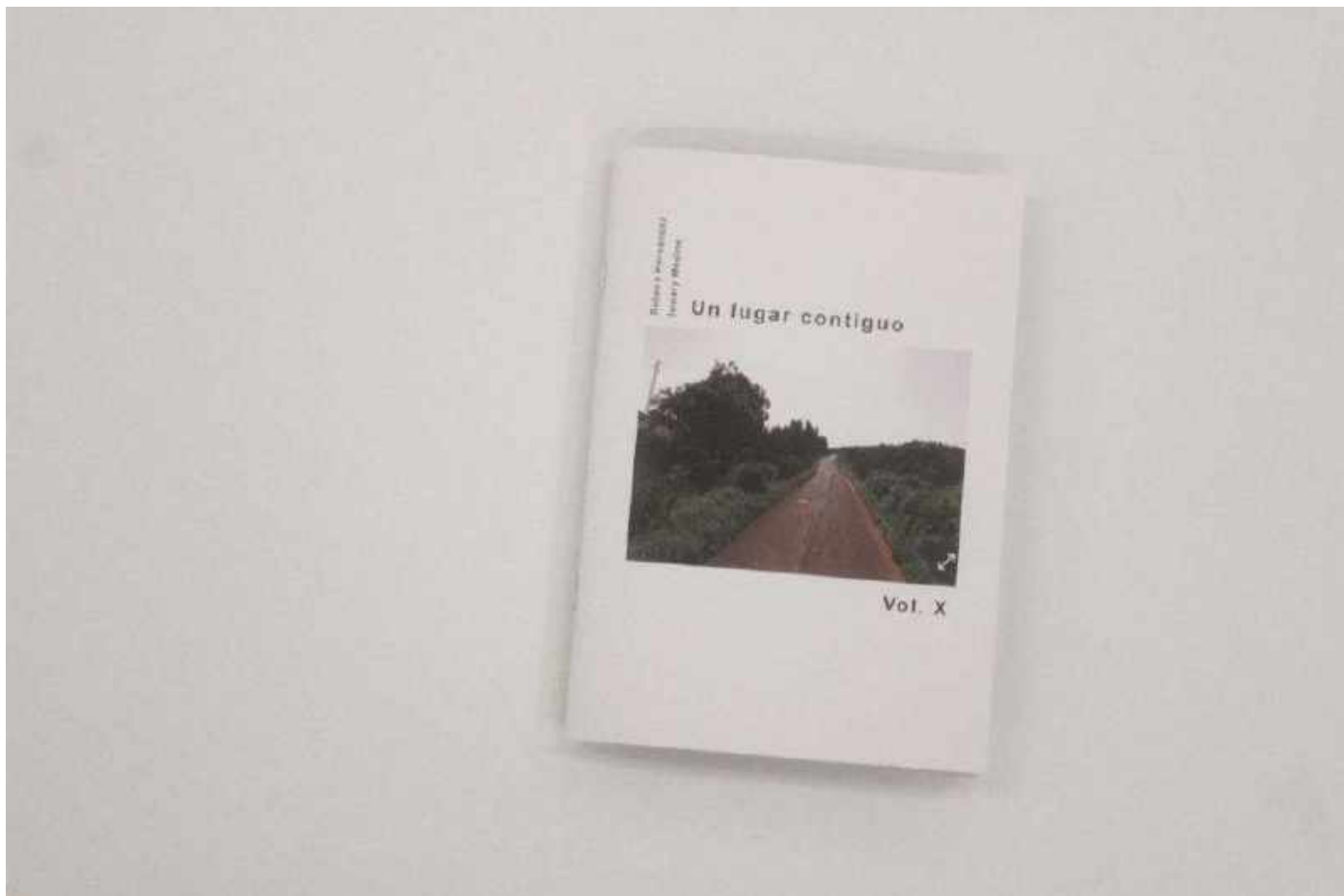


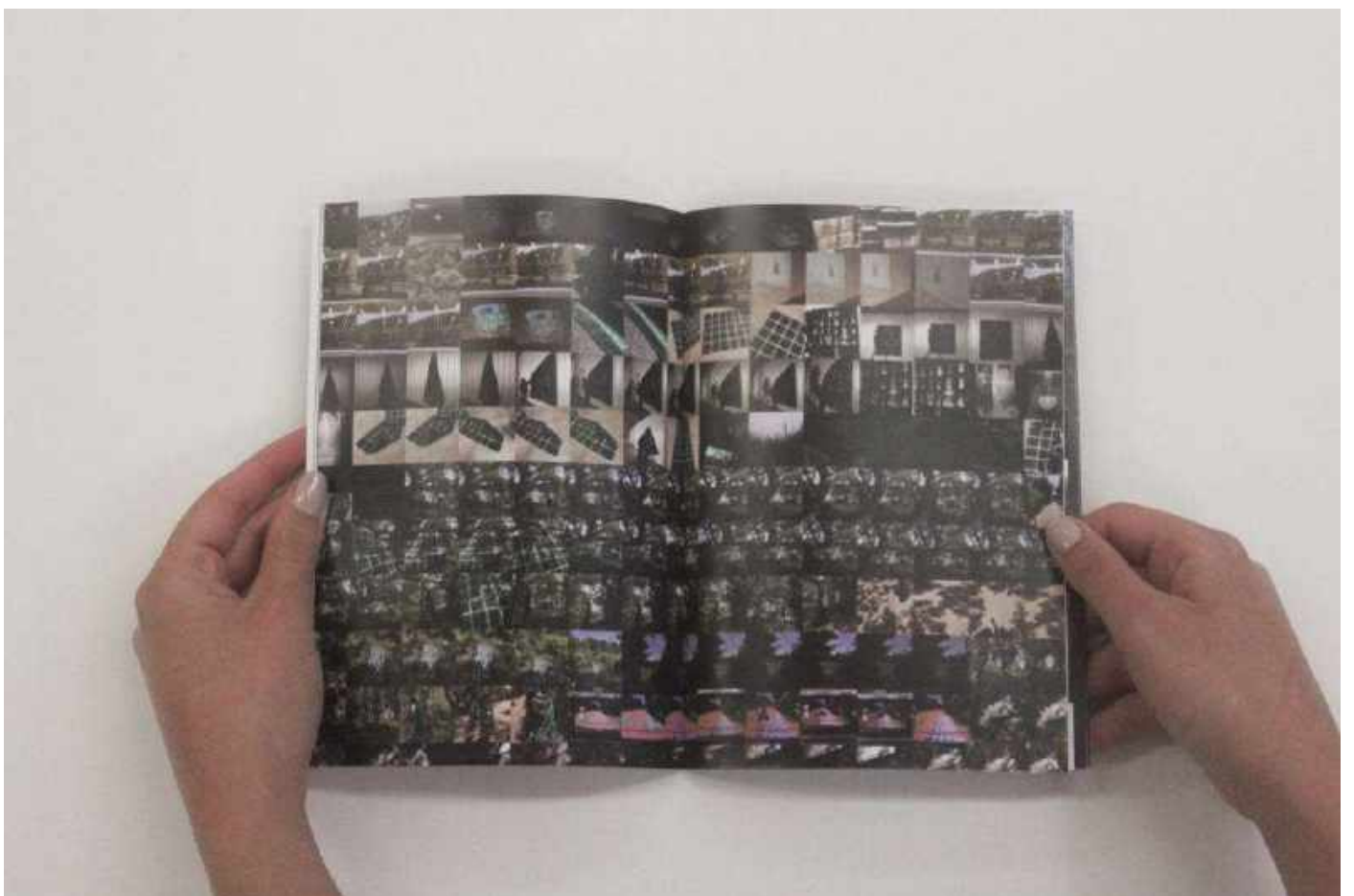
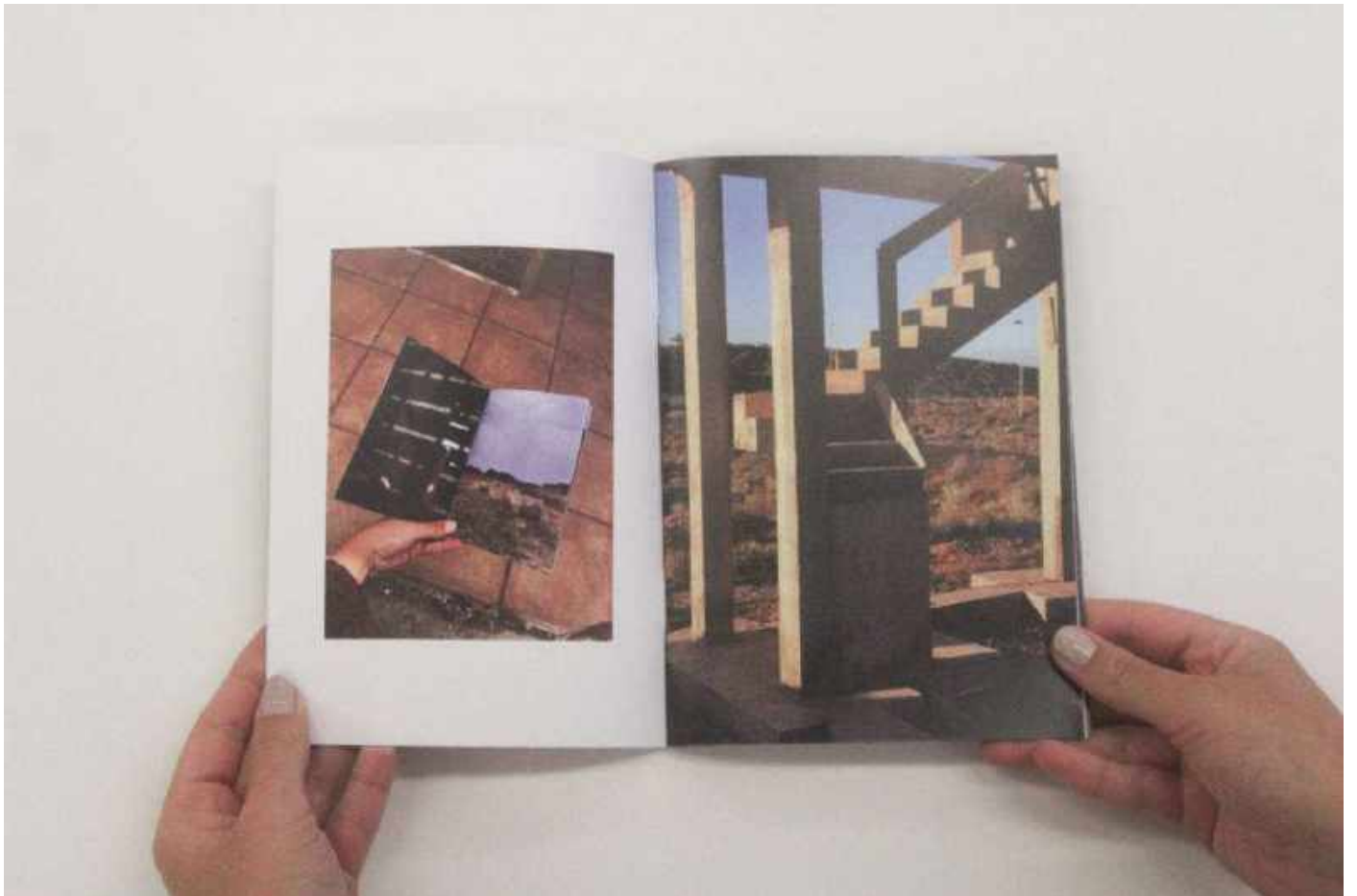






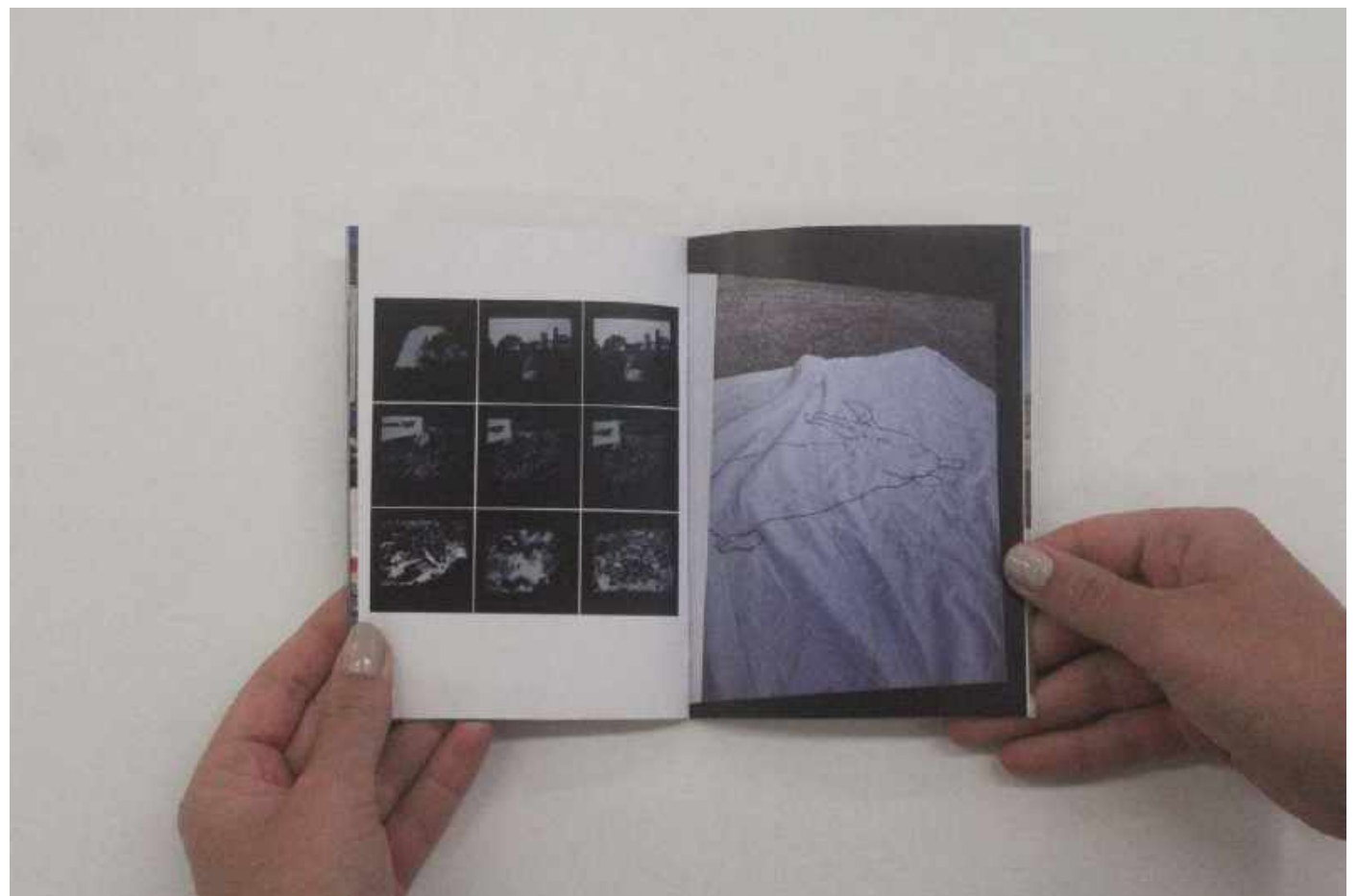


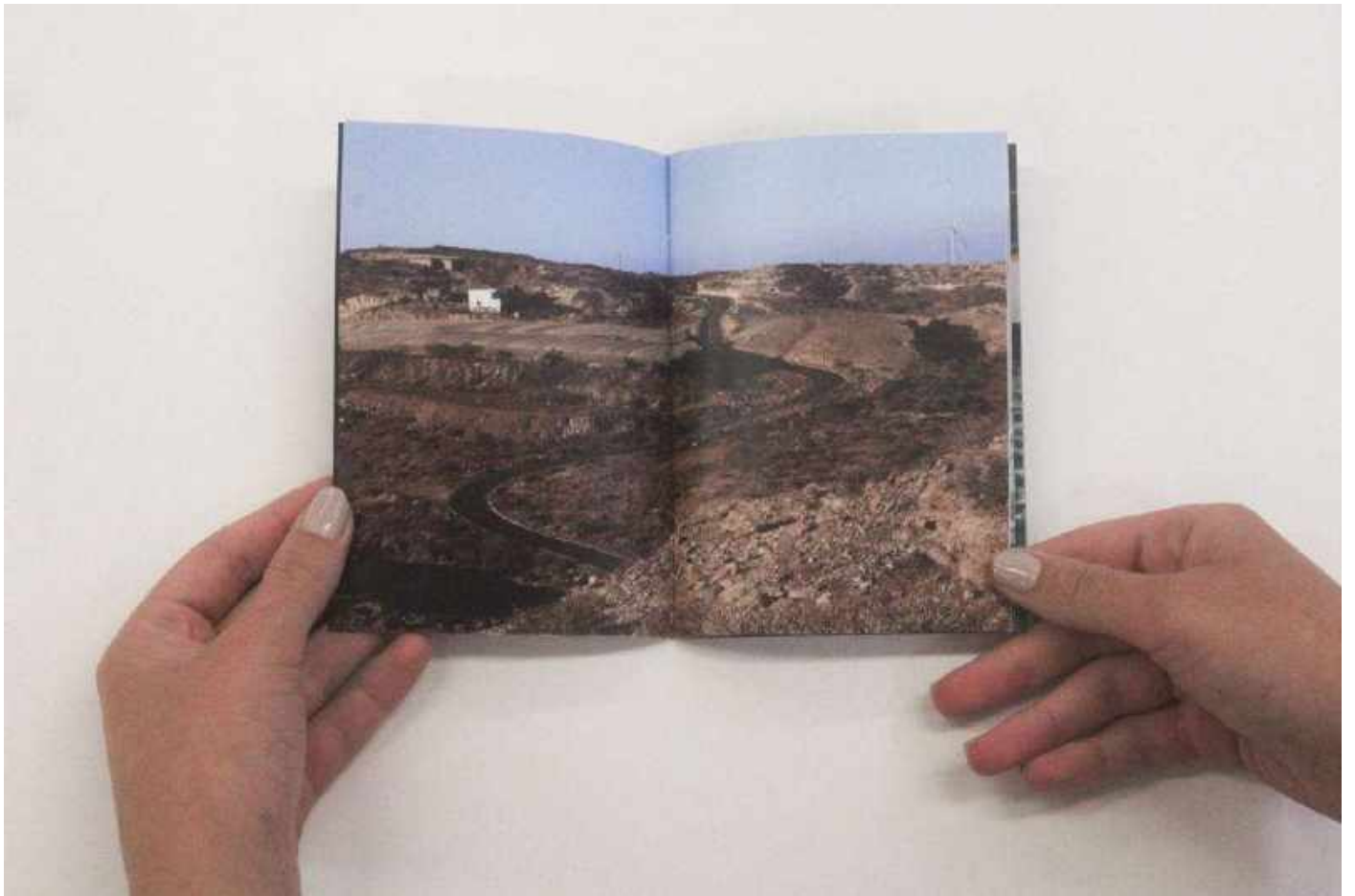




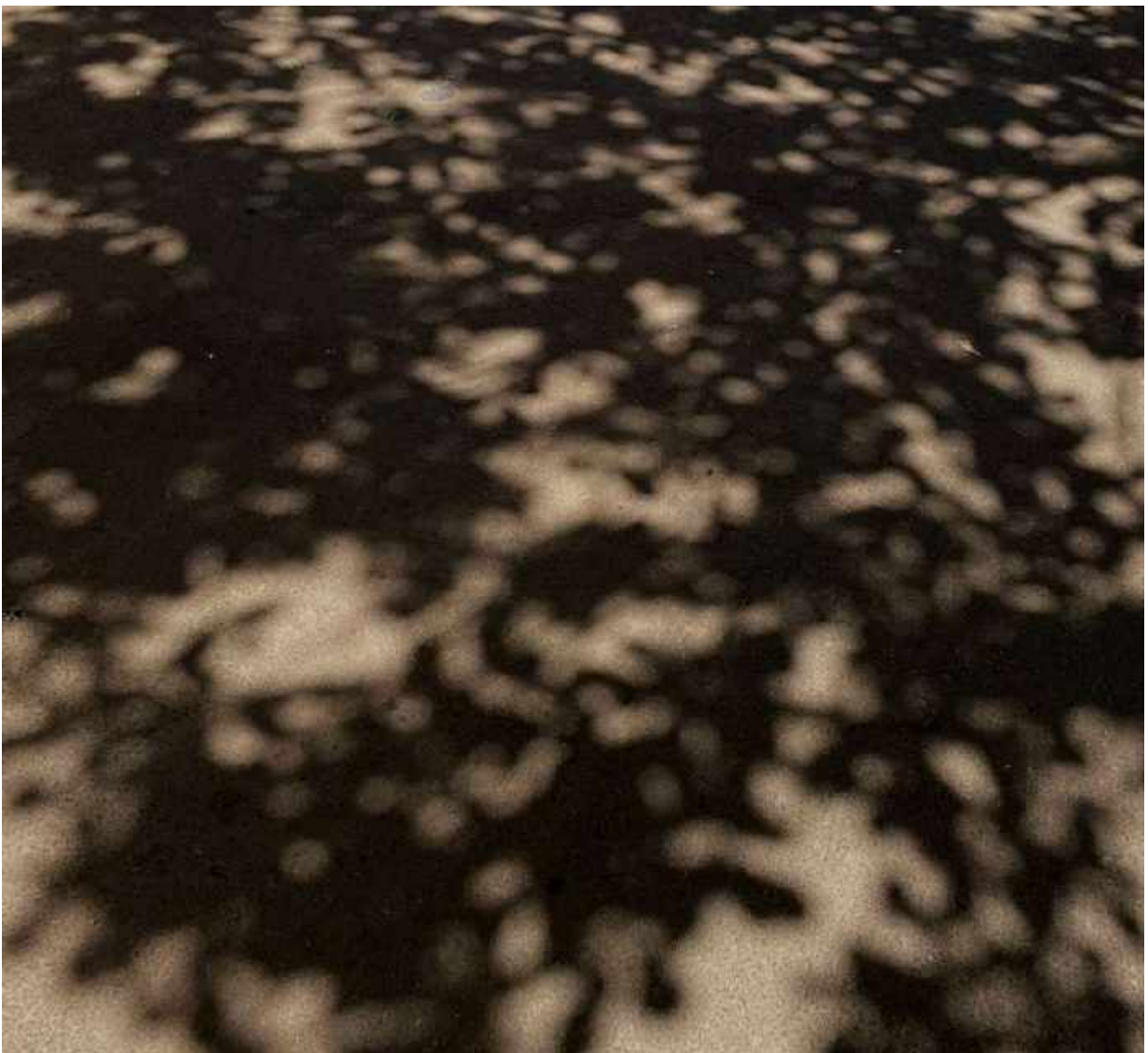








Un lugar contiguo

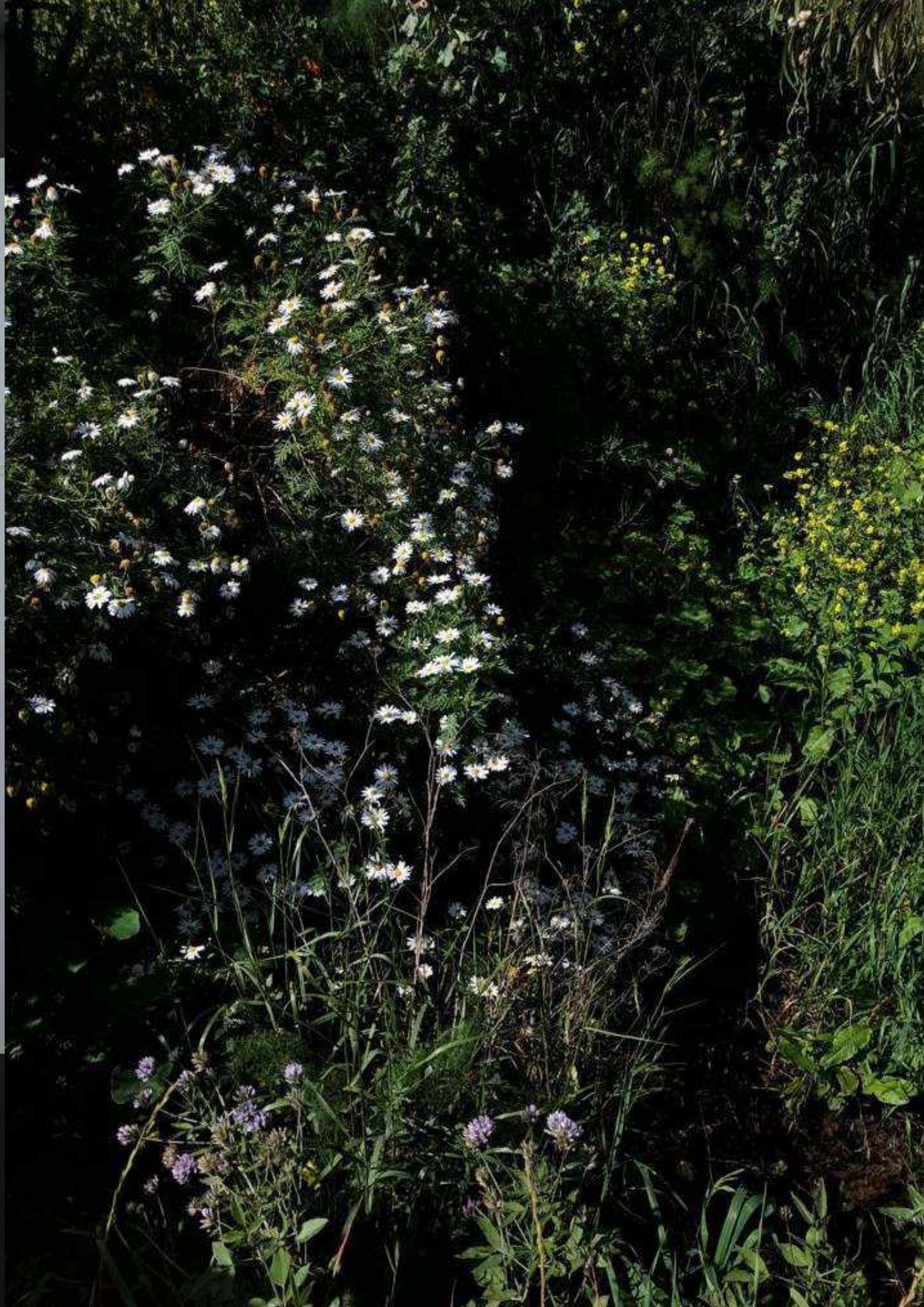


Vol. I



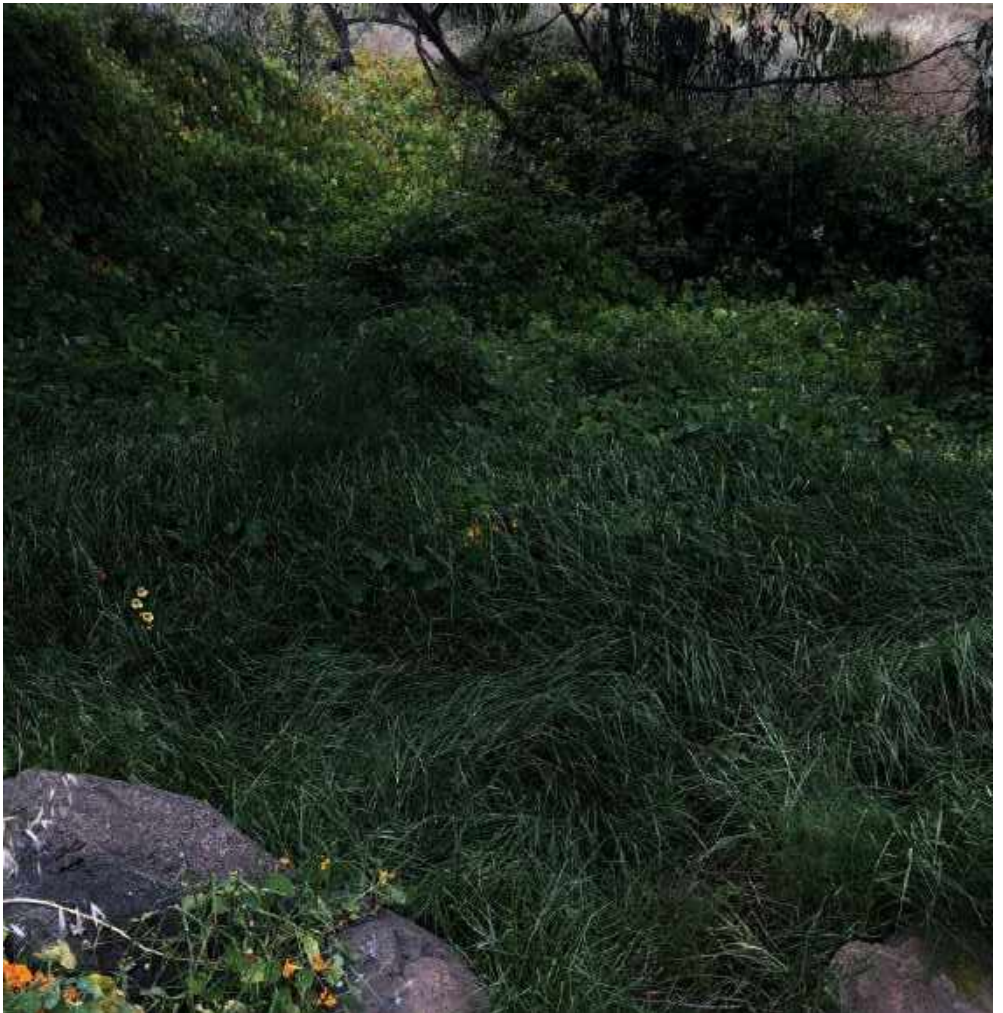
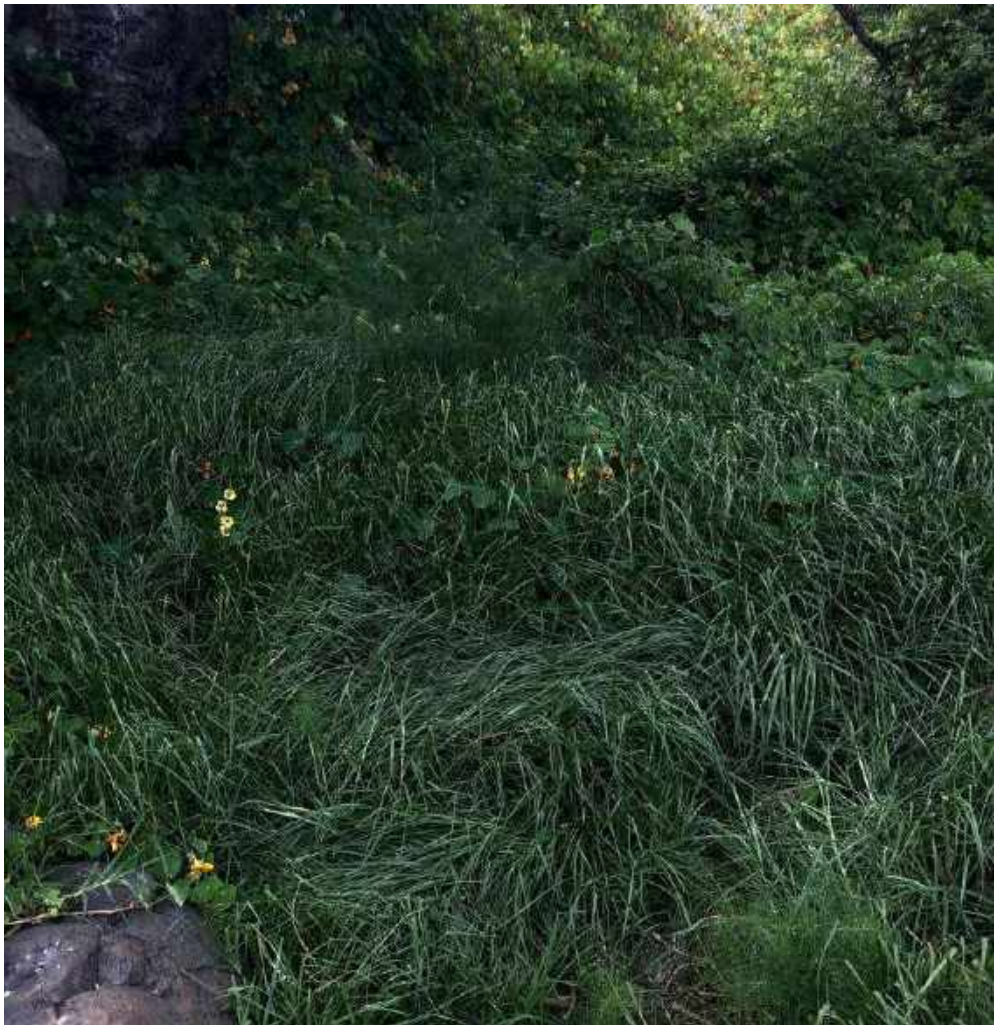














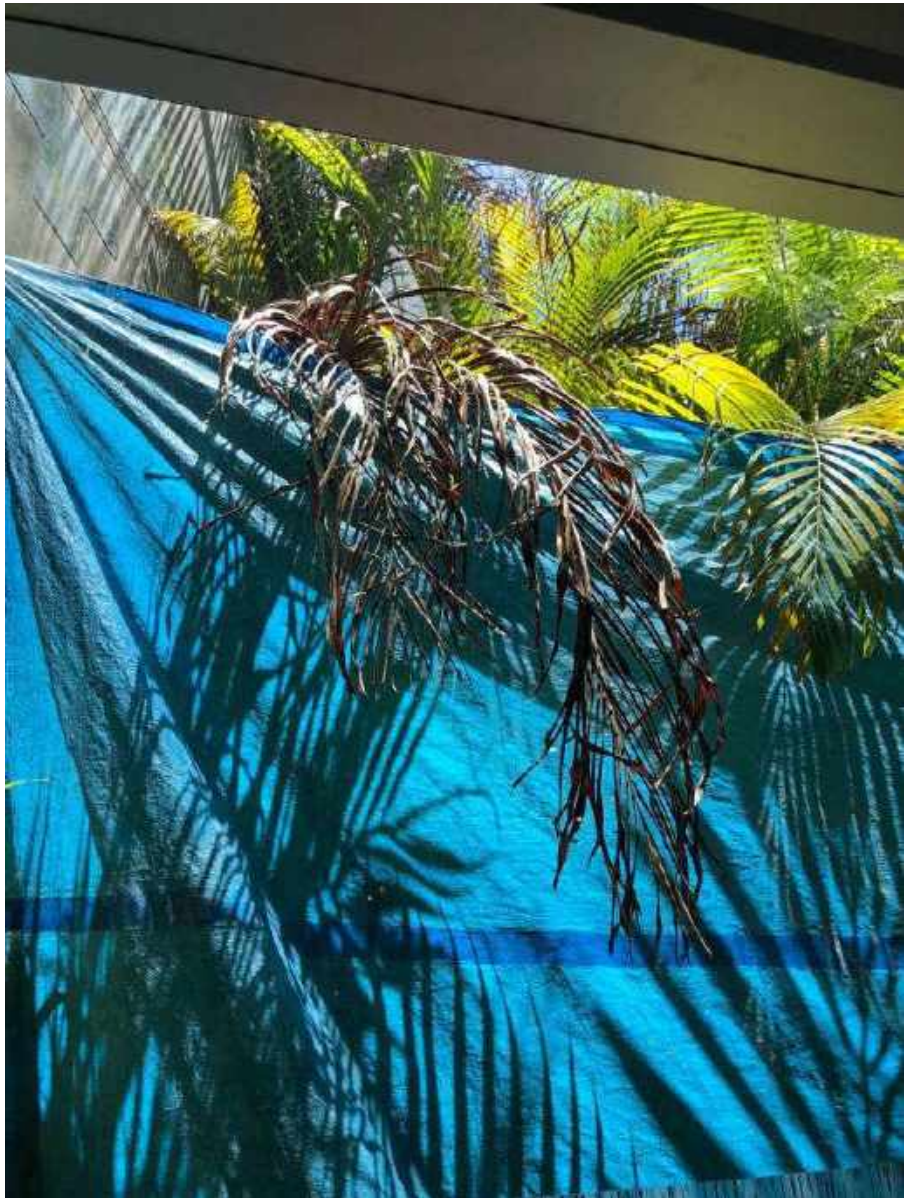














Con finezas tan nimias
como libros o flores
se plantan semillas de sonrisas
que van a florecer entre las sombras.

Hay algo que me gusta en la agonía,
y es que sé que es verdad;
los hombres no simulan convulsiones,
no imitan el dolor.

Unos ojos se vidrían, y es la muerte.
Imposible fingir
las gotas de sudor sobre la frente
que la inhábil angustia va ensartando.



Yo no soy nadie, y tú?
No eres nadie tampoco!
Entonces somos dos, guarda el secreto
Ya sabes que podrían desterrarnos.

¡Es un horror ser alguien!
Pregonarlo lo mismo que una rana
que proclama su nombre todo el día
a la admirada charca.

Solo era una muchacha
y Beatriz veía
el impaje que Dante hizo divino.
Cosas que sucedieron hace siglos

y que él cuenta con seriedad,
como alguien de vista que nos da
que todo lo soñado es verdadero,
porque vivió donde los sueños nacen.

Su presencia es como un encantamiento.
Le suplicamos: ¡Quédase! Los libros
nuegan con su cabeza de virrey
para luego escaparse de las manos.

Morí por la Belleza, pero aprisa
abandonada en la tumba,
otro mundo por la Verdad, y oculto
en un lugar conyugal.

Me preguntó en voz baja: «De qué has muerto?»
Dije: «Por la Belleza.»
«Pues yo por la Verdad. Y son lo mismo»
Añadió: «Hermanos cercanos.»

Así, como parientes que se encuentran
de noche, conversamos.
Hasta que el insomnio nos llegó a los labios
y cubrió nuestros miembros.

Dicen que el tiempo cura,
pero el tiempo jamás cura de nada,
lo que duele de verdad duele lo más
con la edad, como pasa a los senectones.

El tiempo es una prueba de ineptitud,
pero nunca un remedio.
Y si es así demuestran
que el mal nunca existió.

Nadie puede morir si ha sido amado,
porque el amor es la inmortalidad,
mejor dicho, es ser dioses.

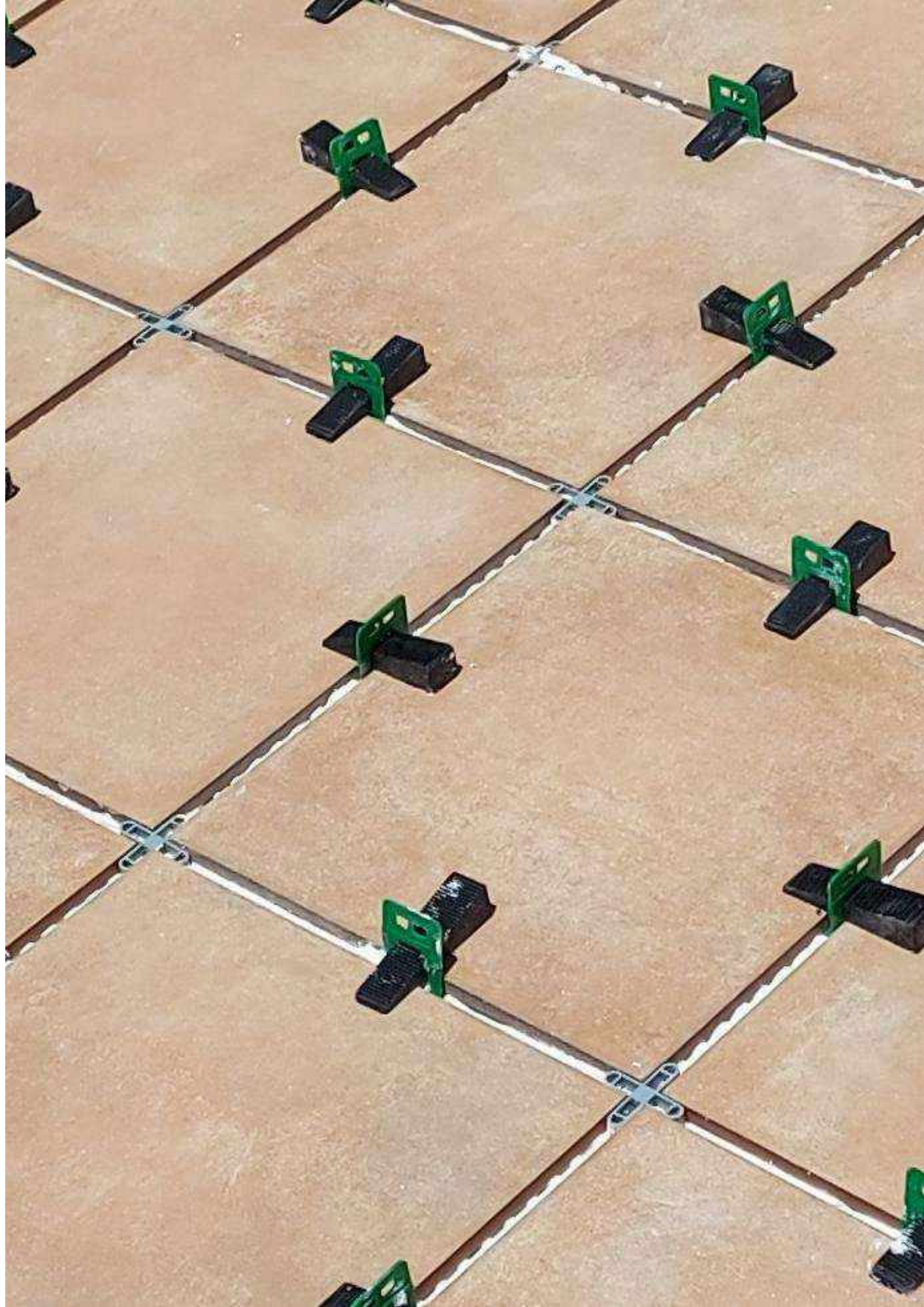
Y nadie de los que aman morirá,
porque el amor convierte lo que vive
en sustancia de Dios.

Morir por ti fuera muy poca cosa,
podría hacerlo cualquiera de los griegos.
Vivir es más difícil,
y eso es lo que te ofende.

Morir no es tan nada, algo pasado,
pero vivir incluye
el morir muchas veces
sin tener al alivio de estar muerta.

















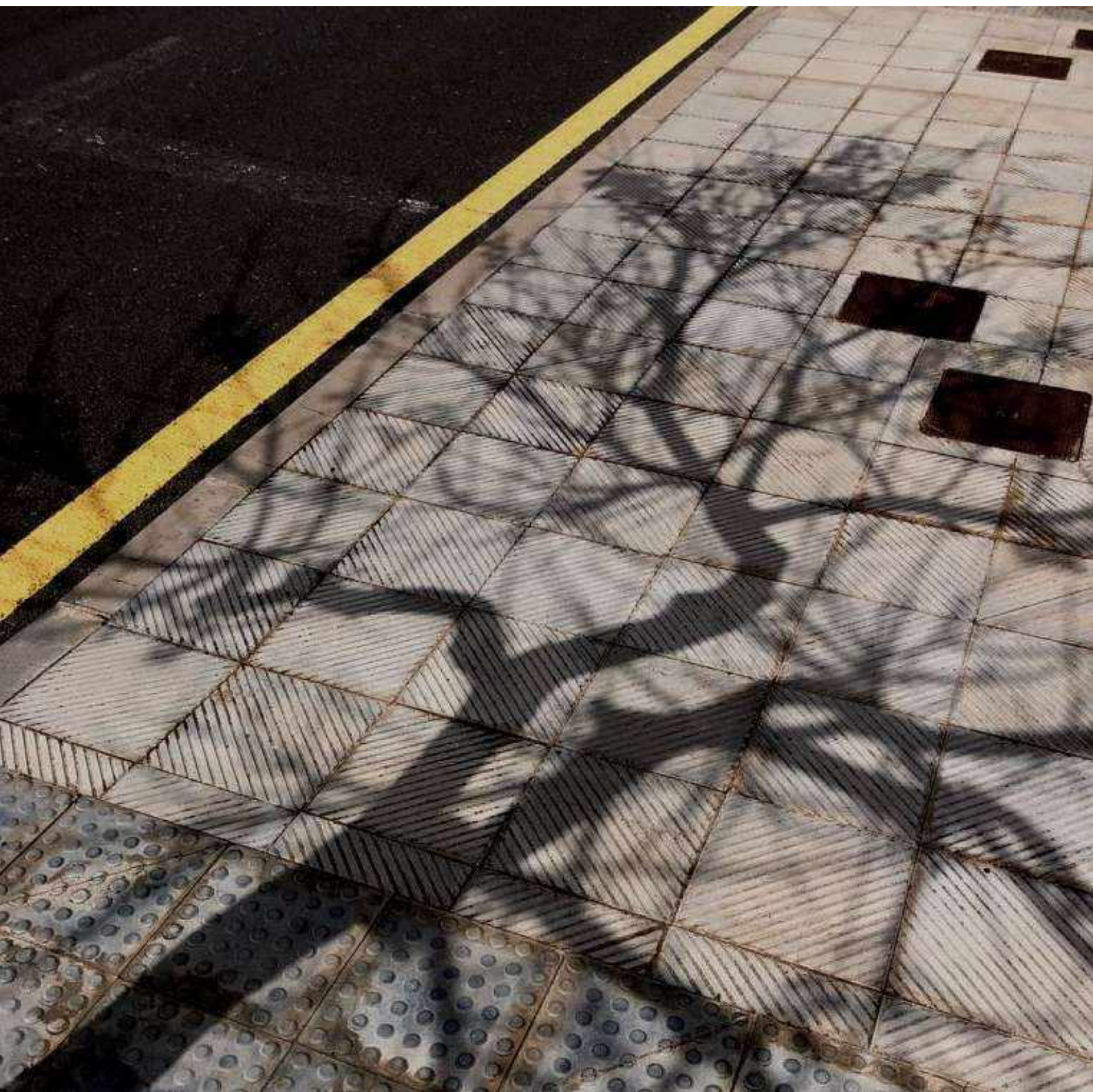








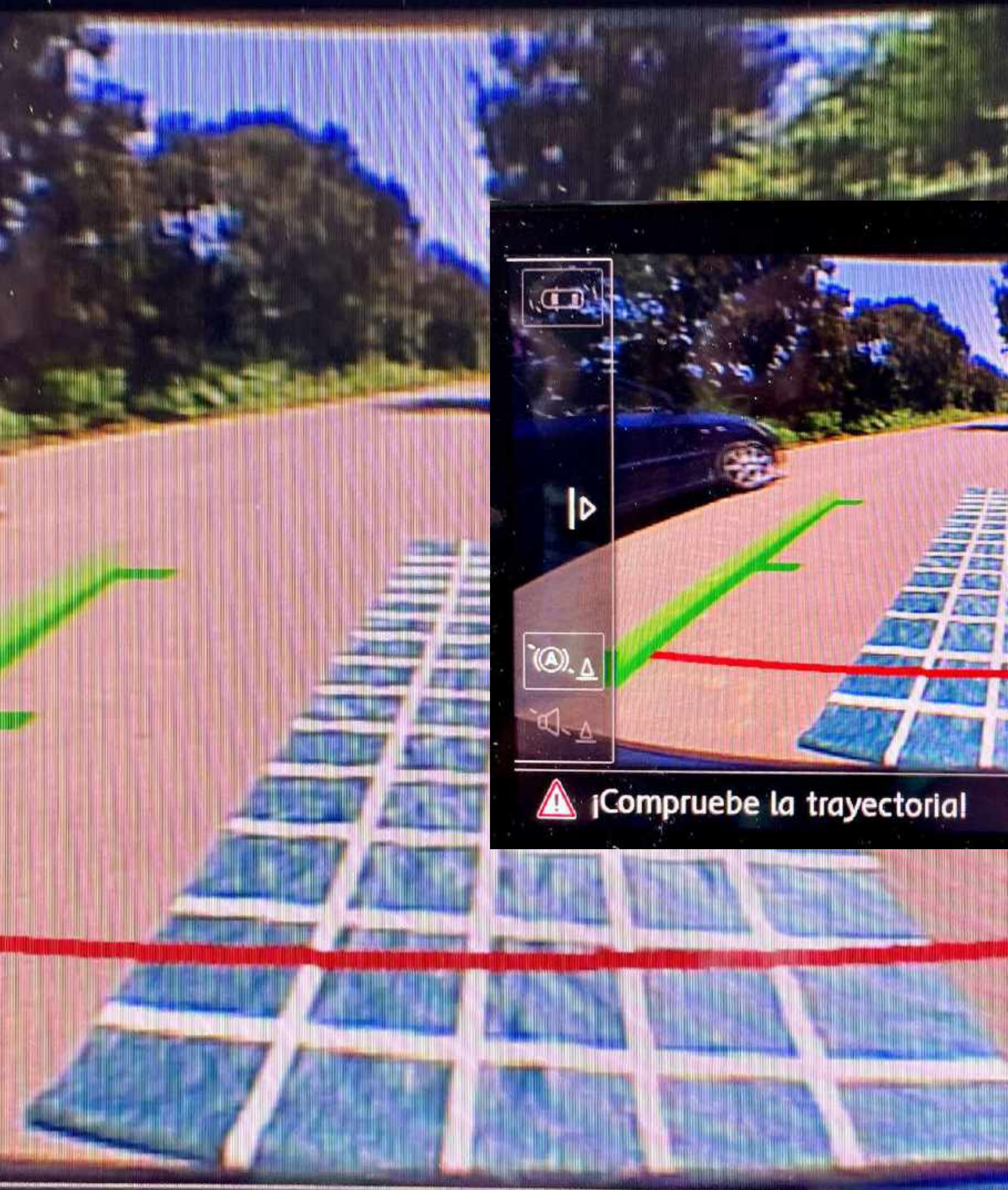






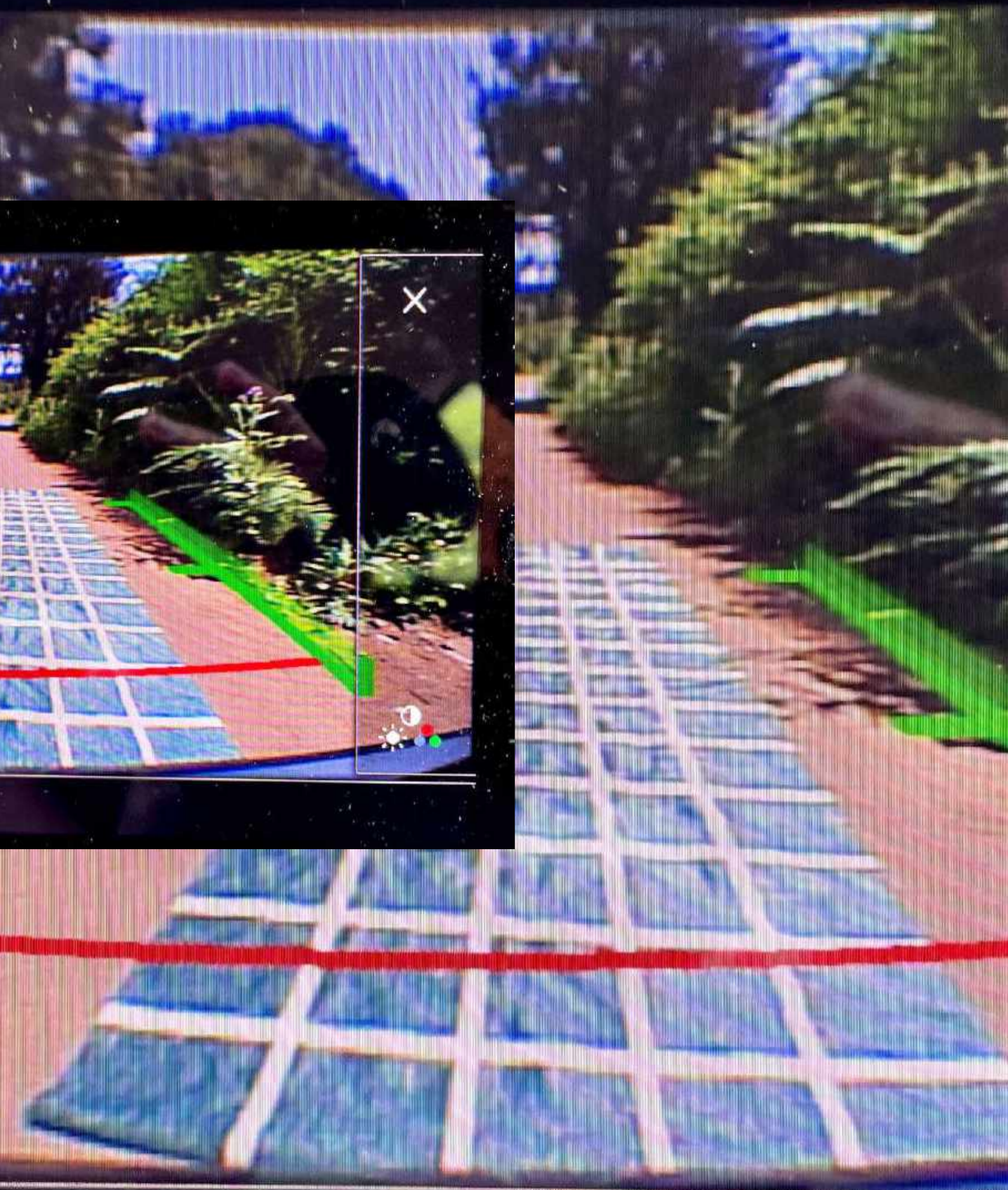






⚠️ ¡Compruebe la trayectoria!

la trayectoria!



a trayectoria

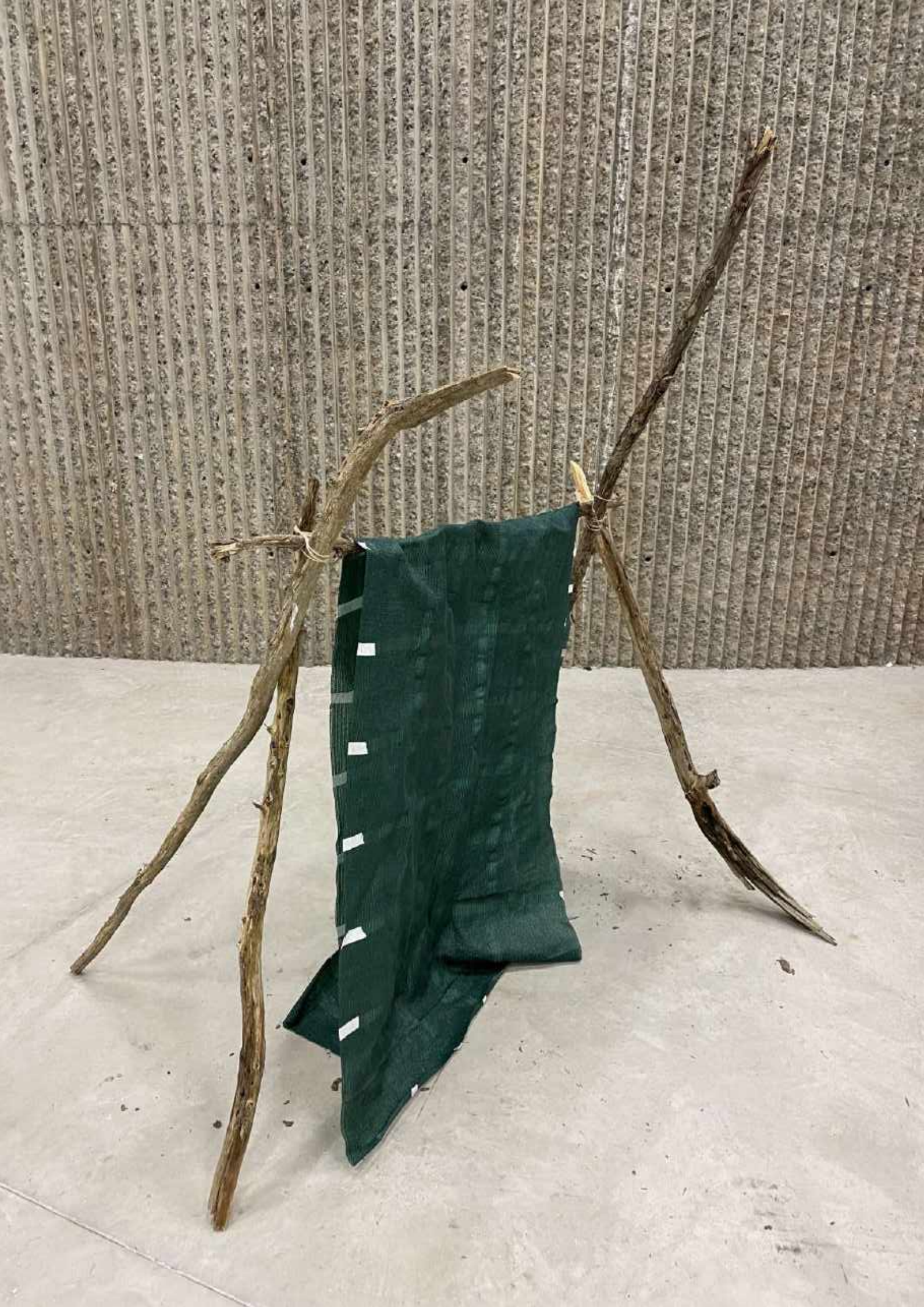
*Hasta que el musgo nos llegó a los labios
y cubrió nuestros nombres.*

- Emily Dickinson

Un lugar contiguo



Vol. II















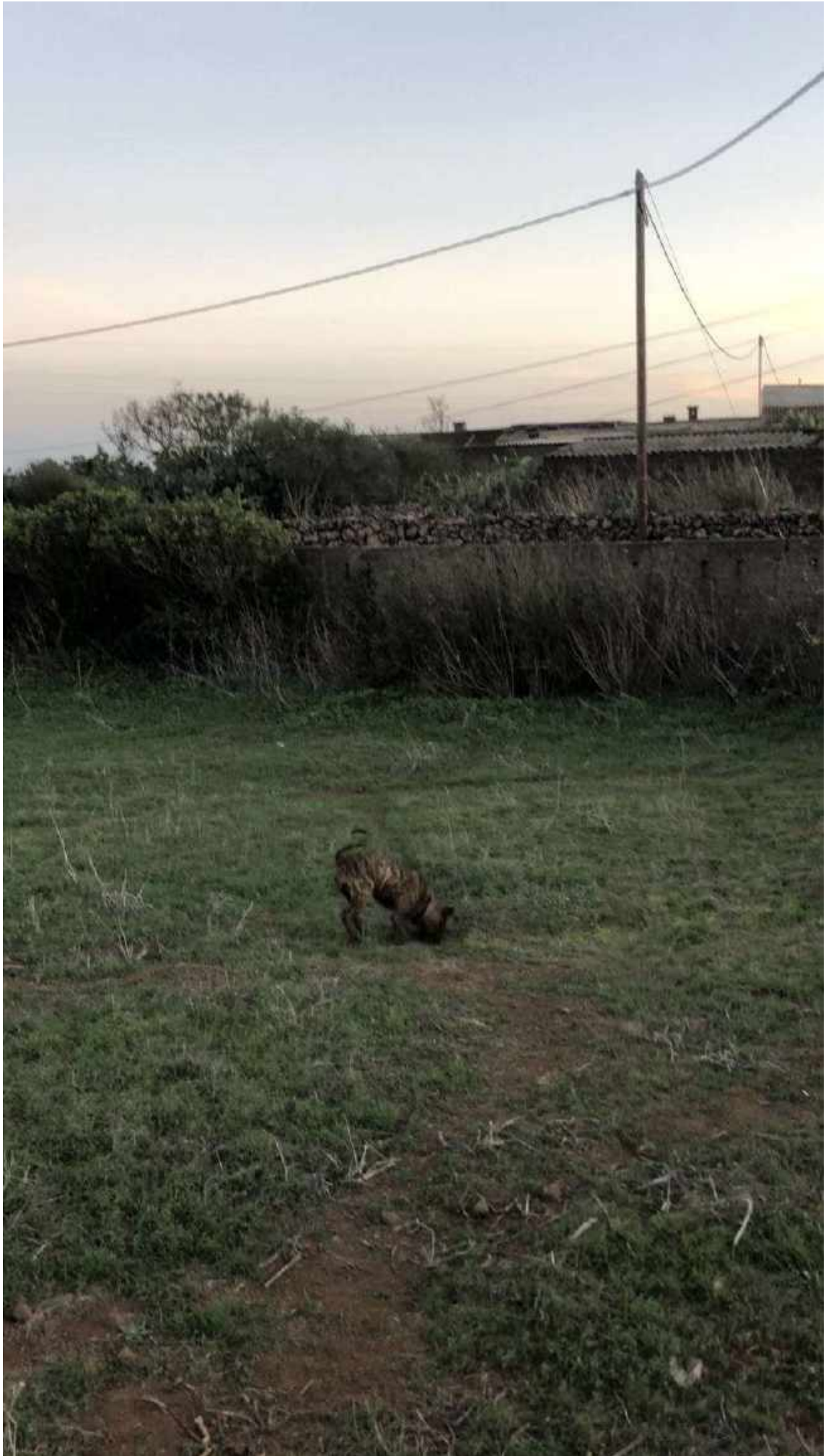


































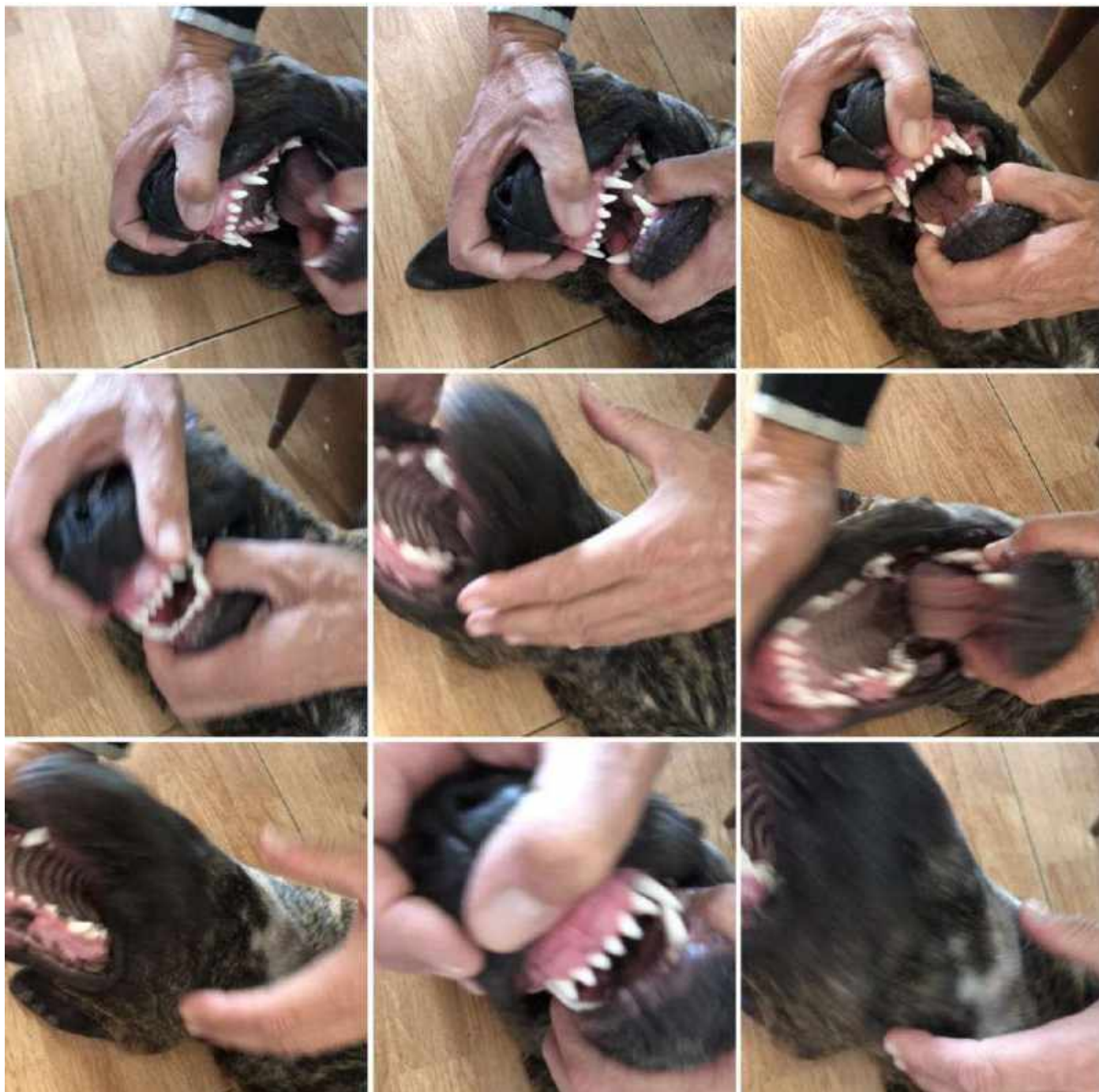


















*Un atisbo de miedo, pompa, lágrima,
despertar con el día y descubrir
que aquello por lo cual nos despertábamos
respira ya en un alba diferente.*

- Emily Dickinson

Un lugar contiguo



Vol. III



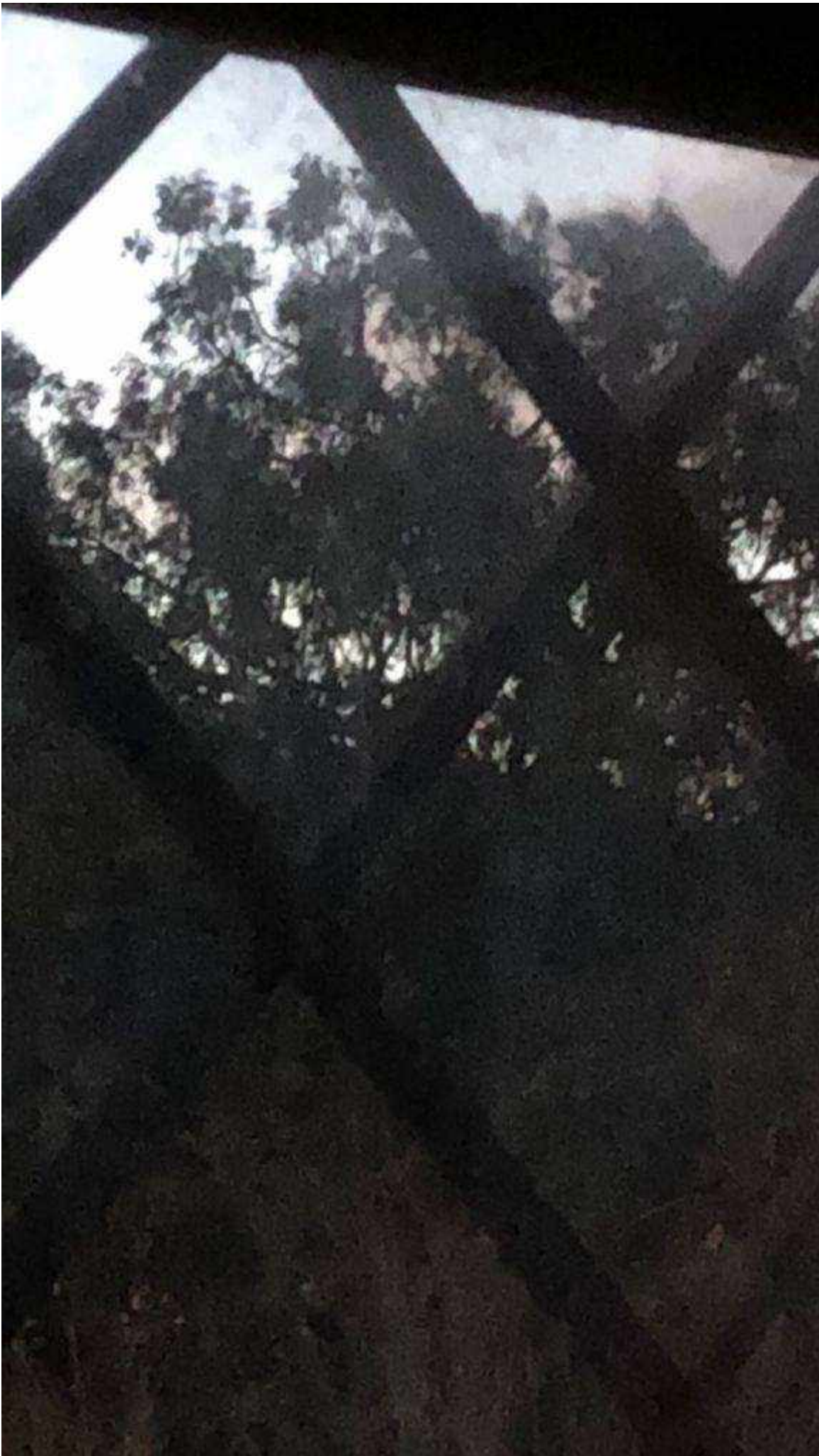


















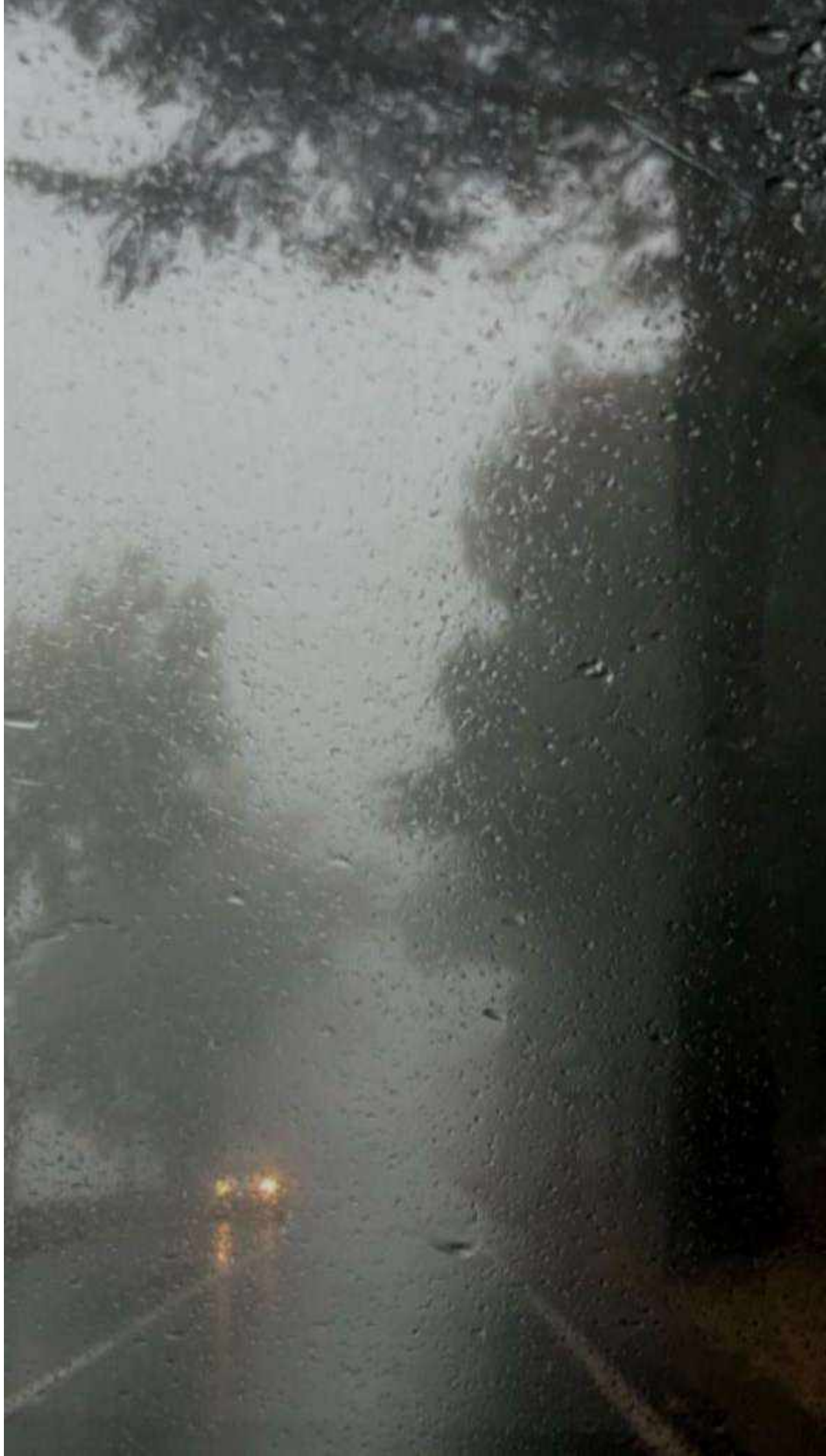








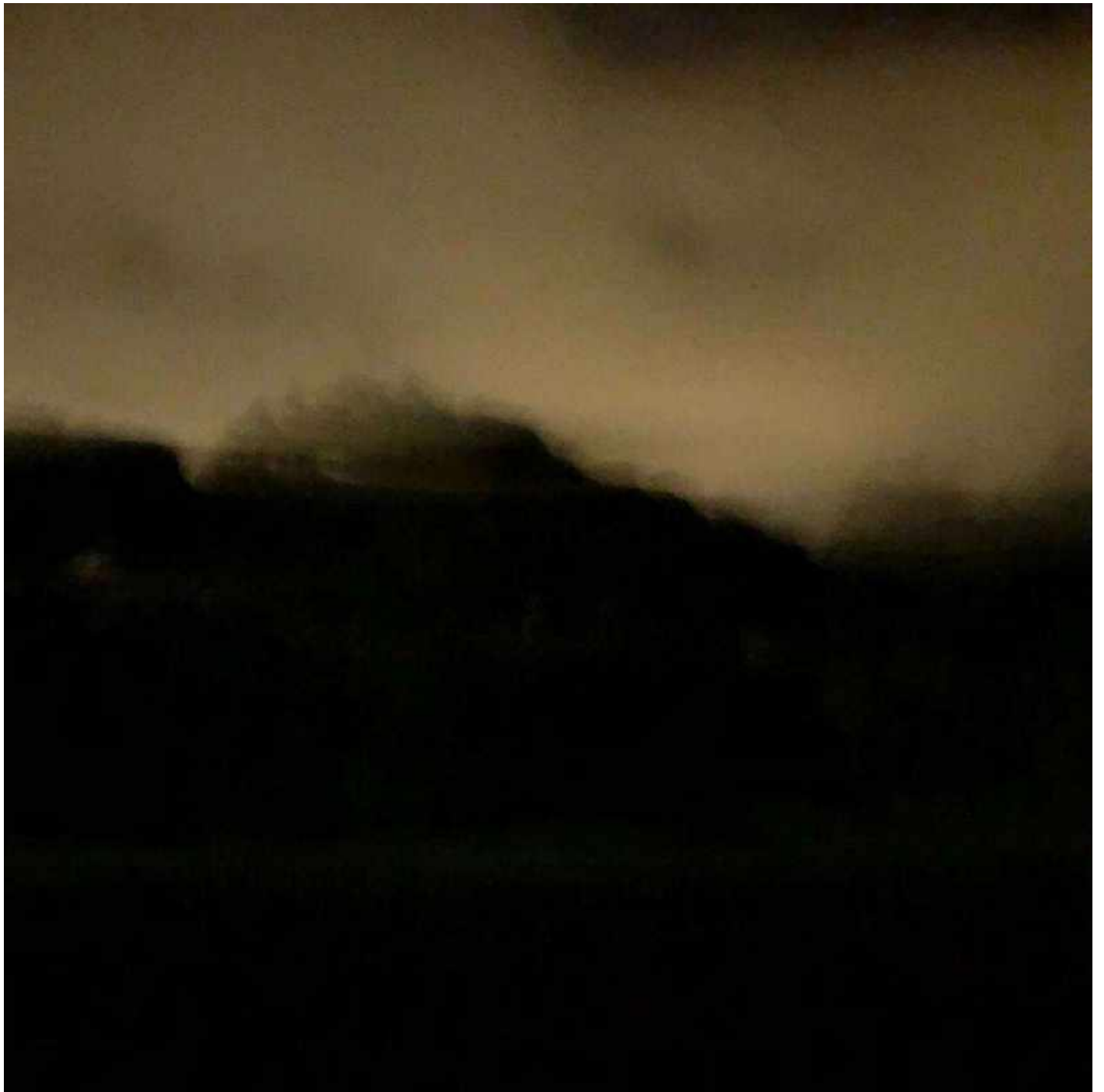
















*Me preguntó, amable, por qué había muerto
«Por la Belleza», dije –
«Y yo por la Verdad, las Dos son Una –
Somos Hermanos», dijo –*

- Emily Dickinson

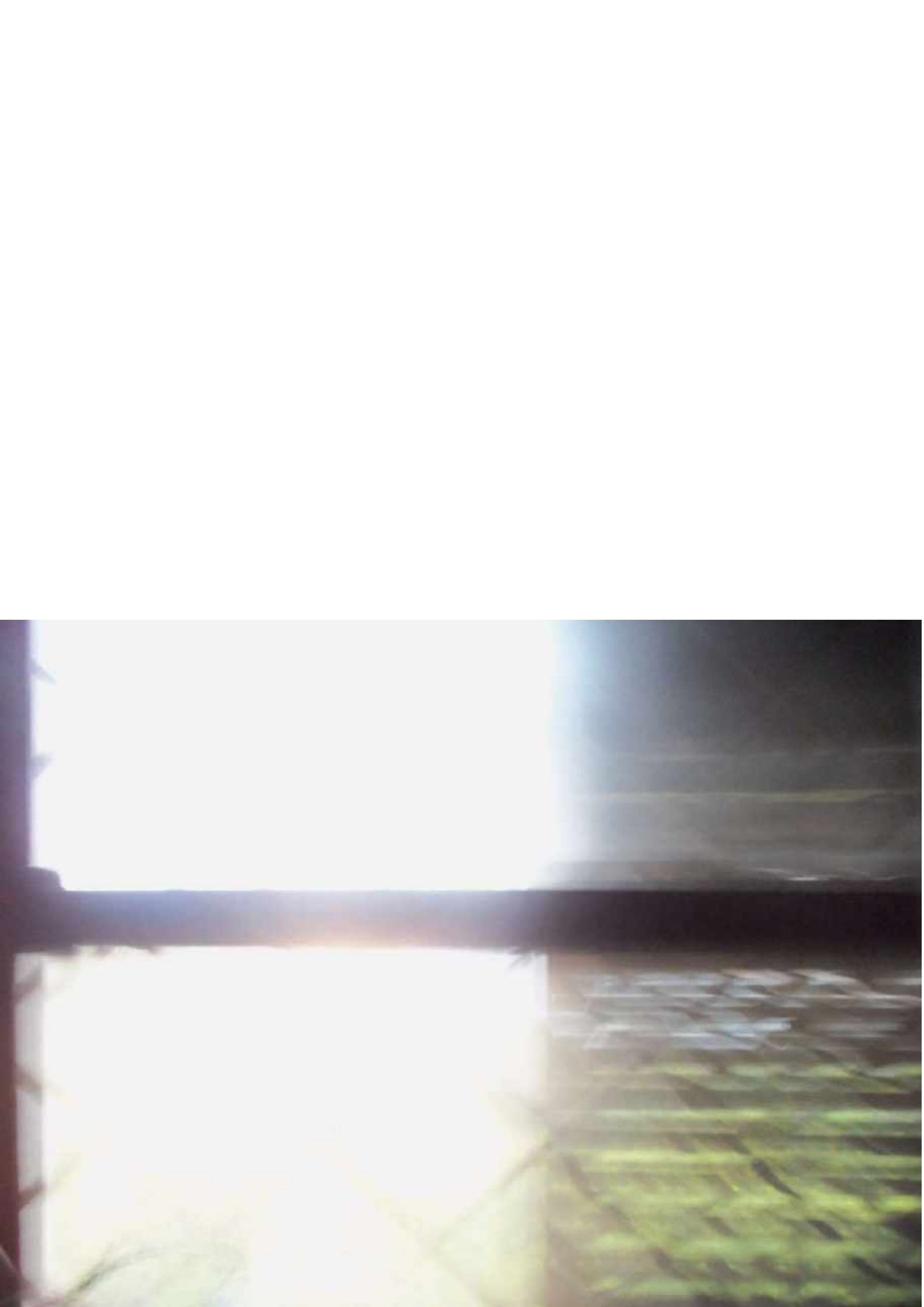
Un lugar contiguo

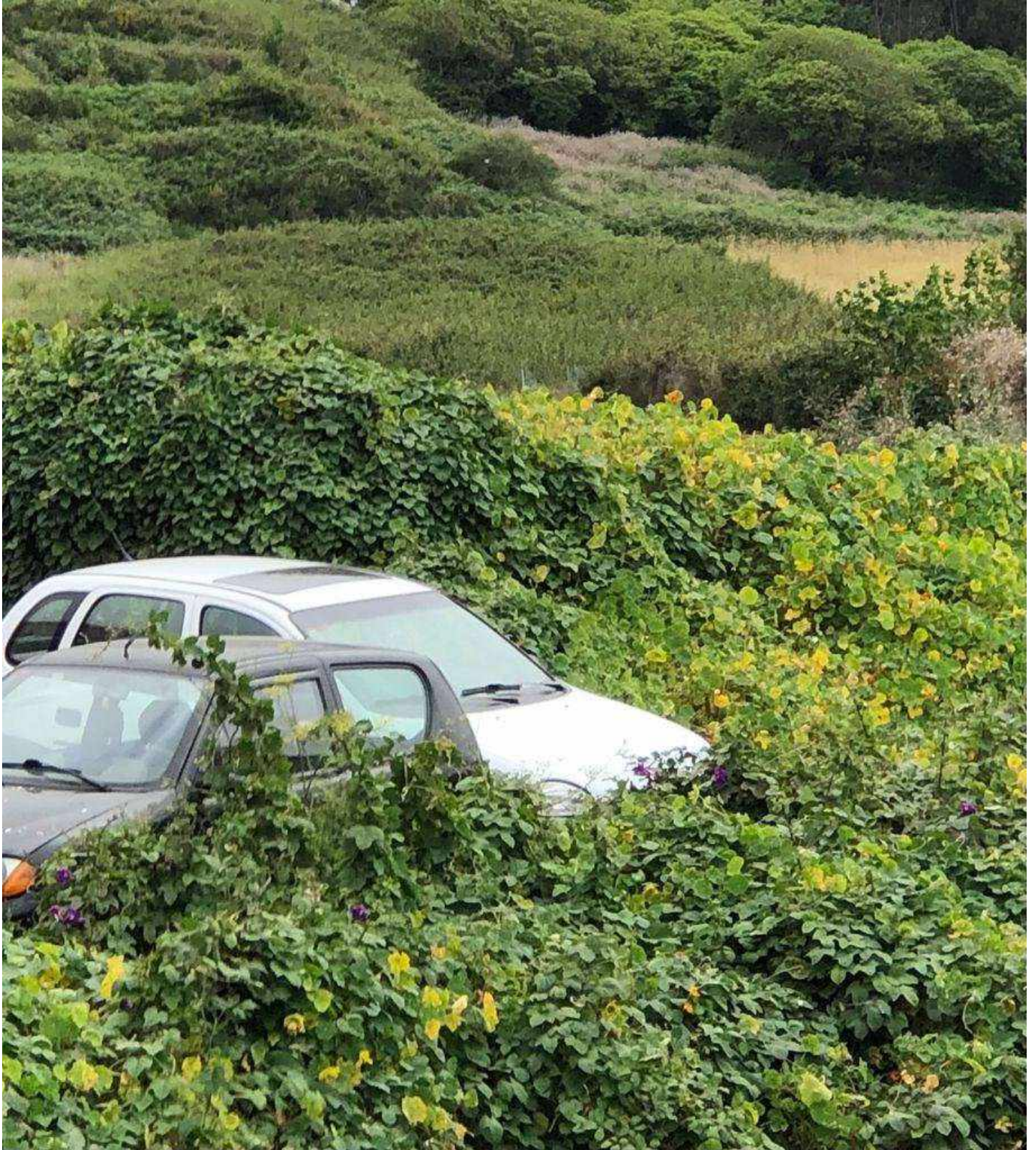


Vol. IV





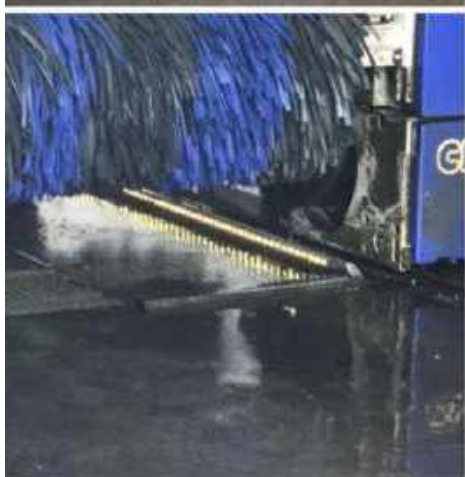


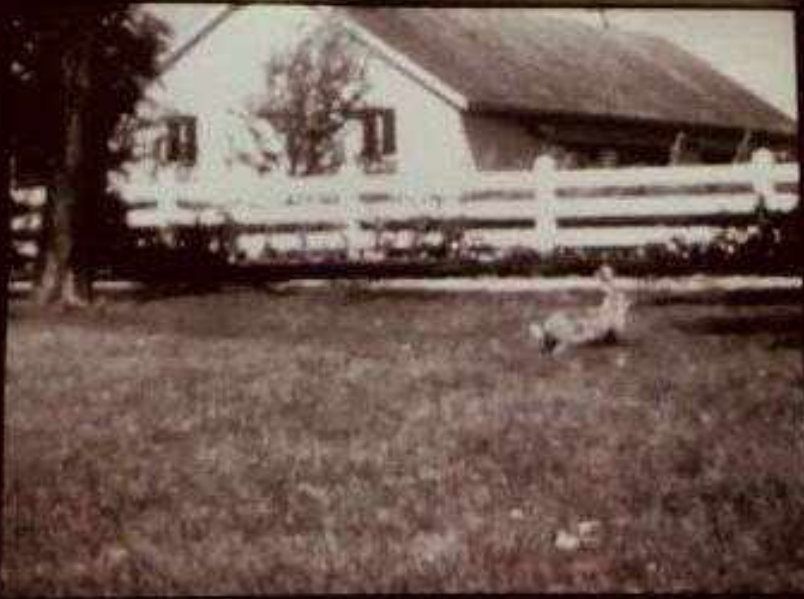
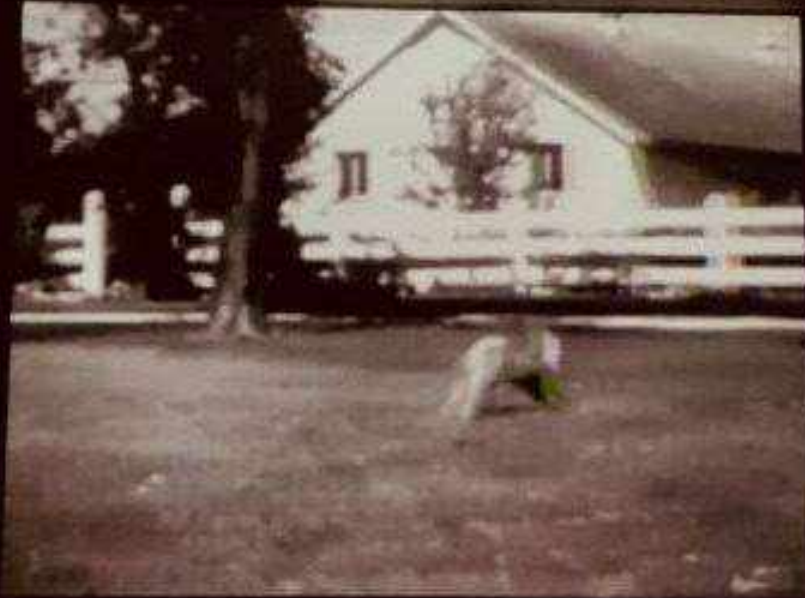


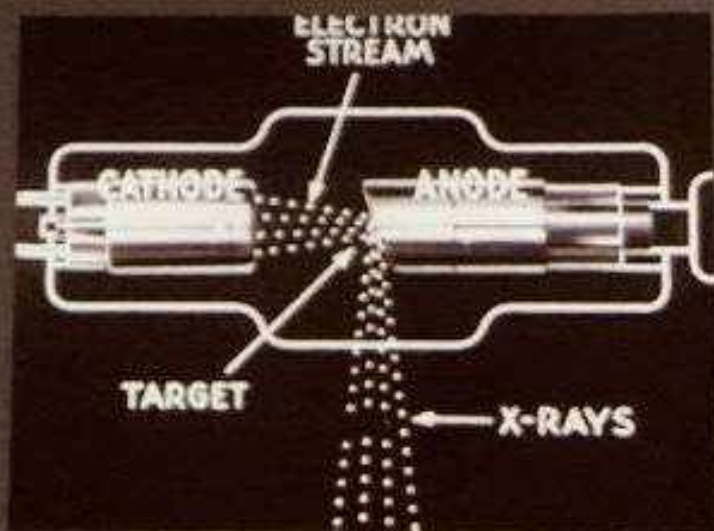
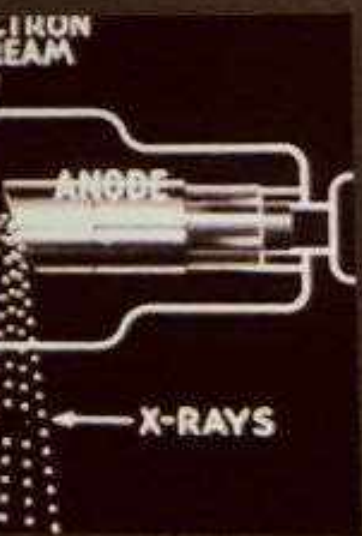
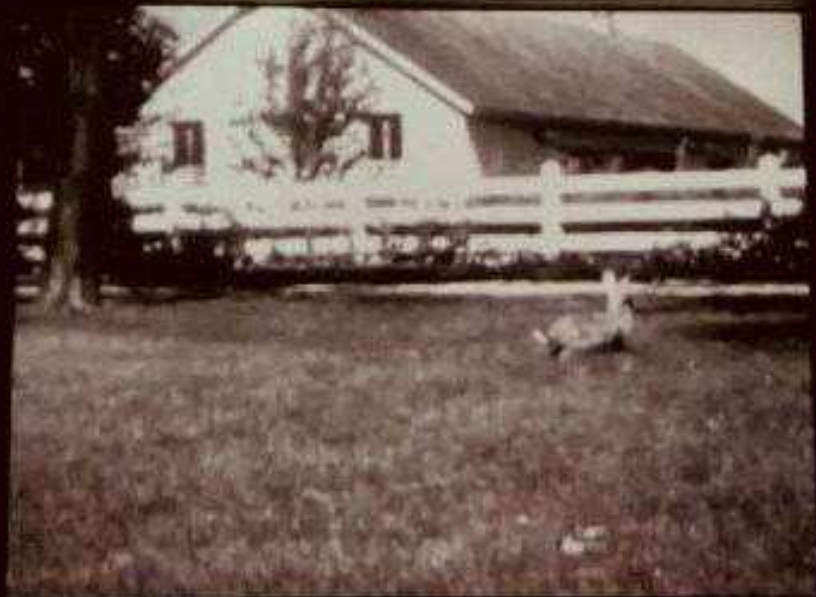










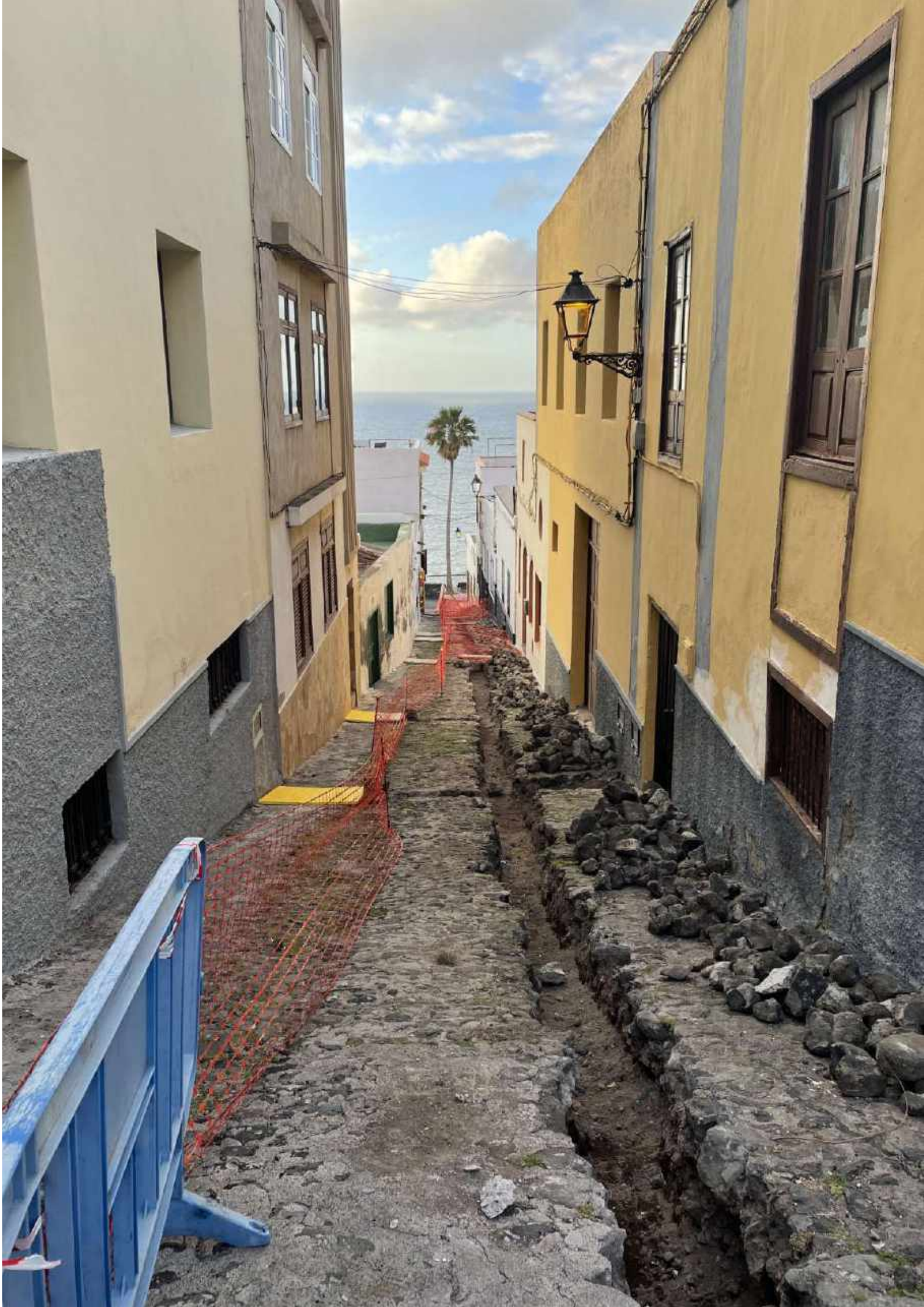




1. The first step is to identify the area to be surveyed.
2. The second step is to determine the boundaries of the area.
3. The third step is to measure the area.
4. The fourth step is to calculate the area.
5. The fifth step is to record the results.













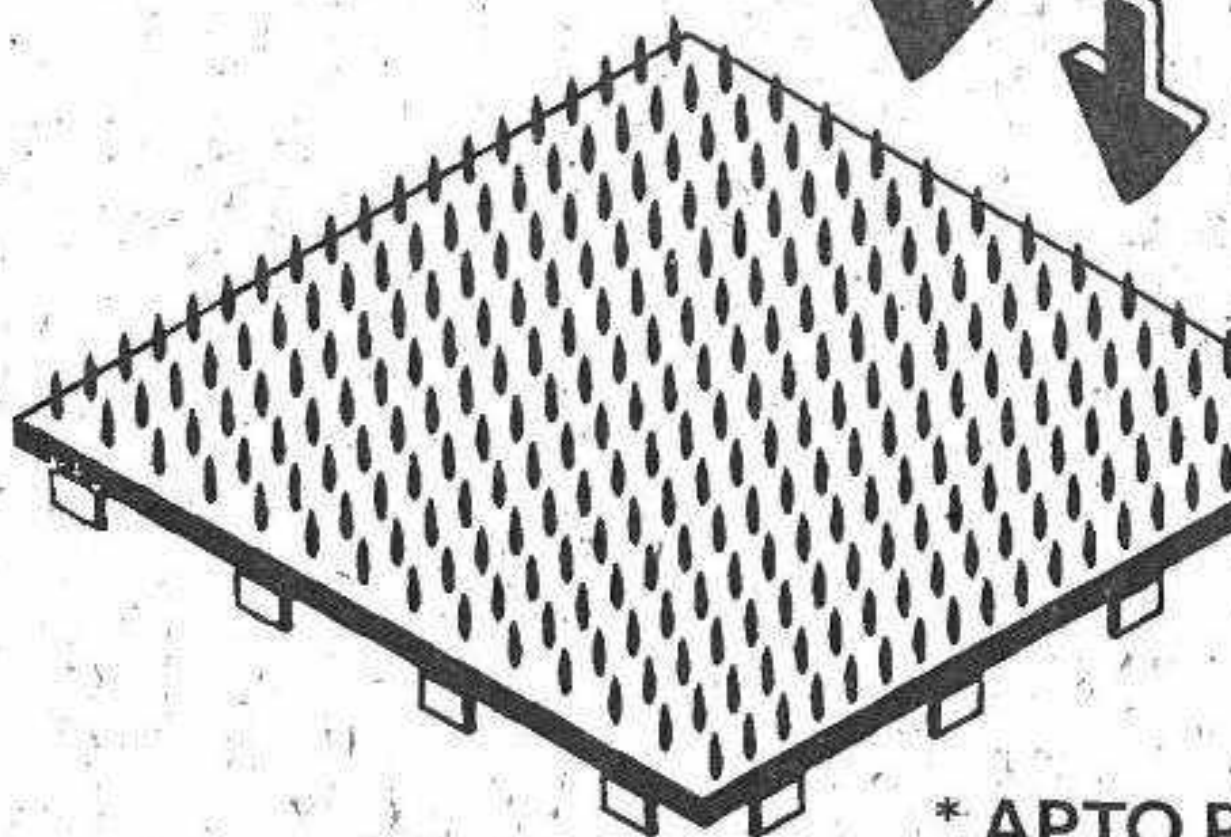
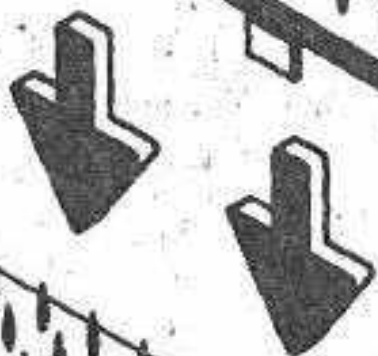
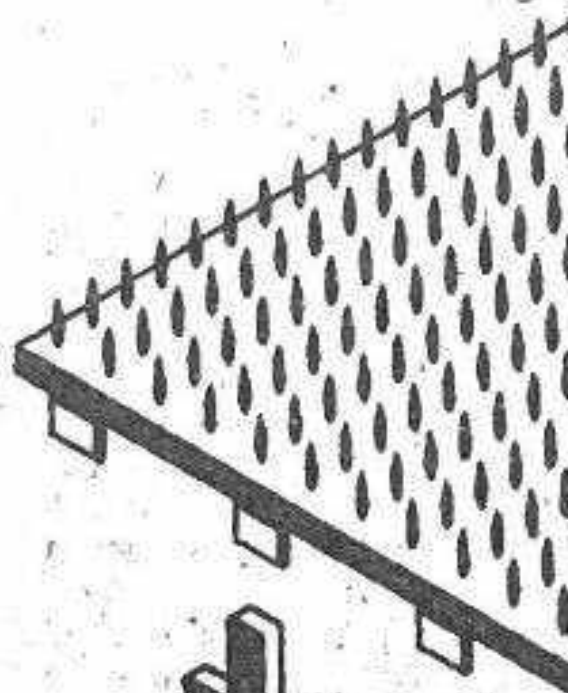
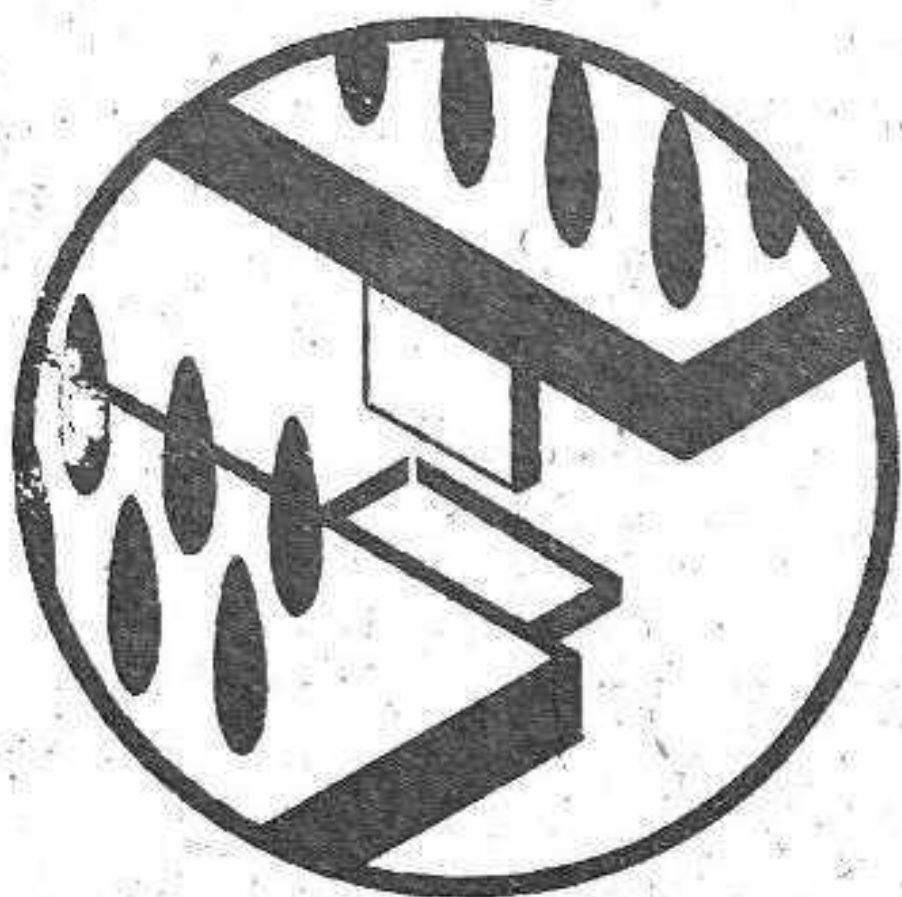






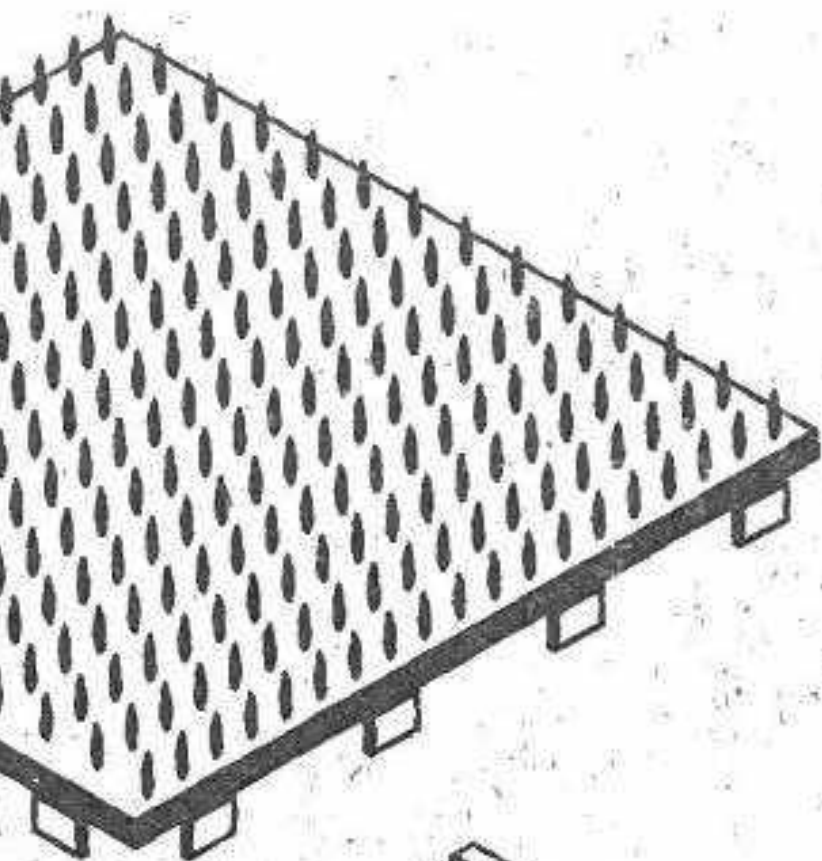
© 2018 Geo

© 2018 Geo



* APTO P

* SUITABLE



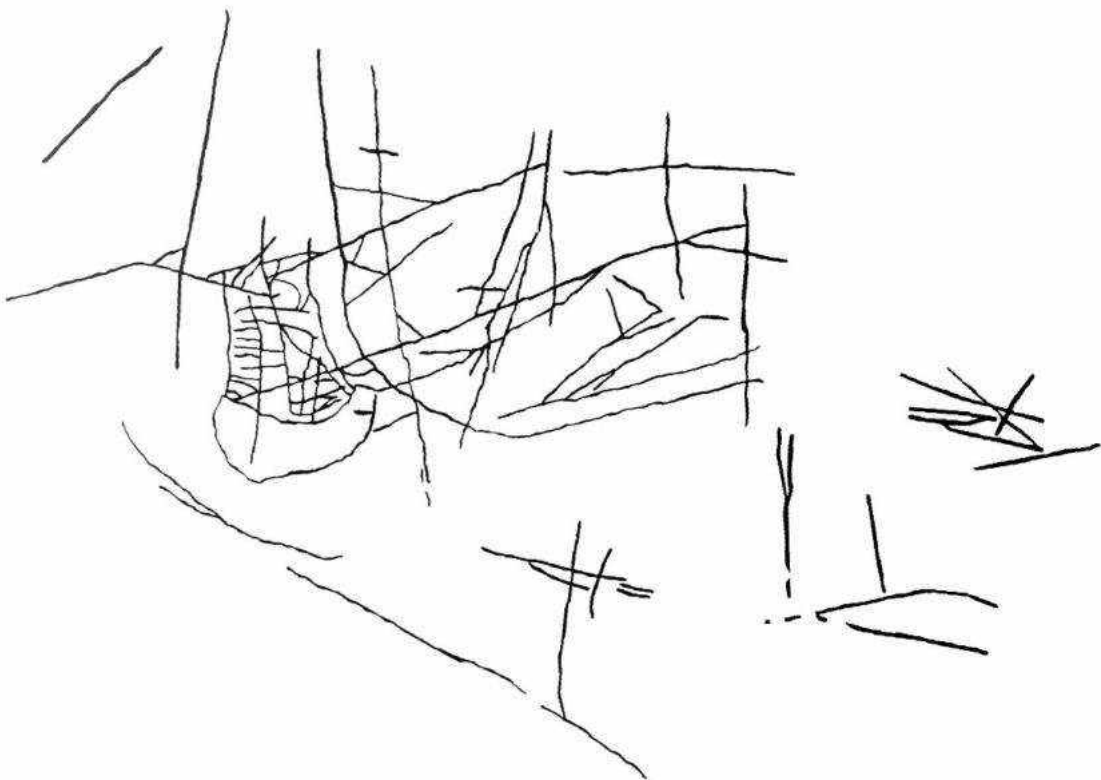
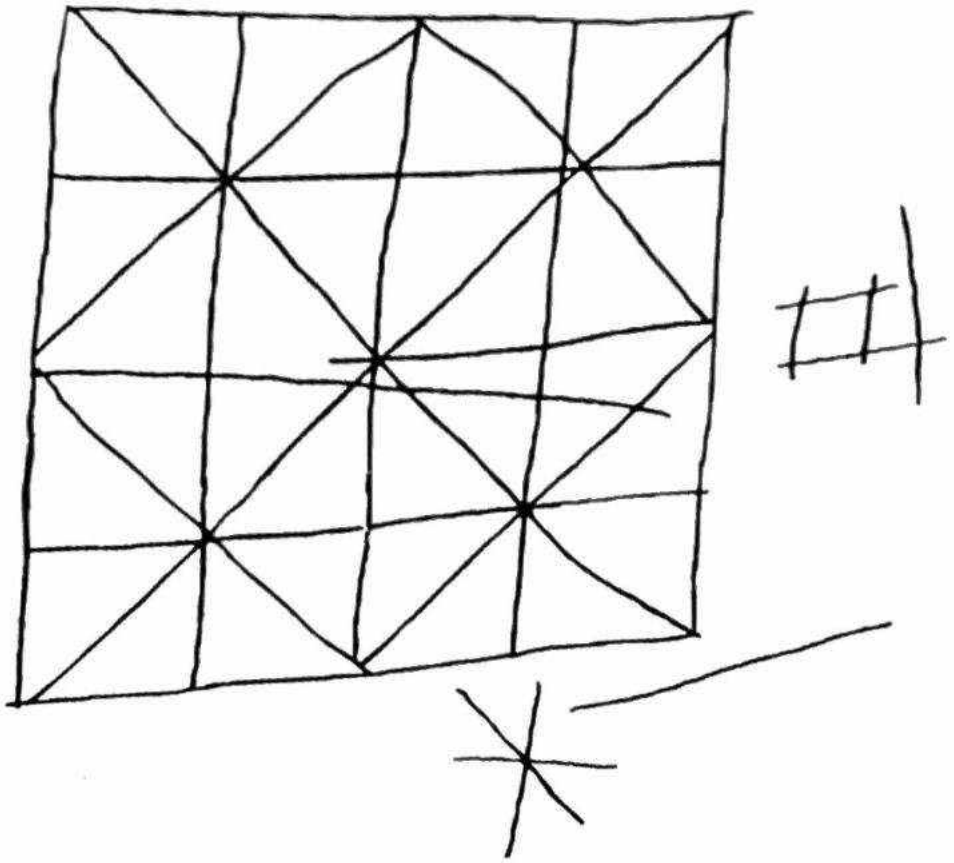
CLICK!



**PARA TODO TIPO DE SUELOS
FOR ALL TYPES OF FLOORS**





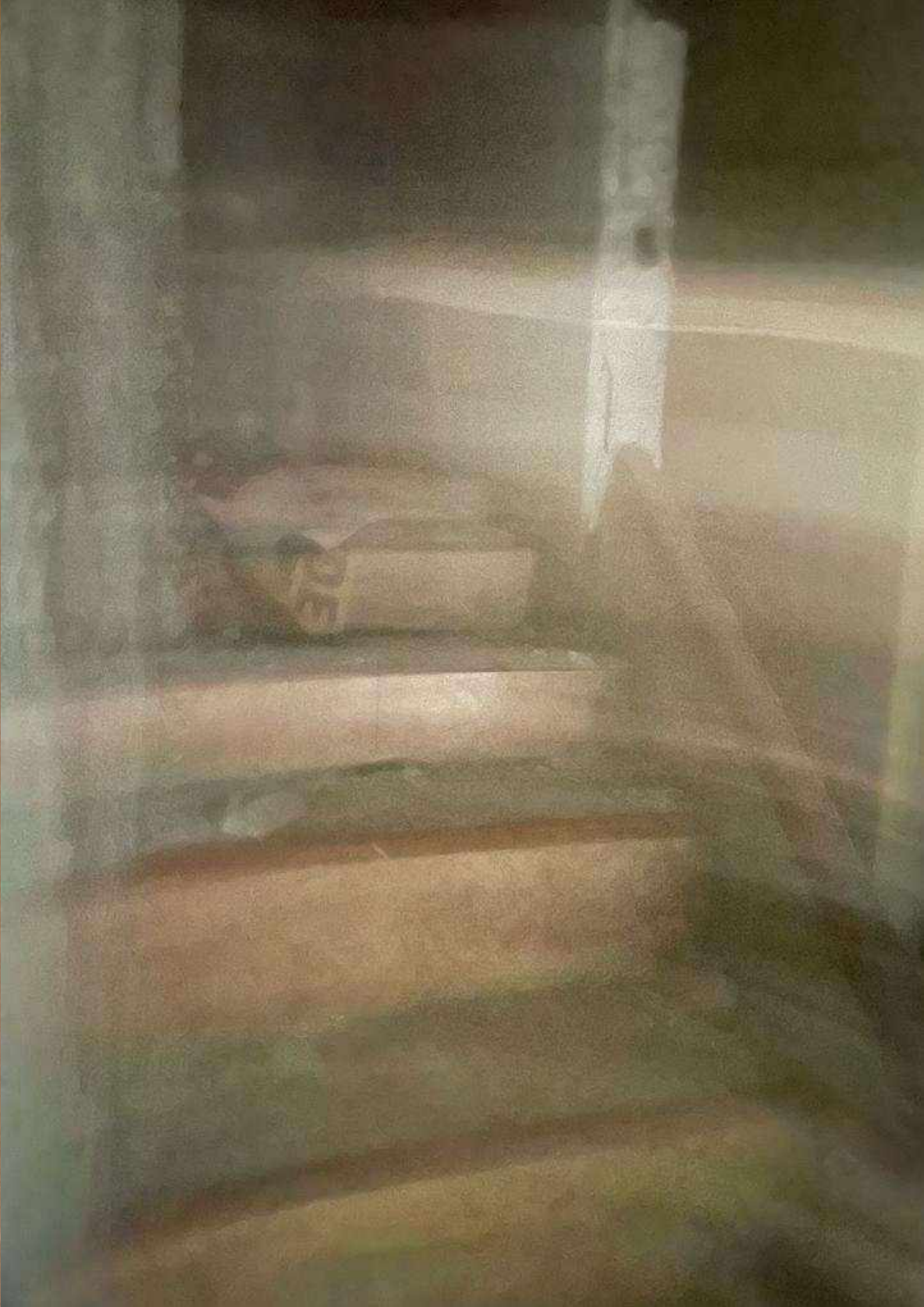
















*La luz no necesita a nadie, si otros
quieren llegar a verla
ahí tienen el cristal de las ventanas
muchas horas al día.*

- Emily Dickinson

Un lugar contiguo



Vol. V















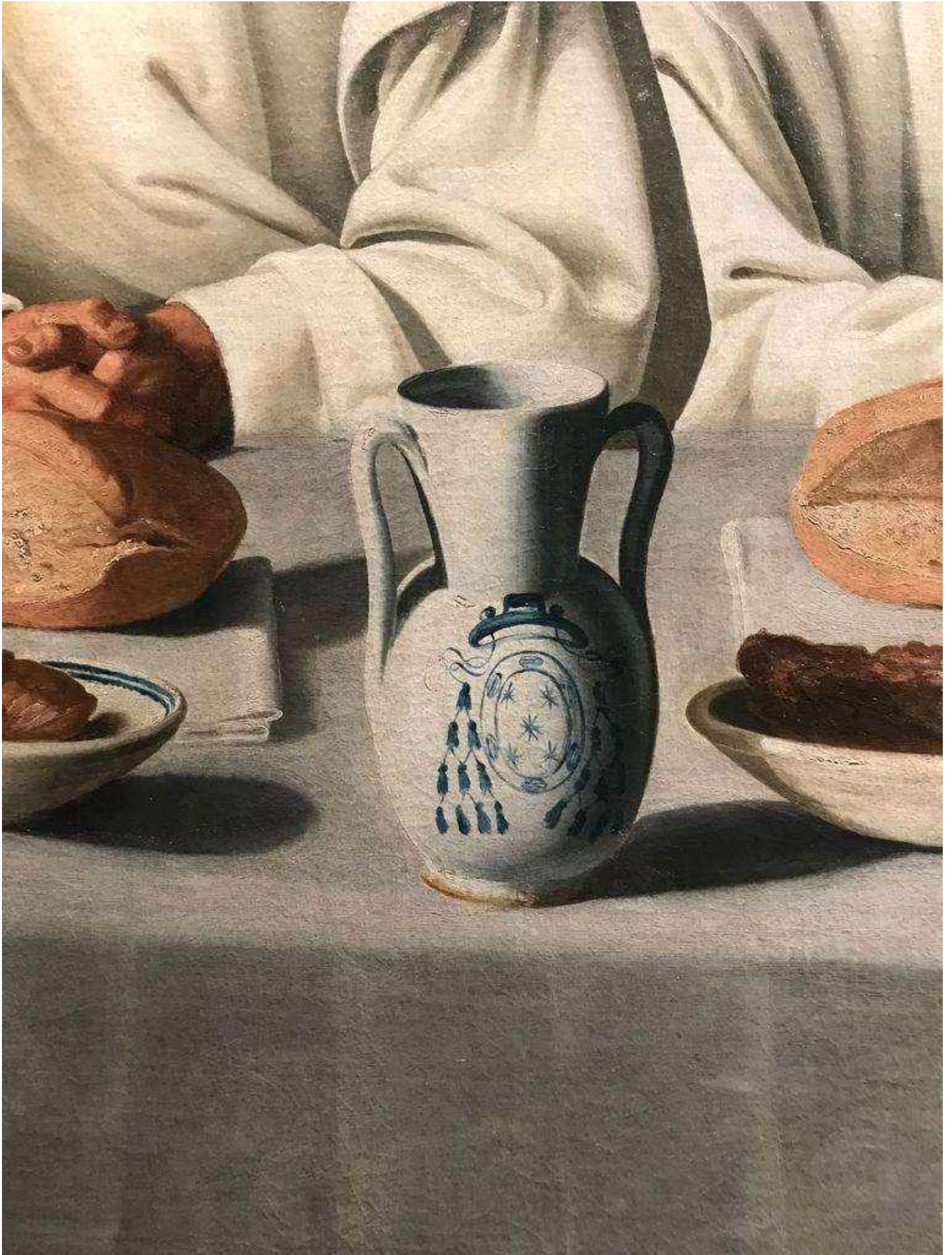


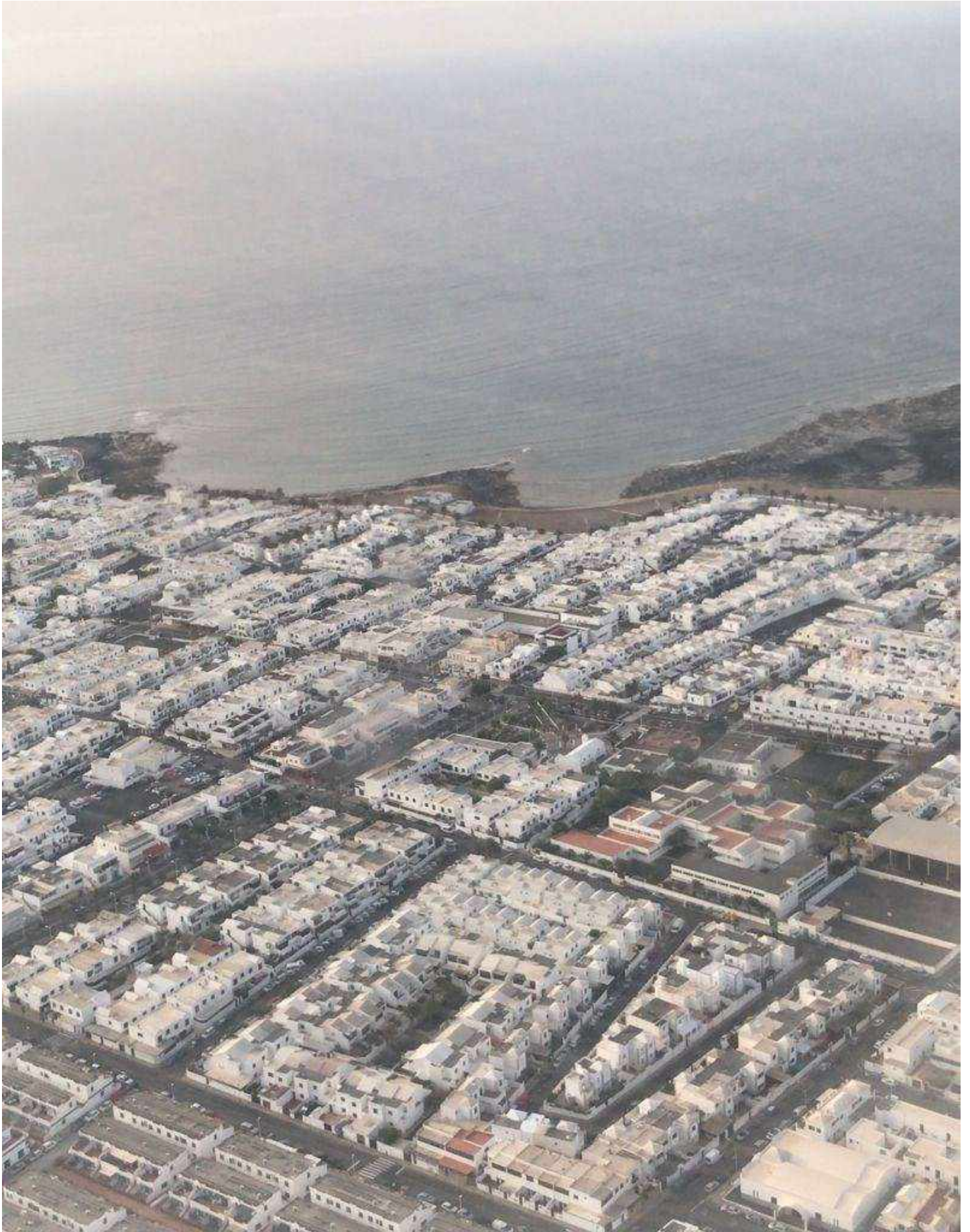










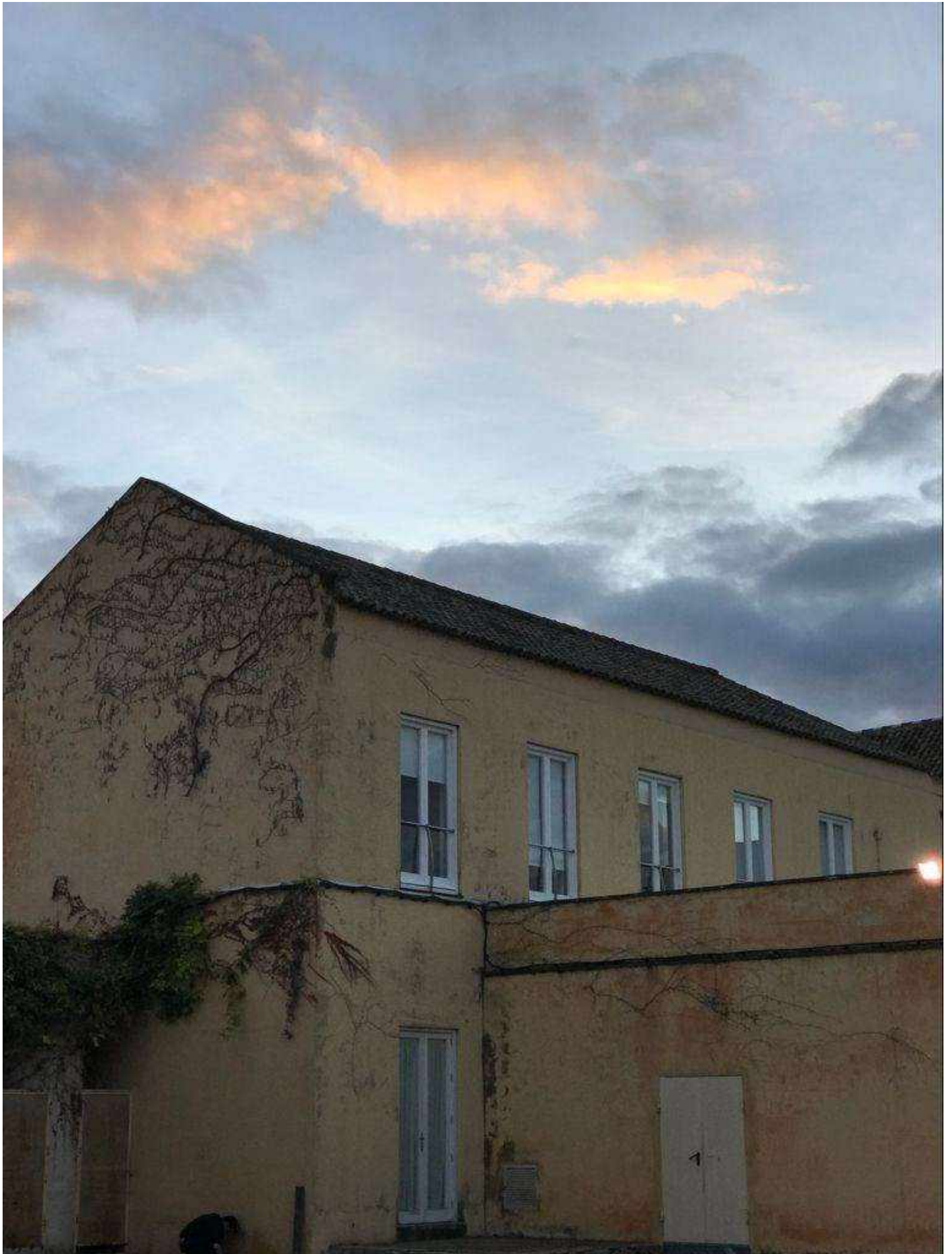


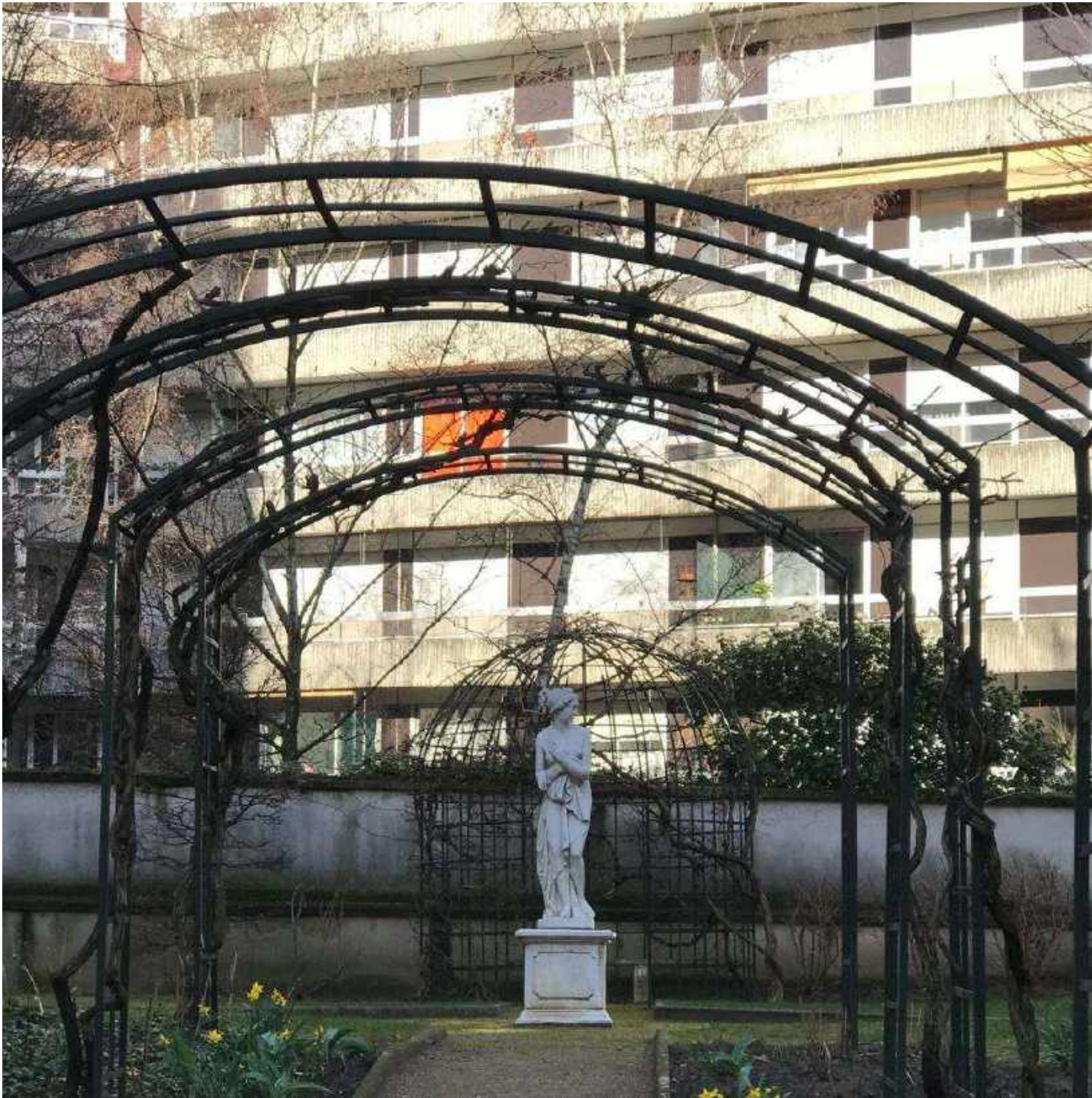








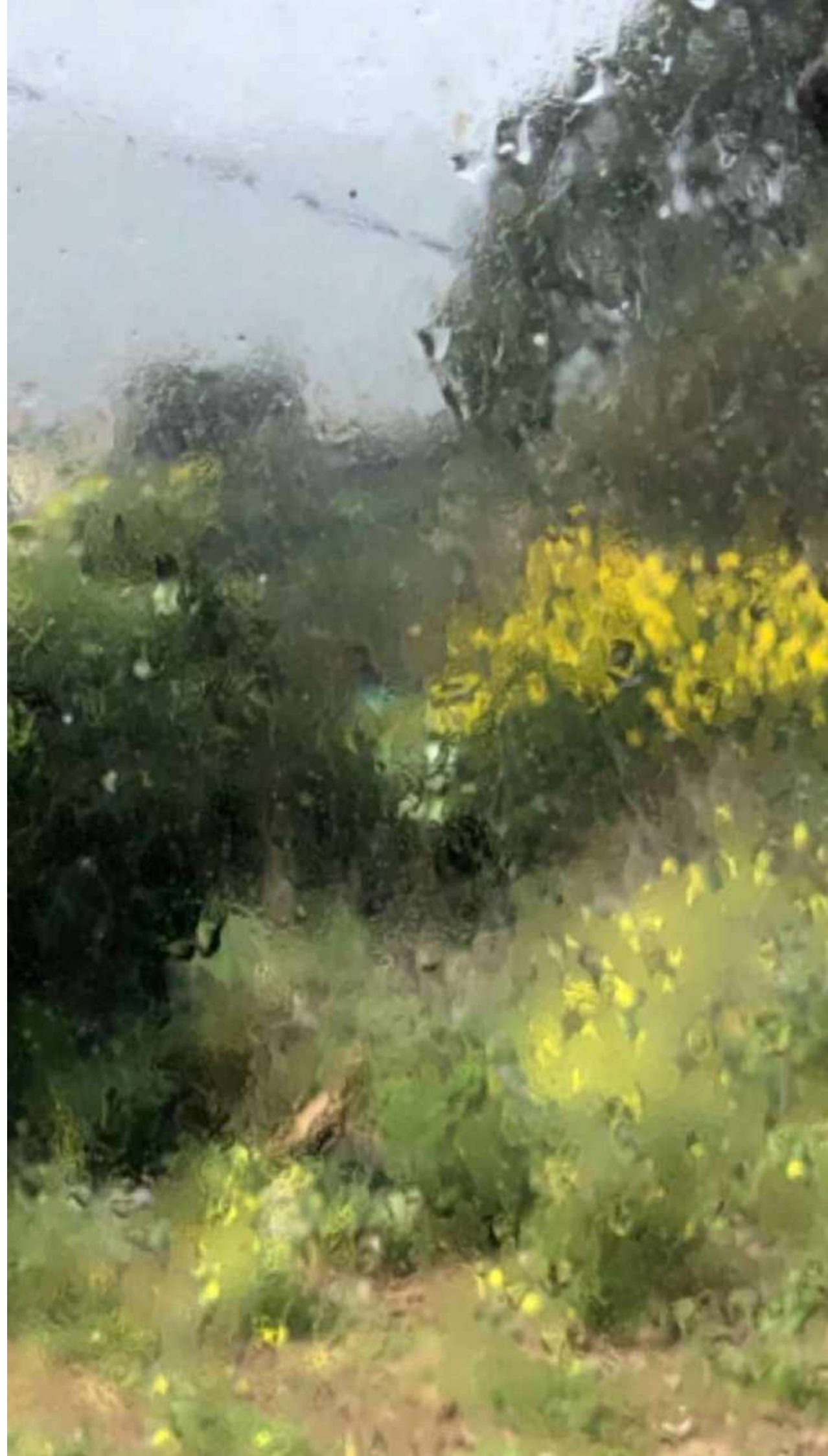




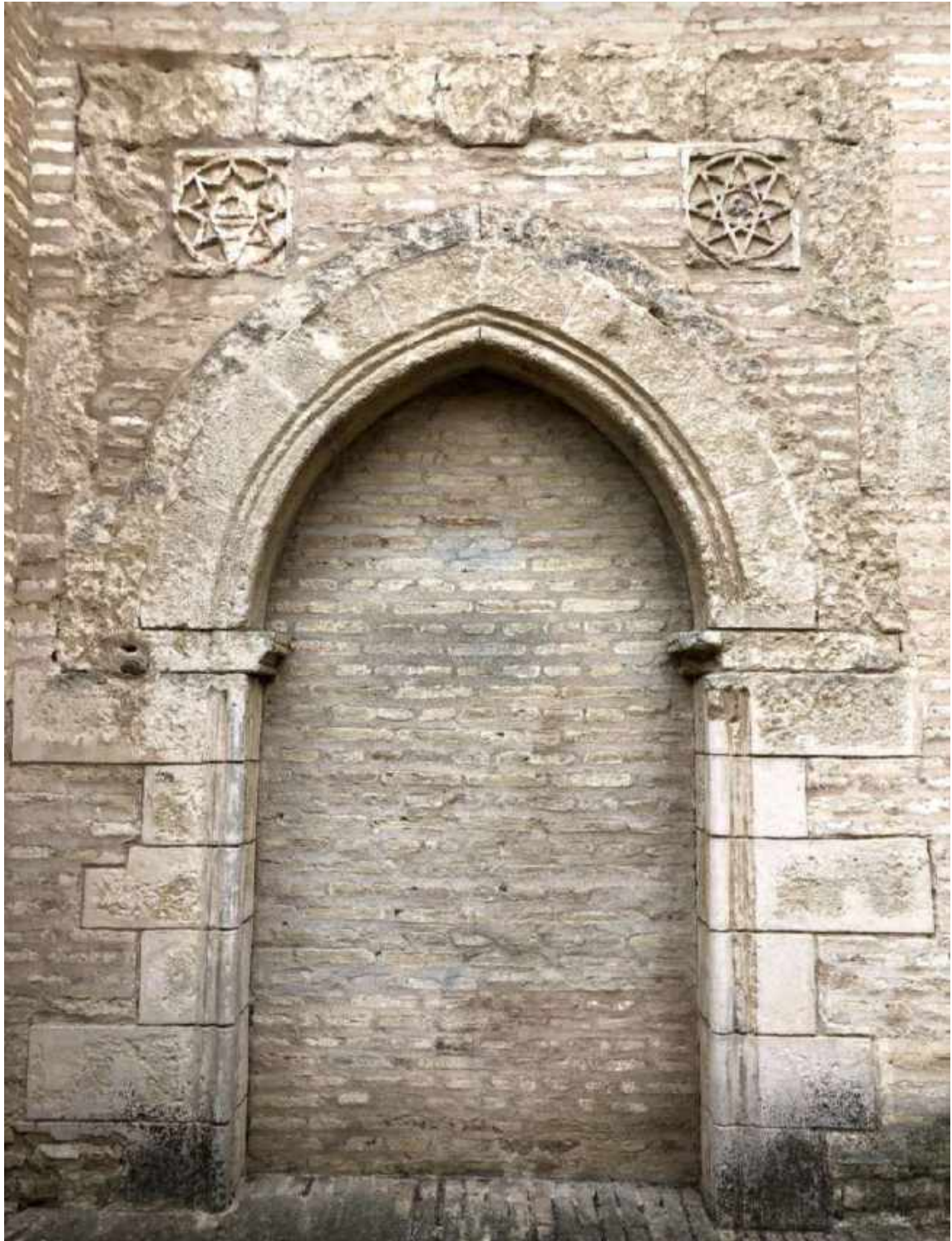








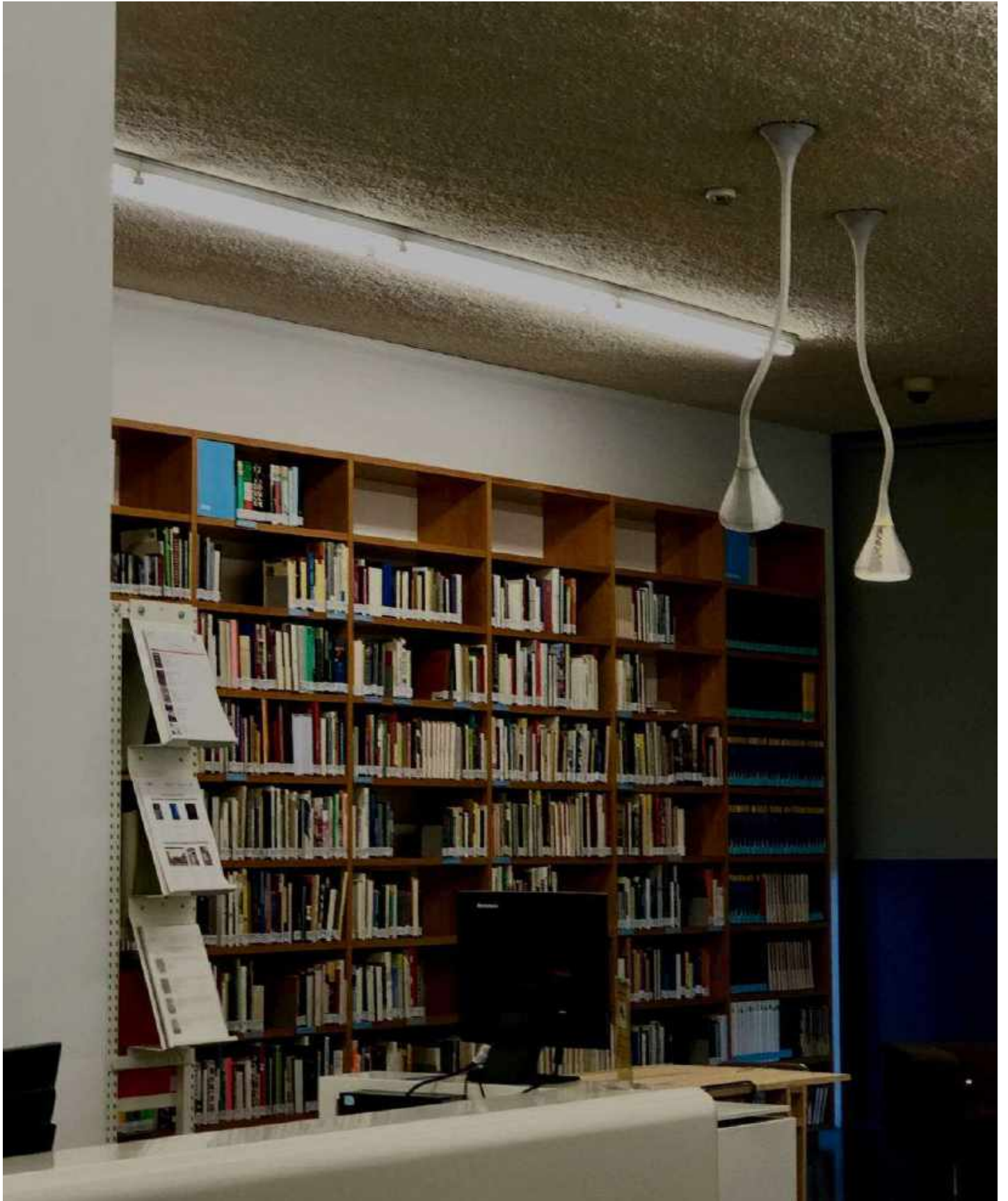




















*Nadie puede morir si ha sido amado,
porque el amor es la inmortalidad,
mejor dicho, es ser dioses.*

- Emily Dickinson

Un lugar contiguo

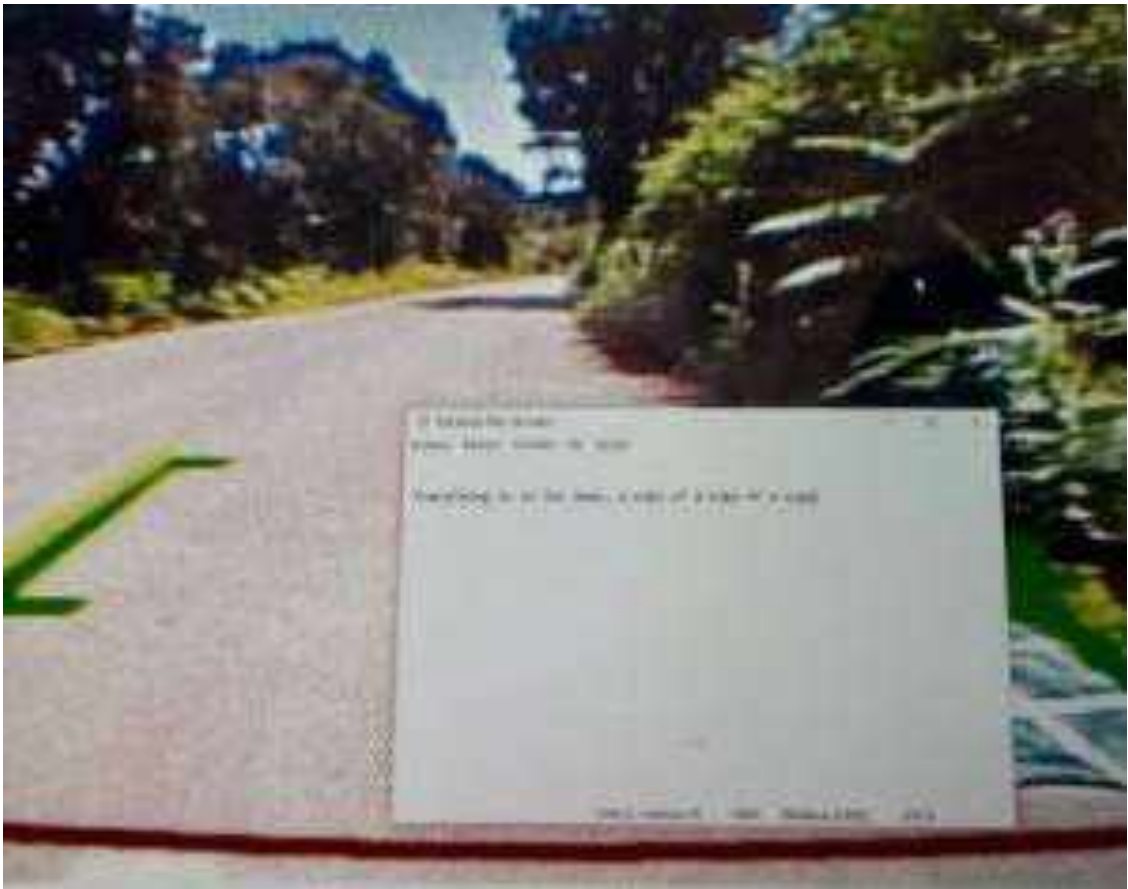


Vol. VI













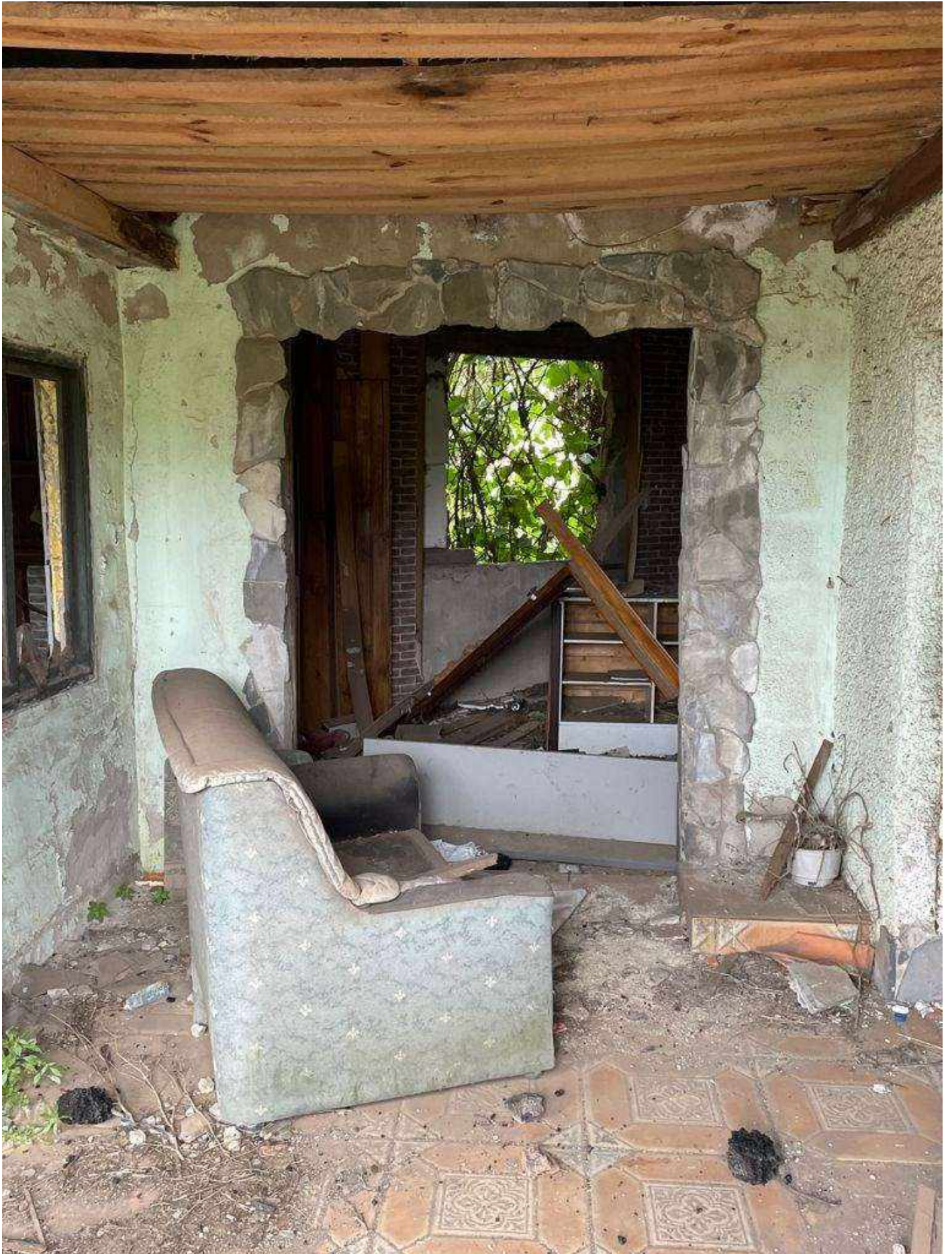


























**REGRESO
EN MEDIA
HORA**

DISCULPEN LAS MOLESTIAS

TOUR
HABER

SMOKE
FACTORY

BLC
A4













© 2019 Google

© 2019 Google

RENAULT
TF-9248-BG



















Me hace señas y allí empiezan los bosques,

me llama y todo empieza.

Sé bien que en una tierra

así jamás he estado.

- Emily Dickinson

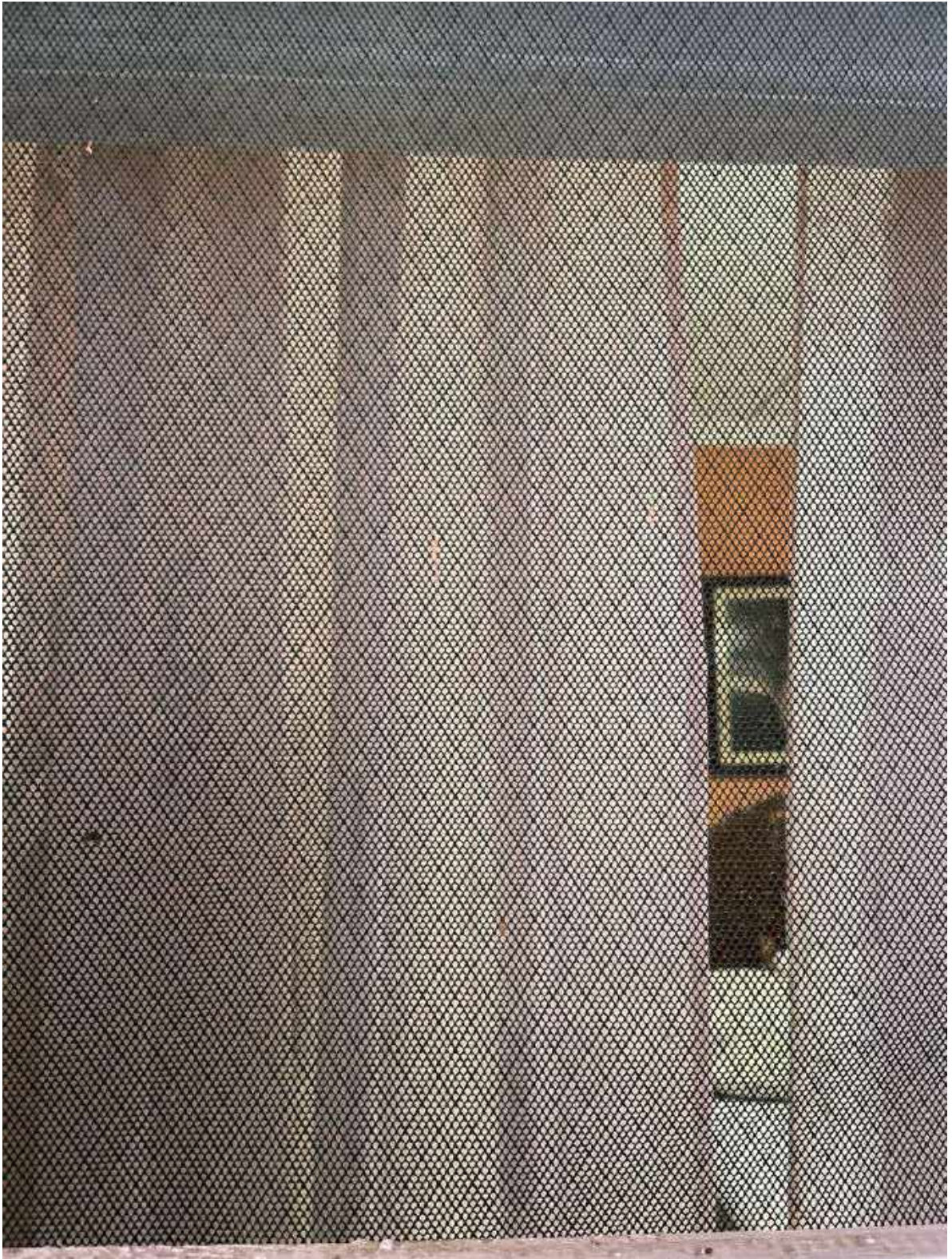
Rebeca Hernández
Ismary Medina

Un lugar contiguo



Vol. VII



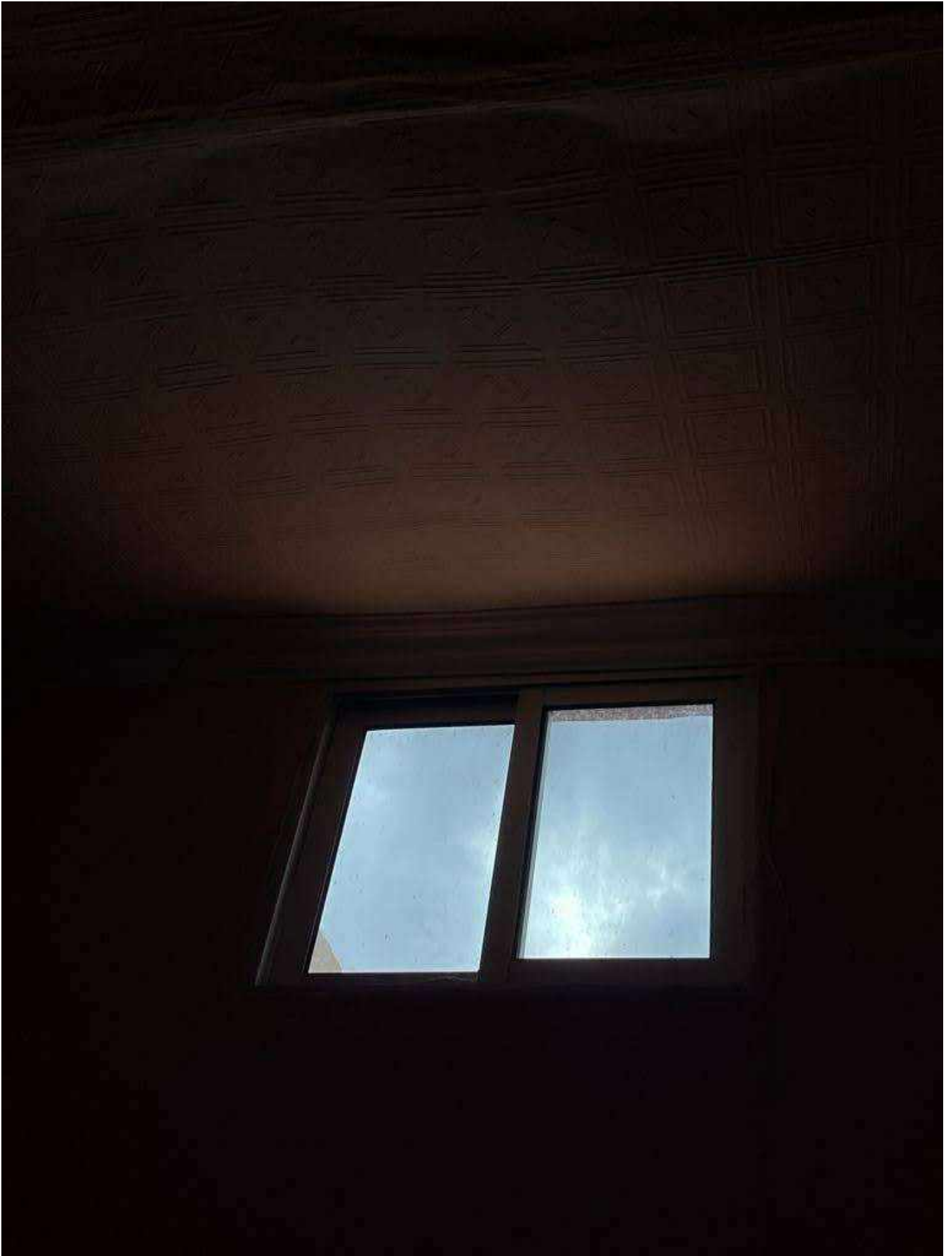








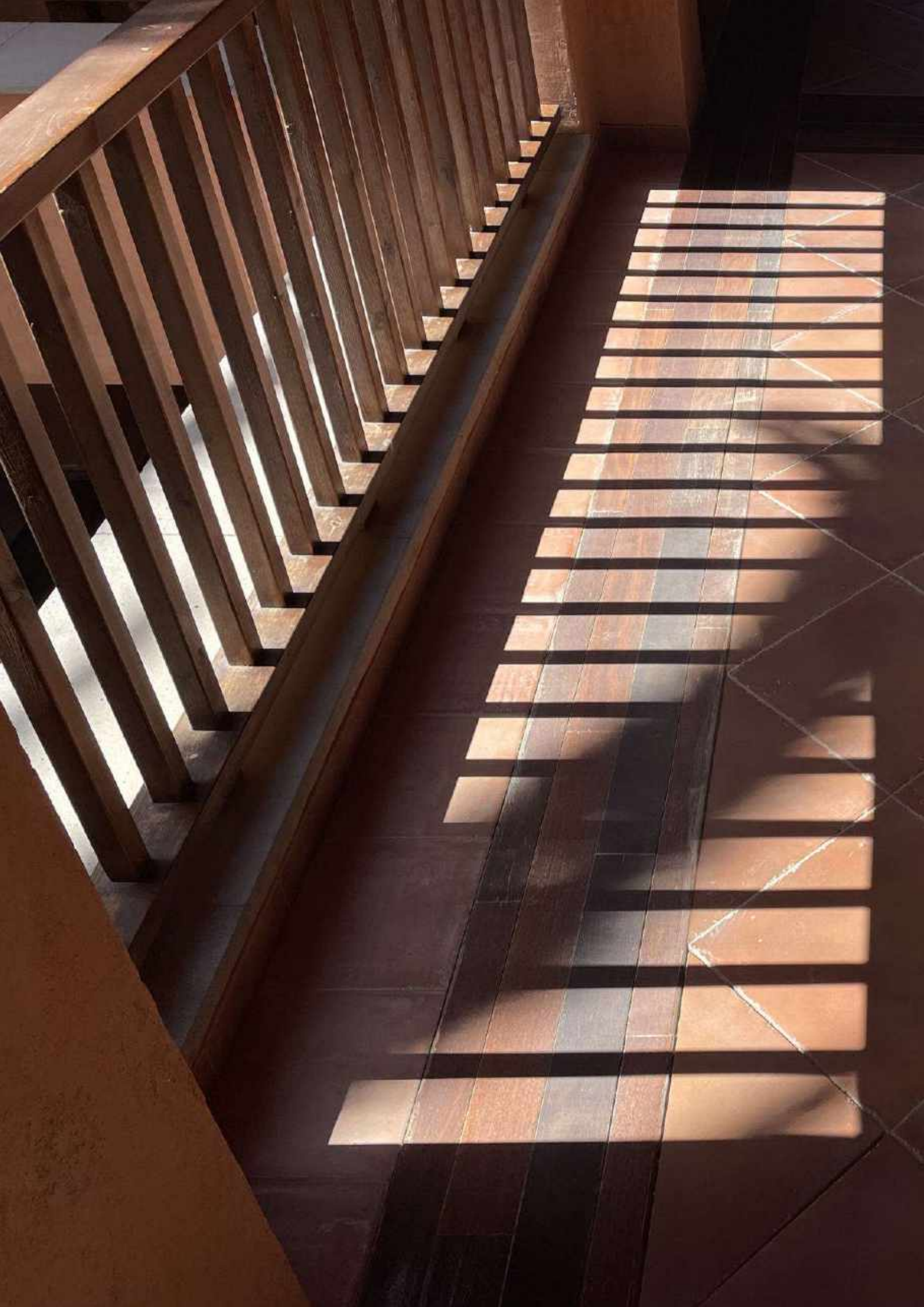




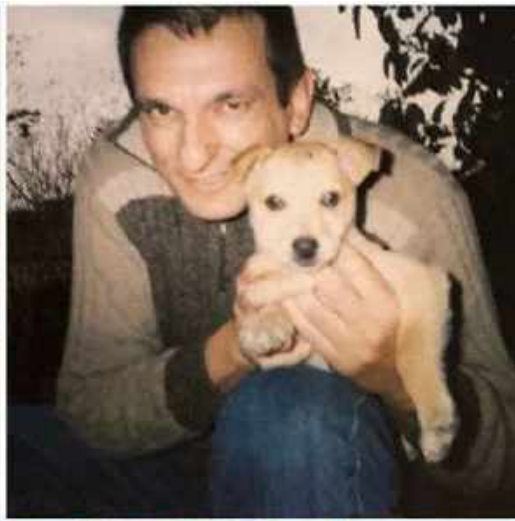
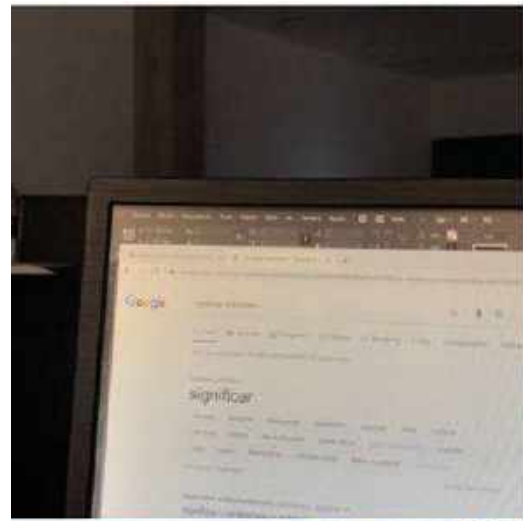






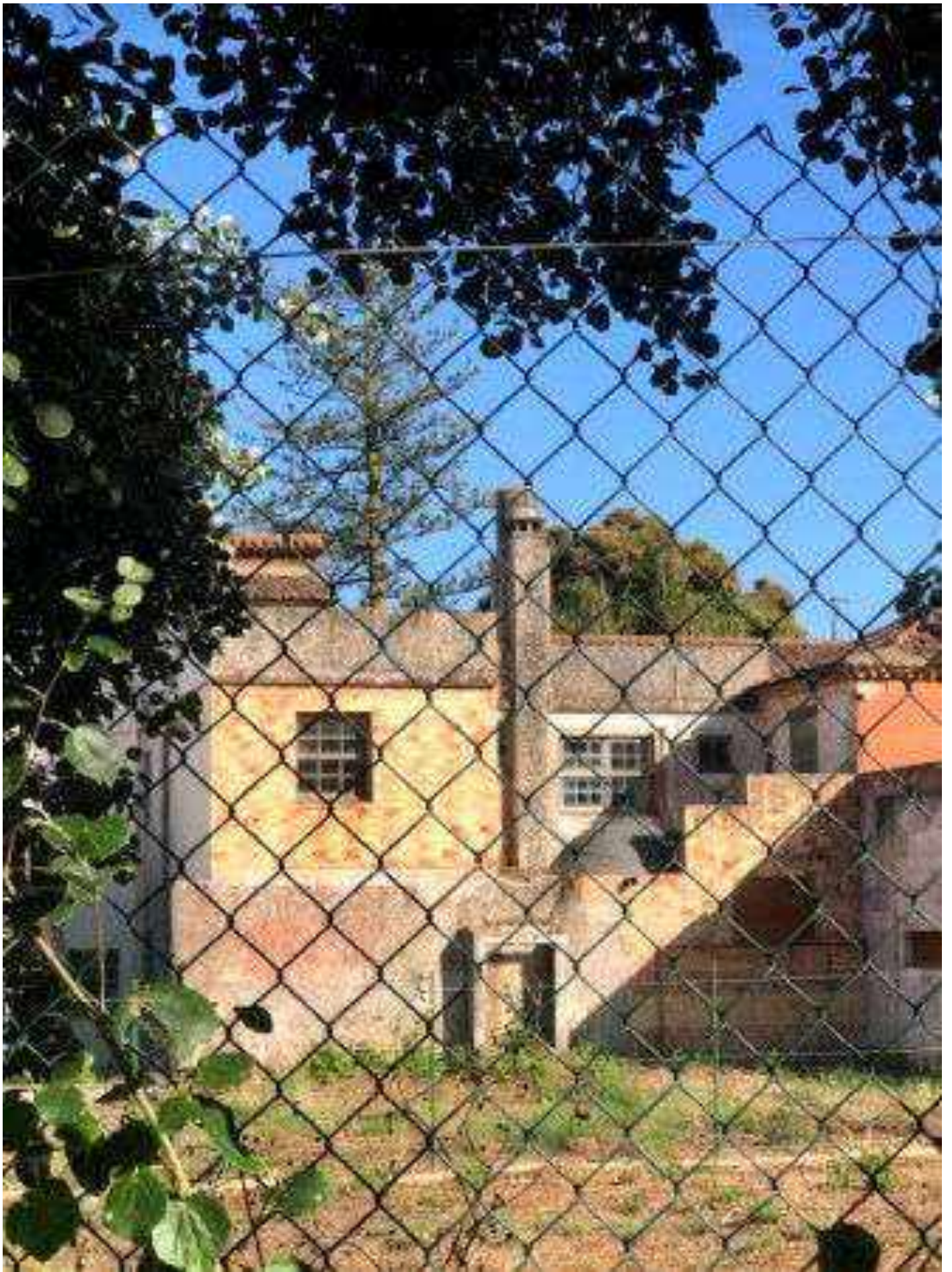


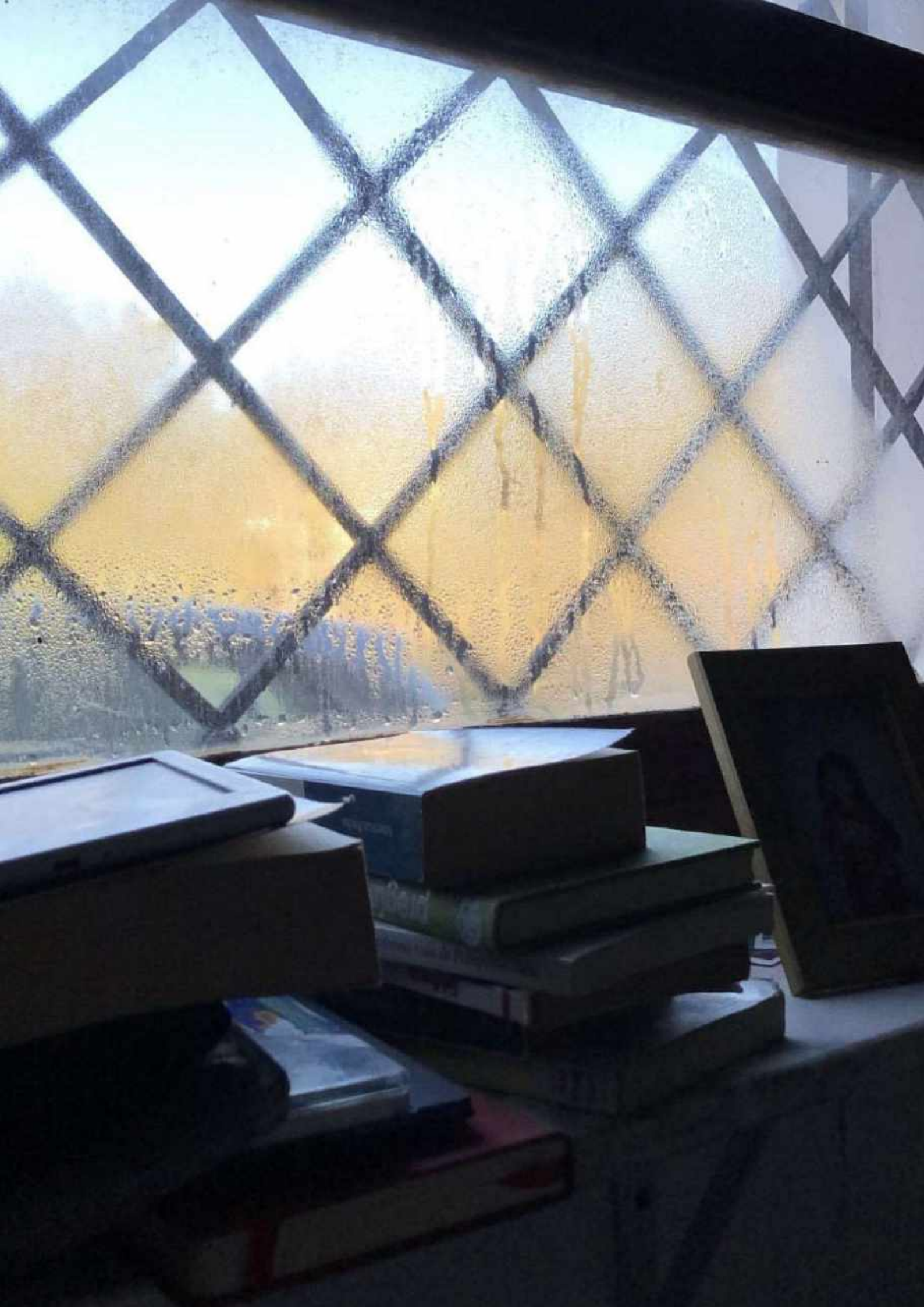


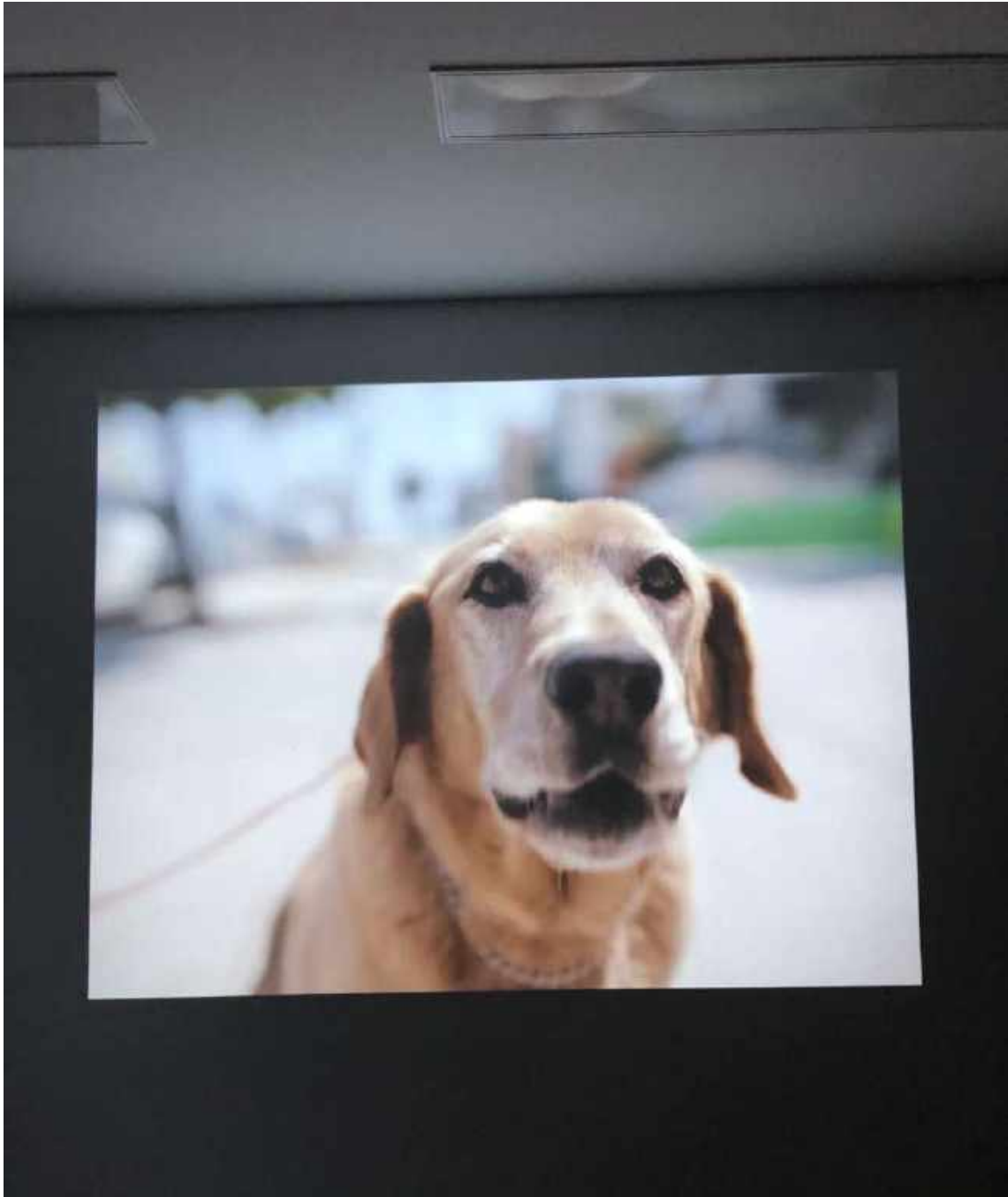














1. Rabbit
2. Rabbit
3. Rabbit
4. Rabbit

- 1. Rabbit
- 2. Rabbit
- 3. Rabbit
- 4. Rabbit
- 5. Rabbit
- 6. Rabbit
- 7. Rabbit
- 8. Rabbit
- 9. Rabbit
- 10. Rabbit

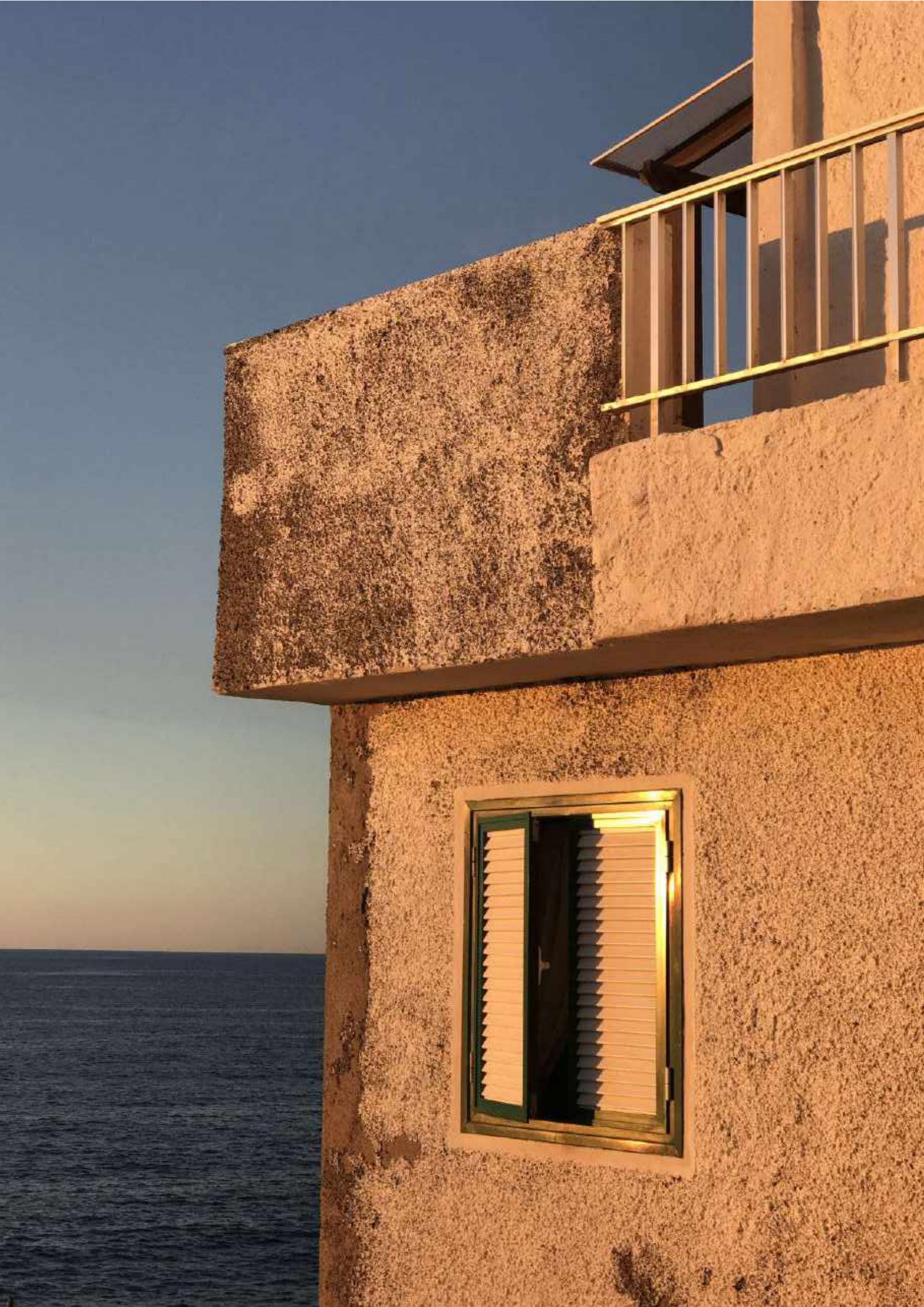
- 1. Rabbit
- 2. Rabbit
- 3. Rabbit
- 4. Rabbit
- 5. Rabbit
- 6. Rabbit
- 7. Rabbit
- 8. Rabbit
- 9. Rabbit
- 10. Rabbit







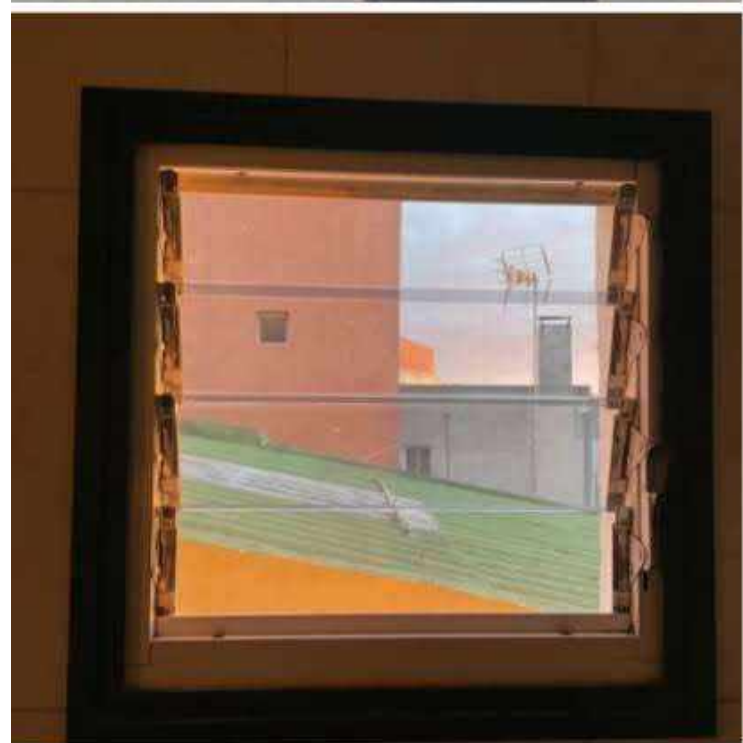


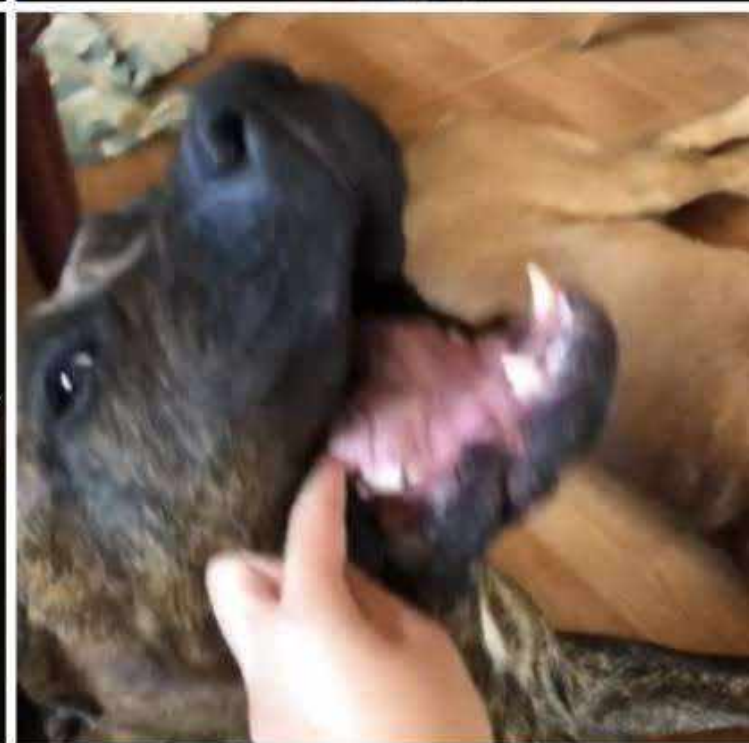
























*La vida es una llama pura,
y vivimos por un sol invisible
que llevamos dentro de nosotros.*

- Sir Thomas Browne

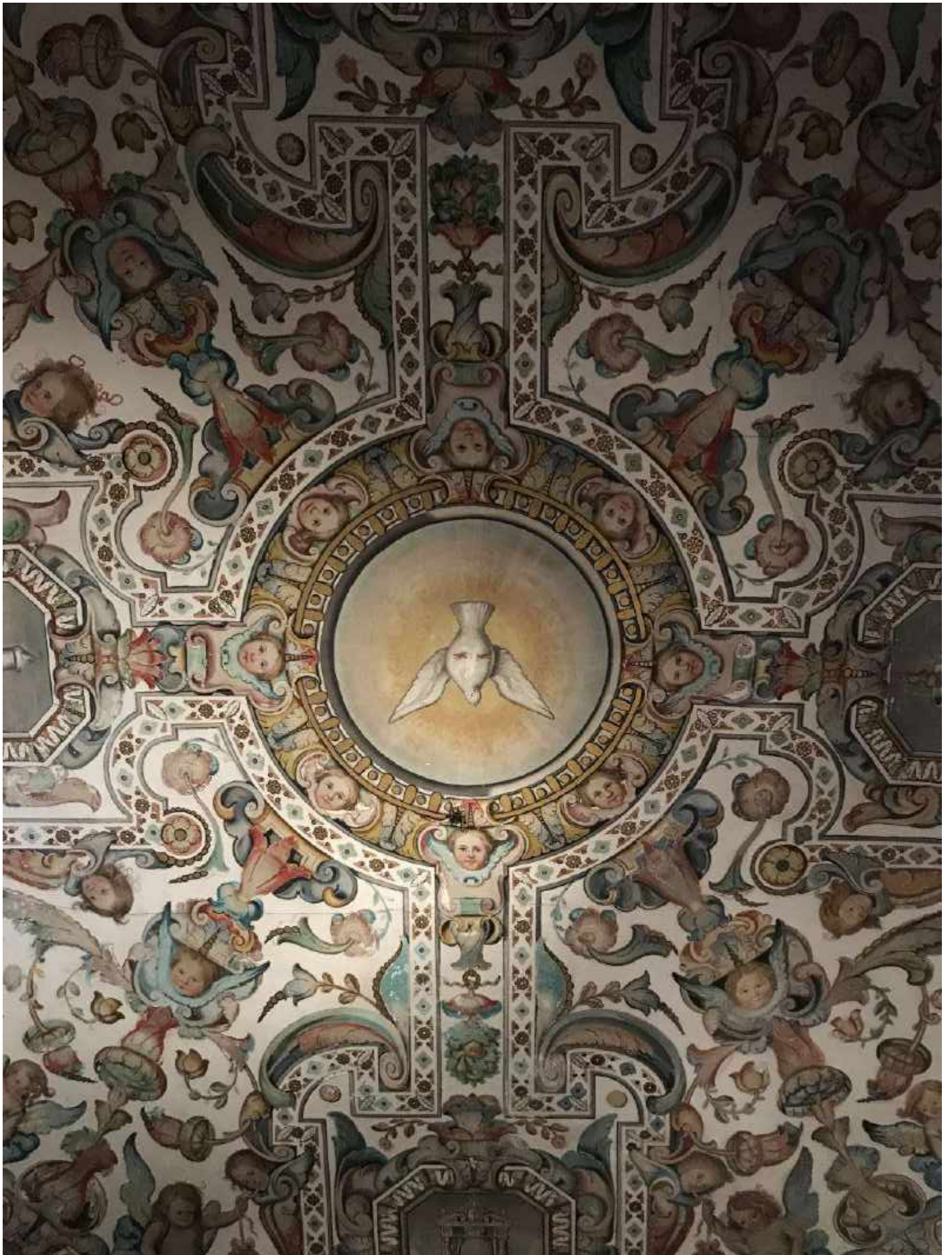
Rebeca Hernández

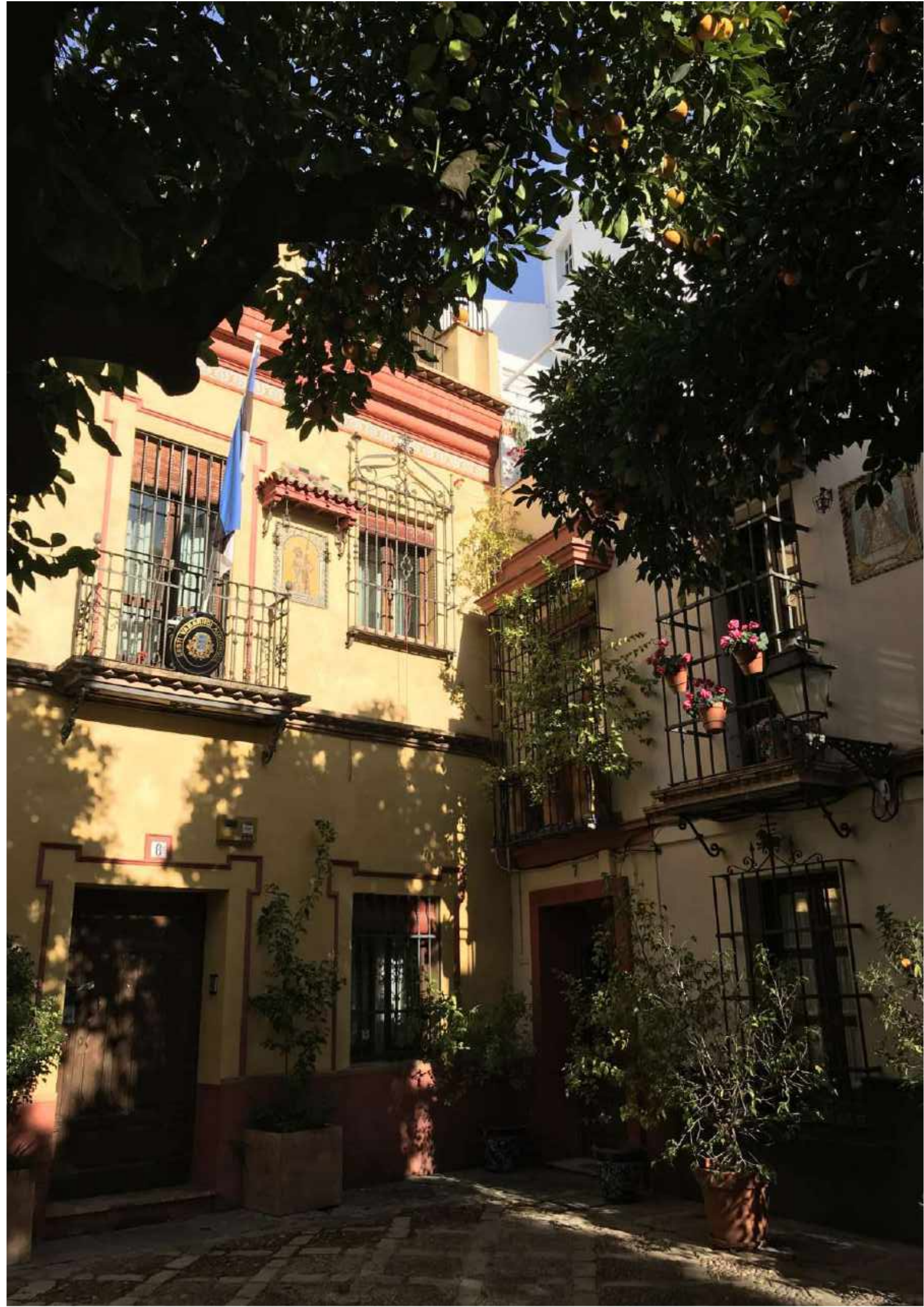
Ismary Medina

Un lugar contiguo



Vol. VIII









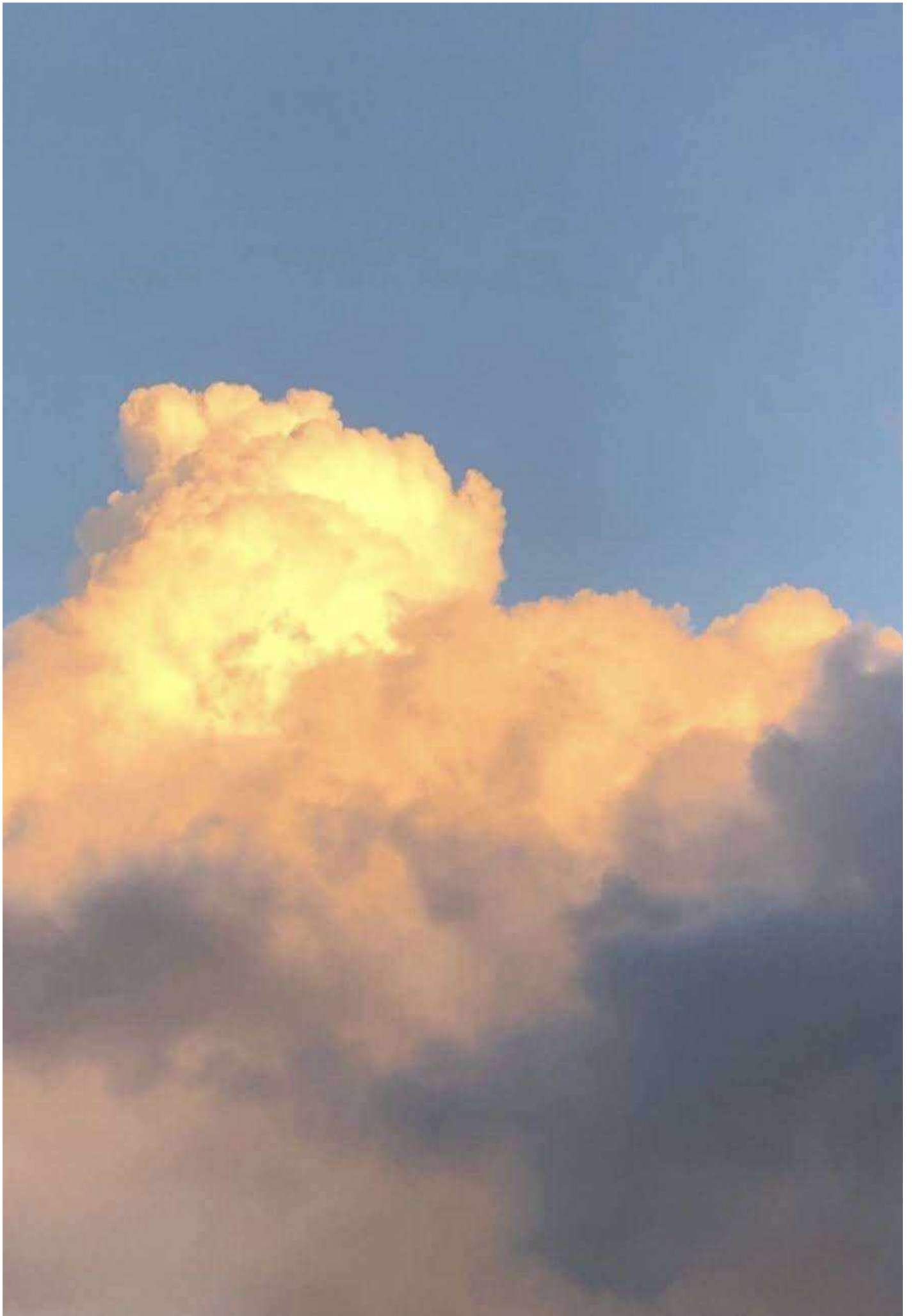













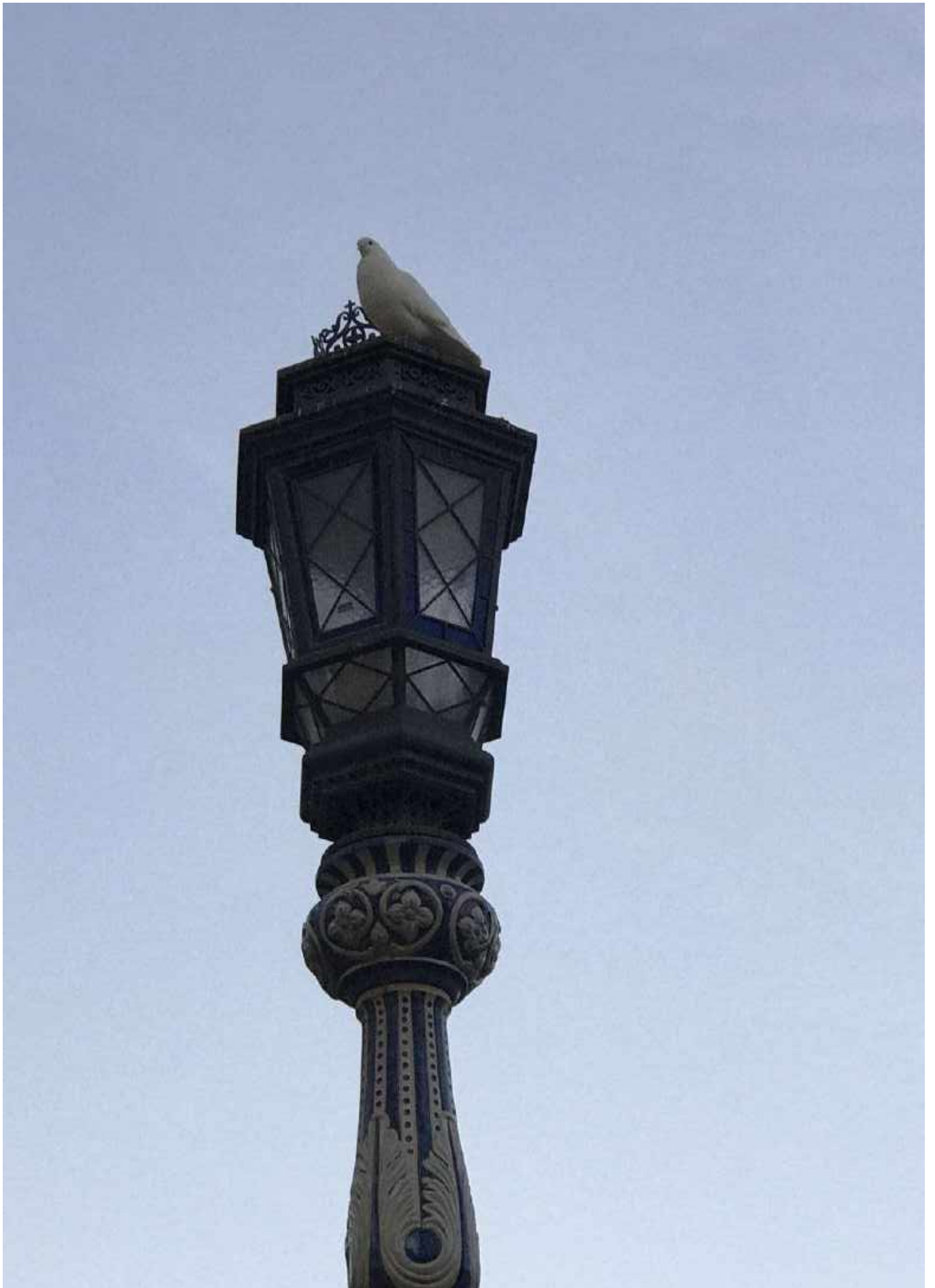




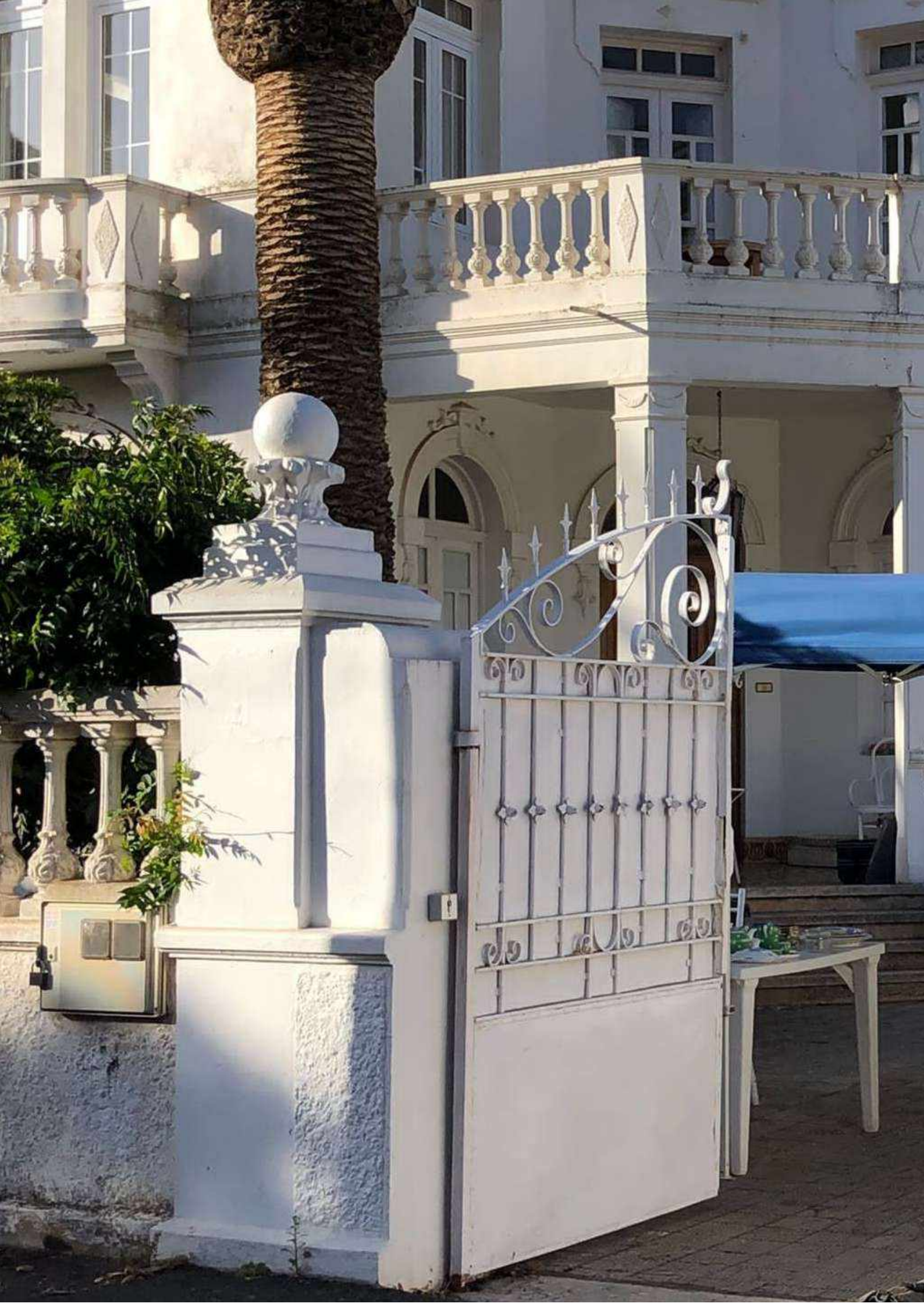
A photograph of a green metal gate. The gate has a white sign that reads "CUIDADO PERROS SUELTOS". To the right of the gate is a stone pillar with a decorative vase on top. The background is filled with green trees and a blue sky.

CUIDADO
PERROS
SUELTOS











CONECTAD
922 26
544 36

6









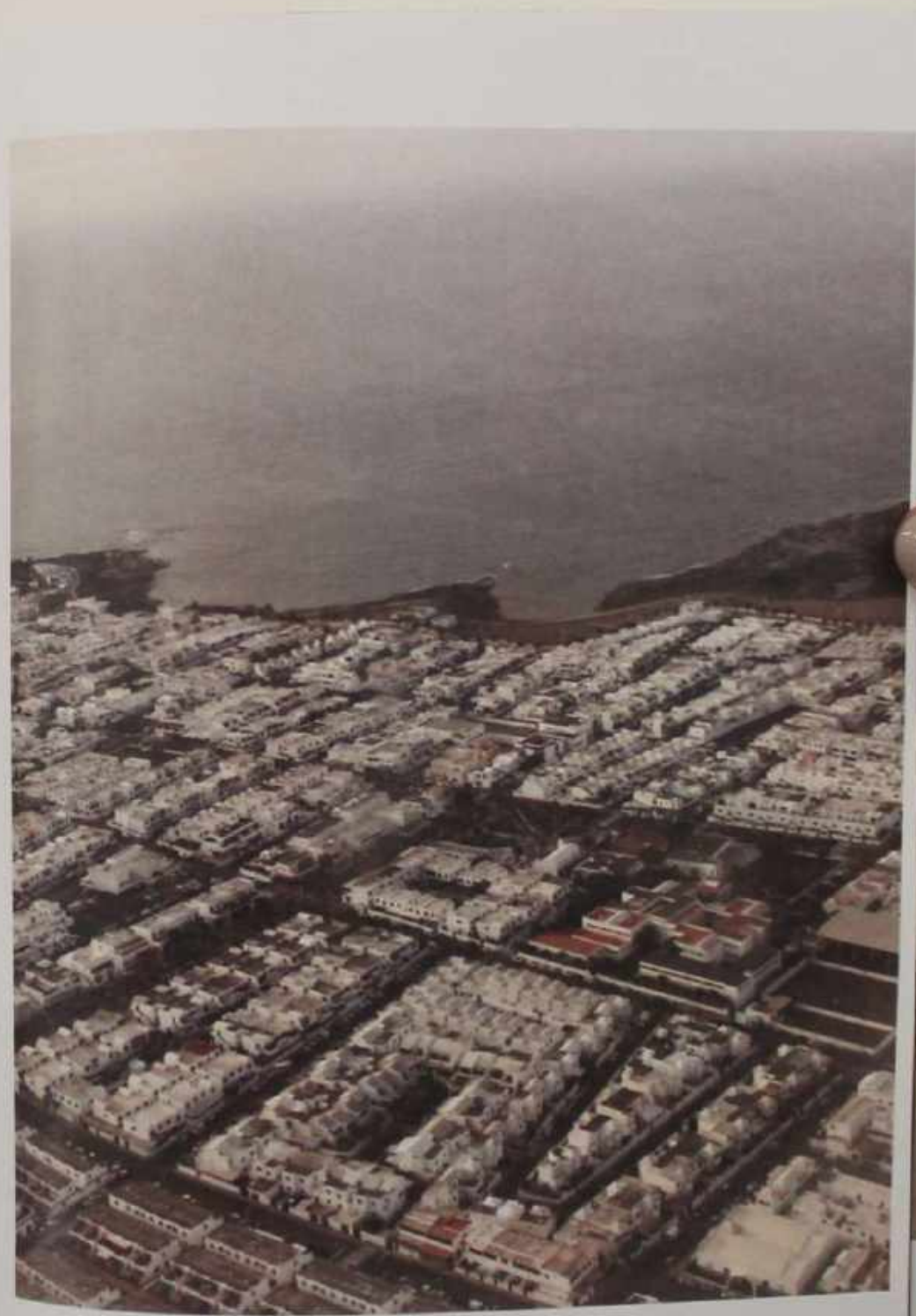


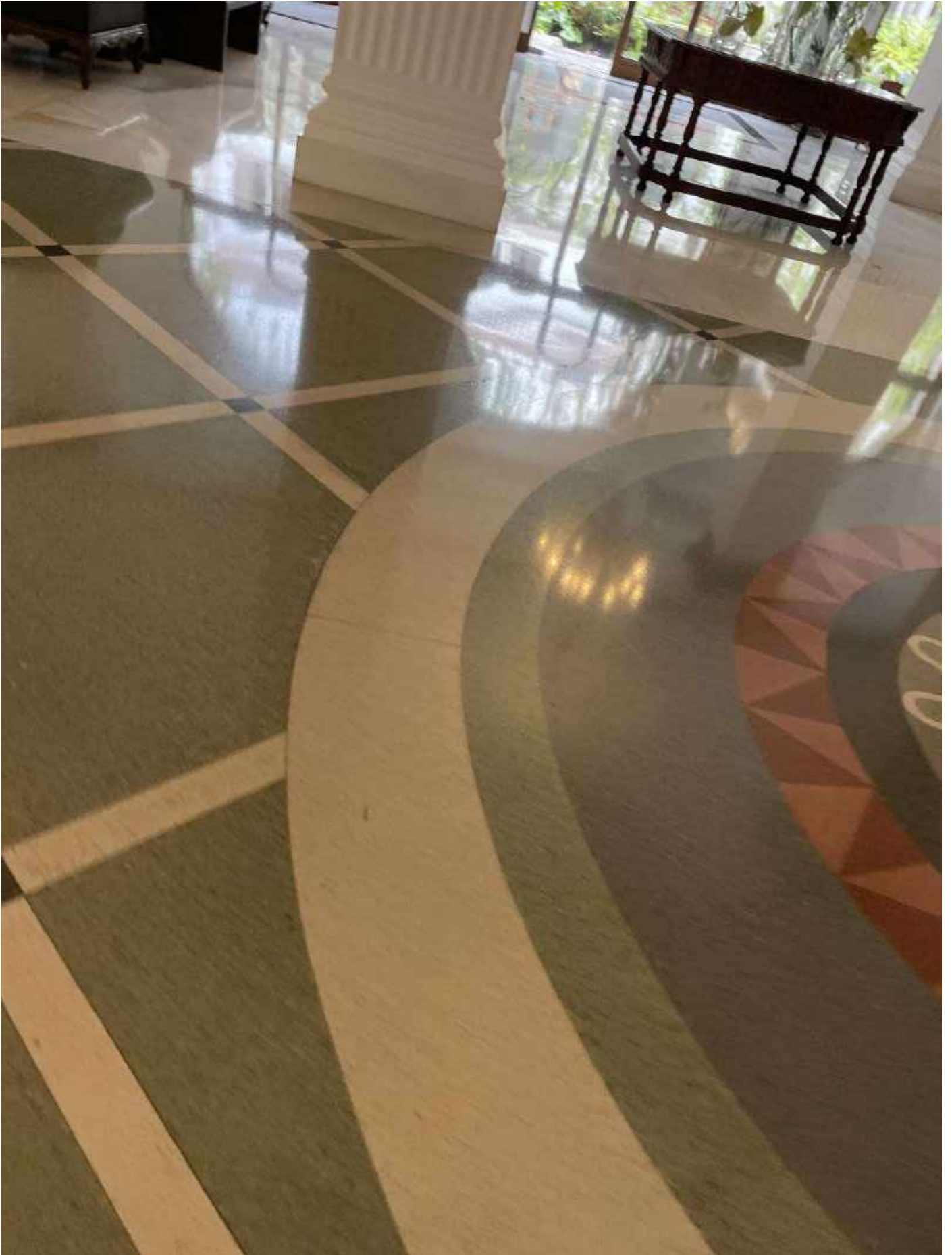


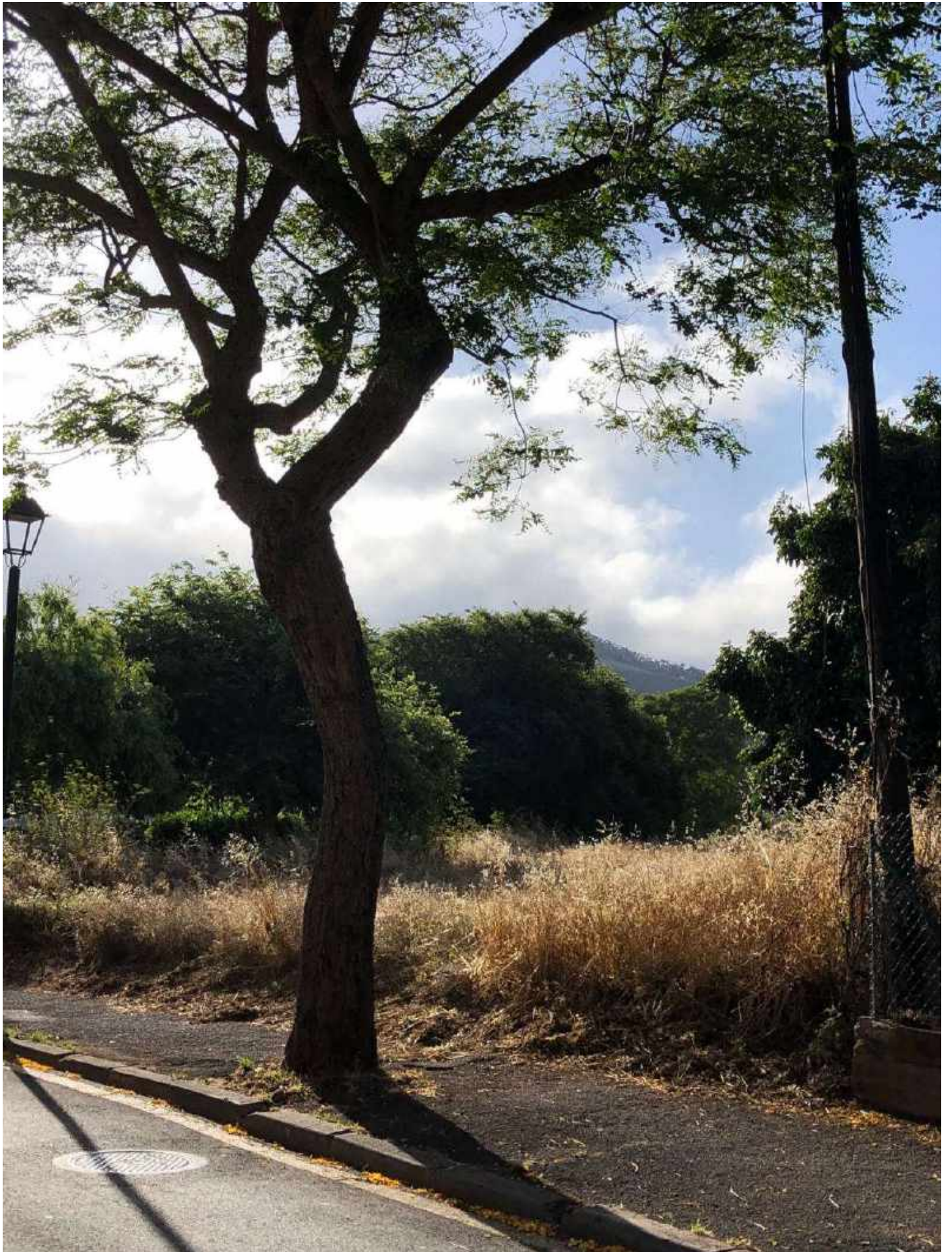




















Saludando a las

hermosas vistas lejanas

- William Collins

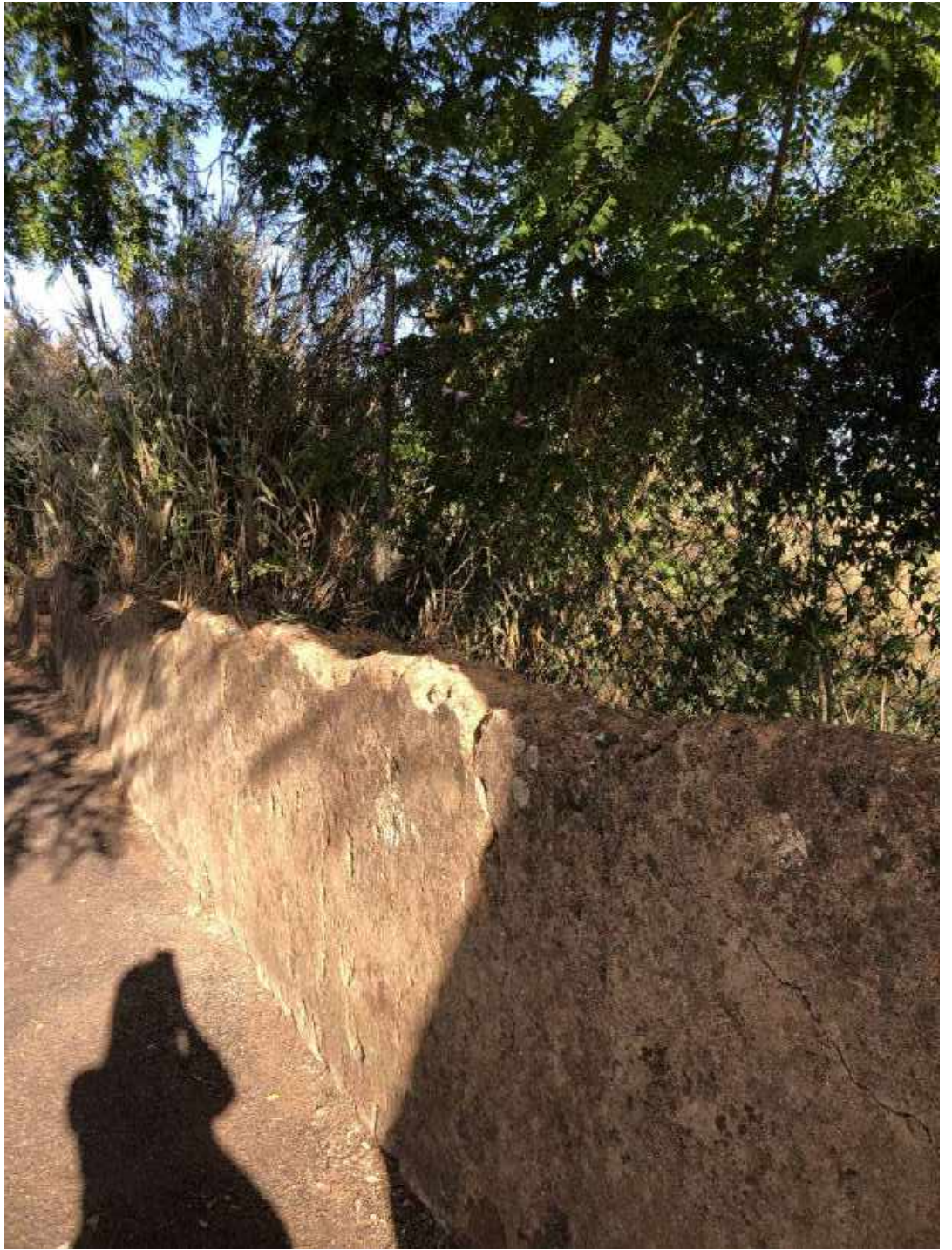
Rebeca Hernández
Ismary Medina

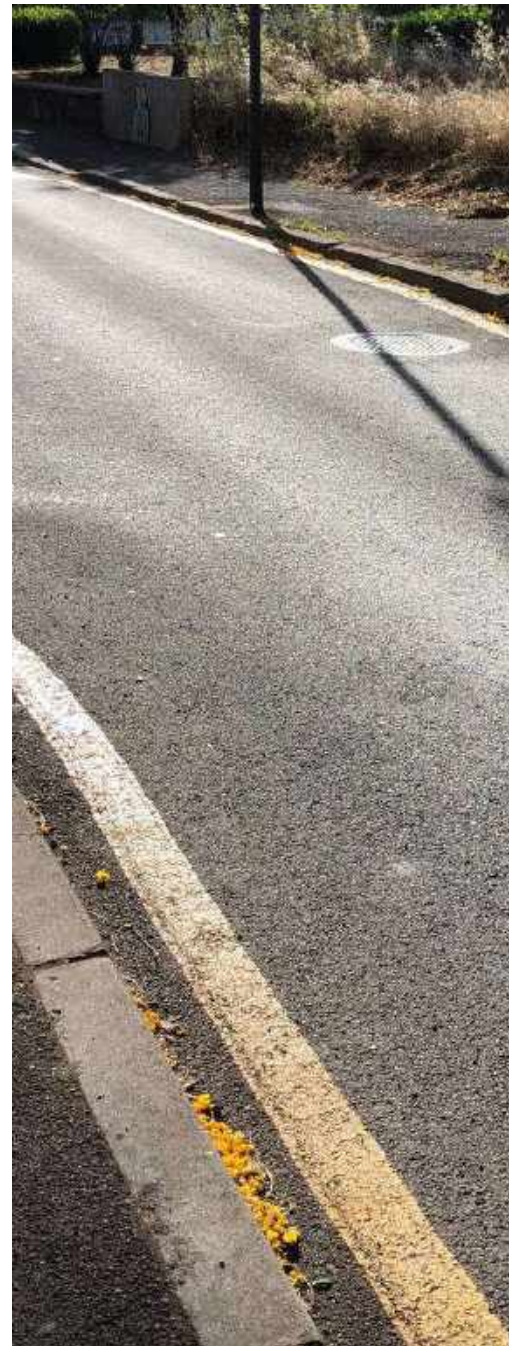
Un lugar contiguo



Vol. IX









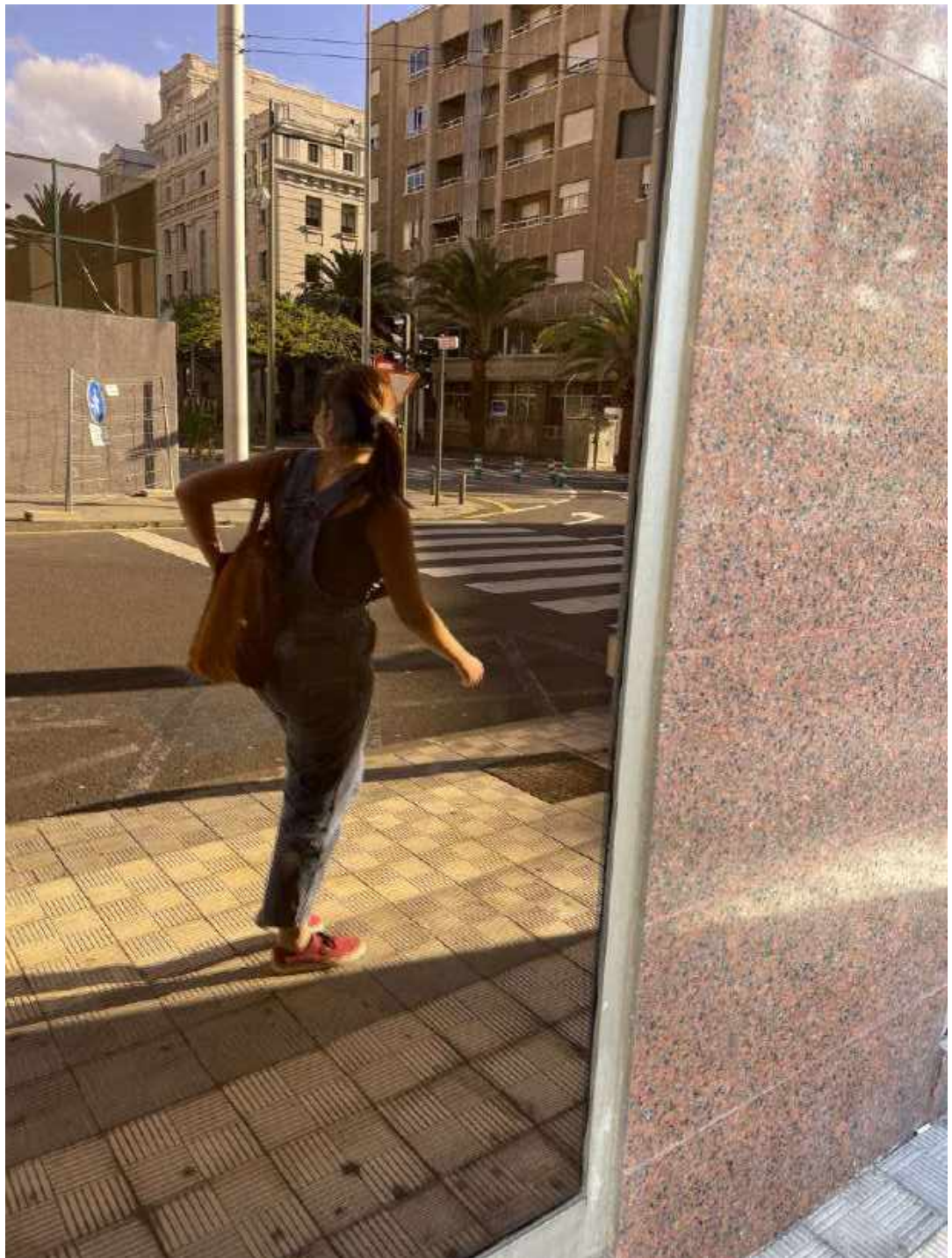












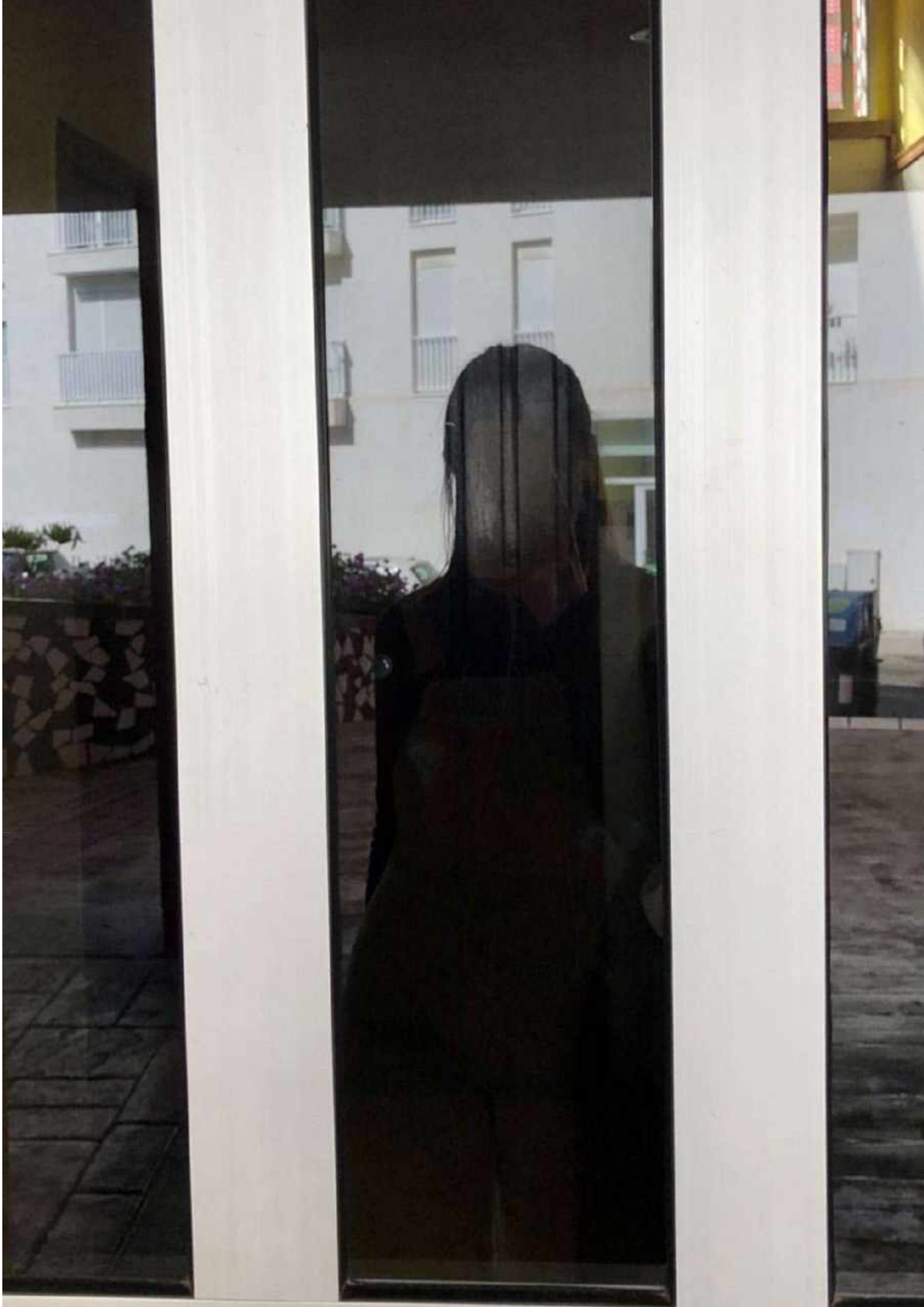












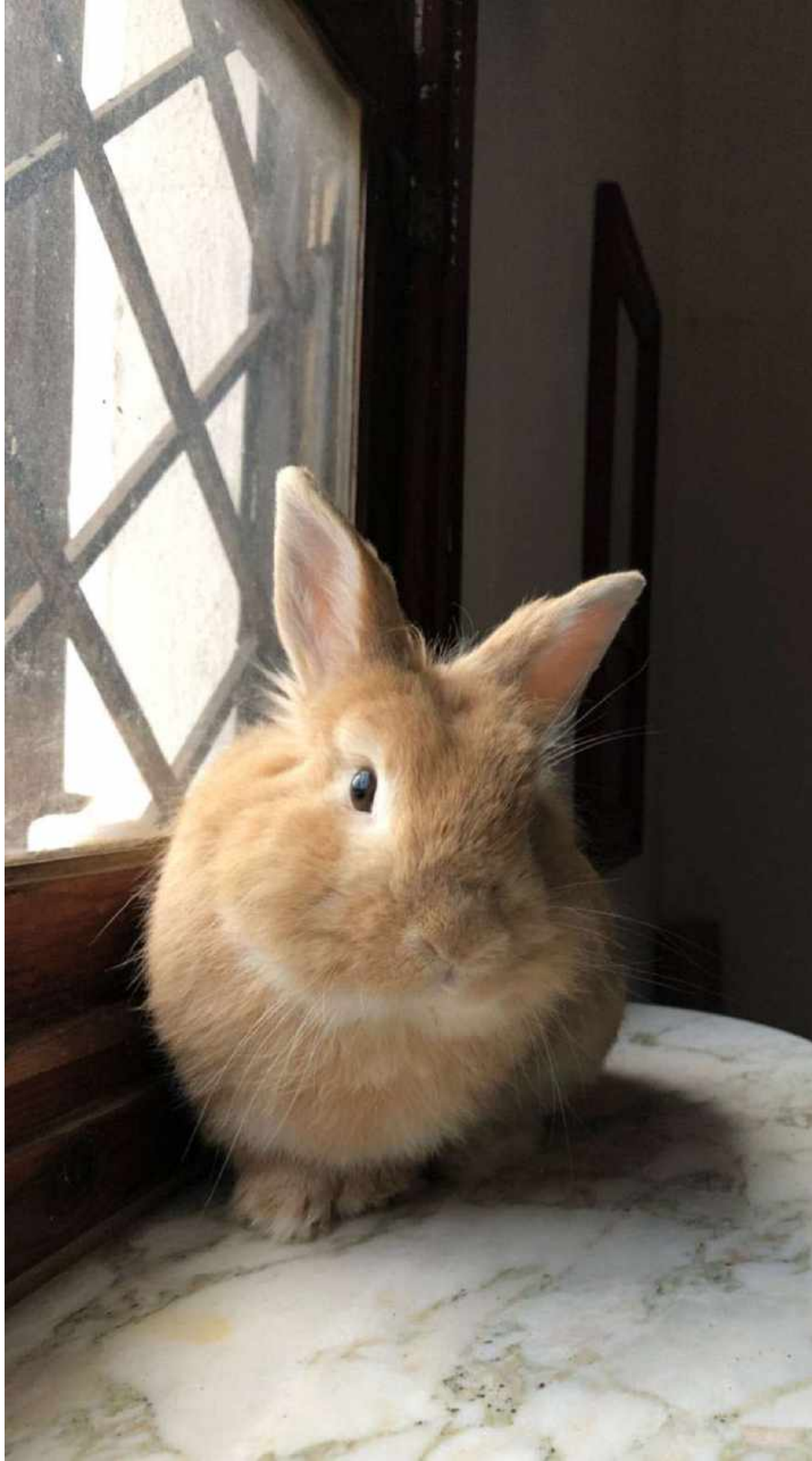




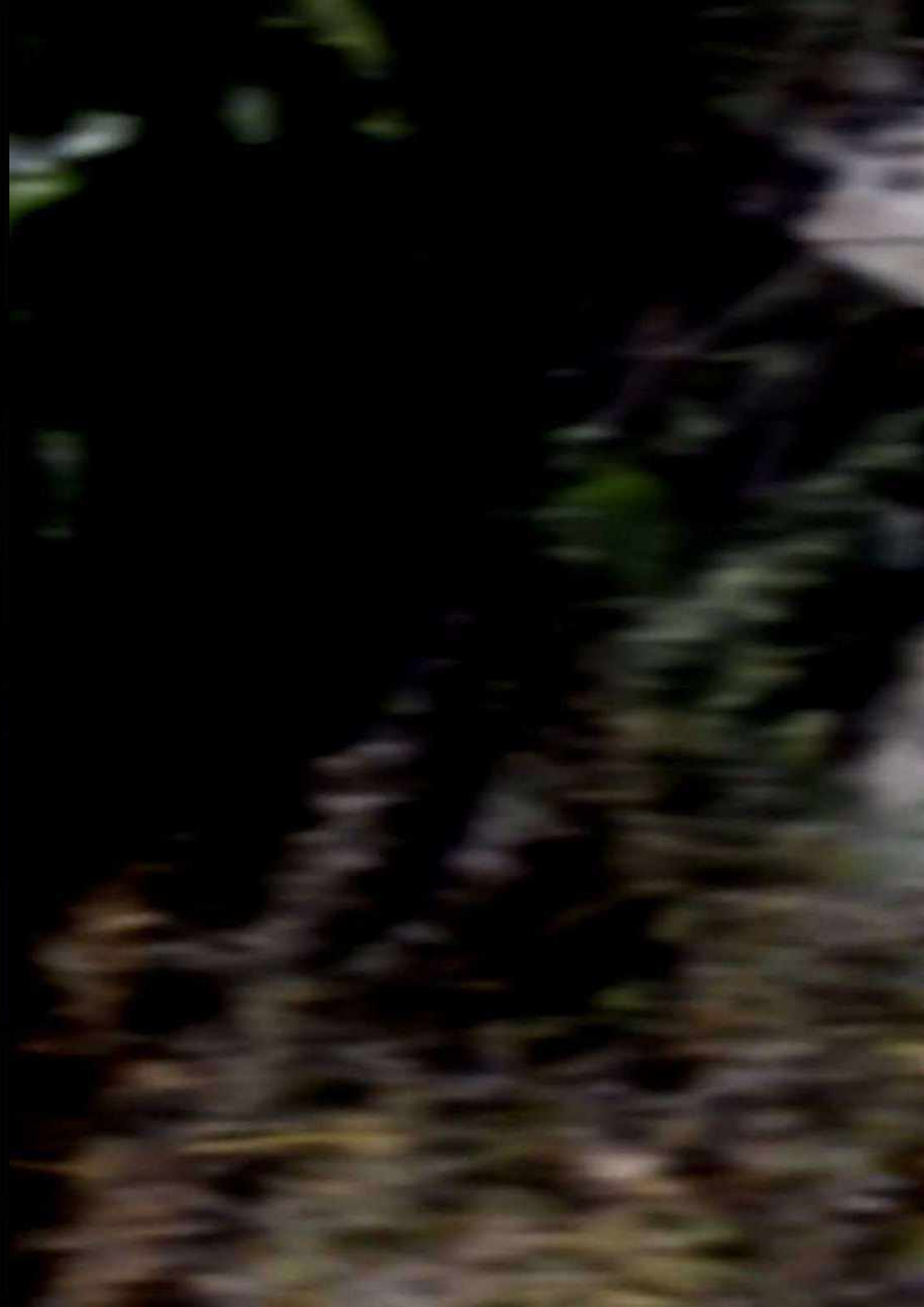
















Incluso desde la tumba la voz

de la naturaleza grita;

Incluso en nuestras cenizas viven

sus fuegos acostumbrados.

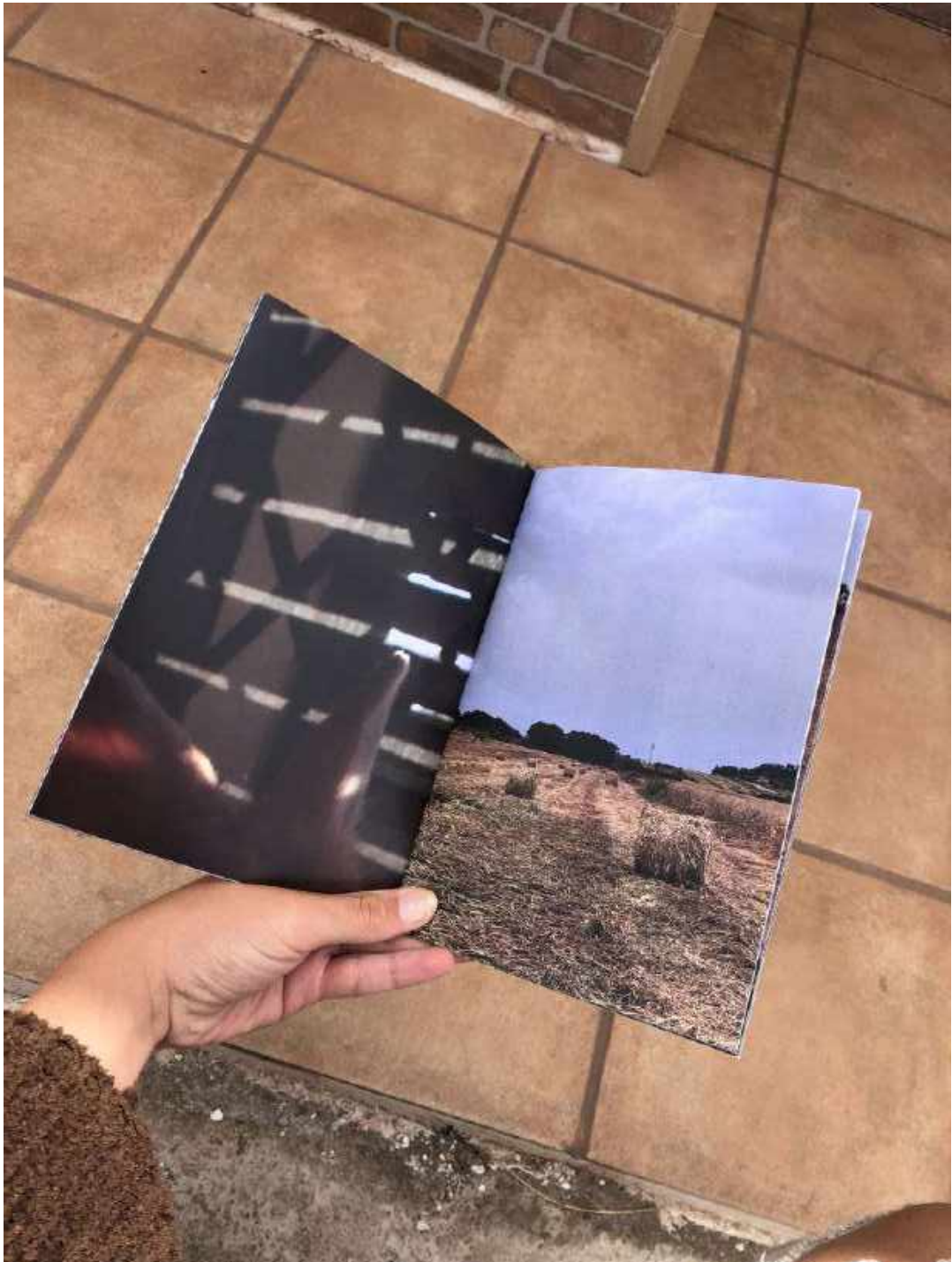
- Thomas Gray

Rebeca Hernández
Ismary Medina

Un lugar contiguo



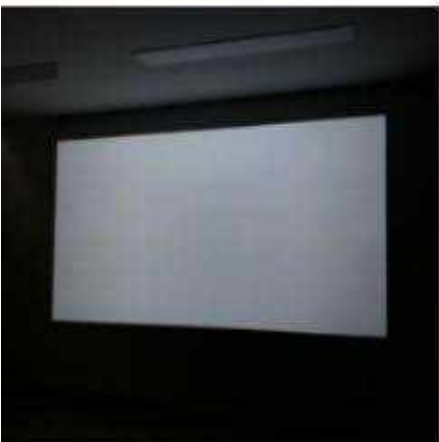
Vol. X

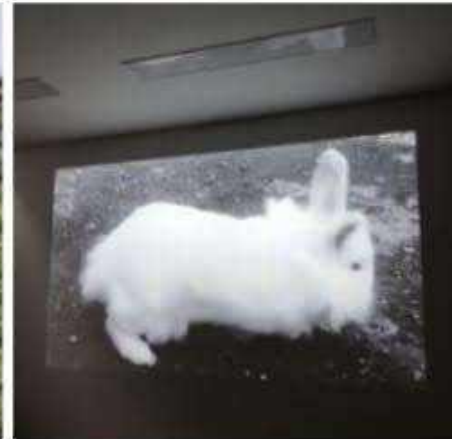


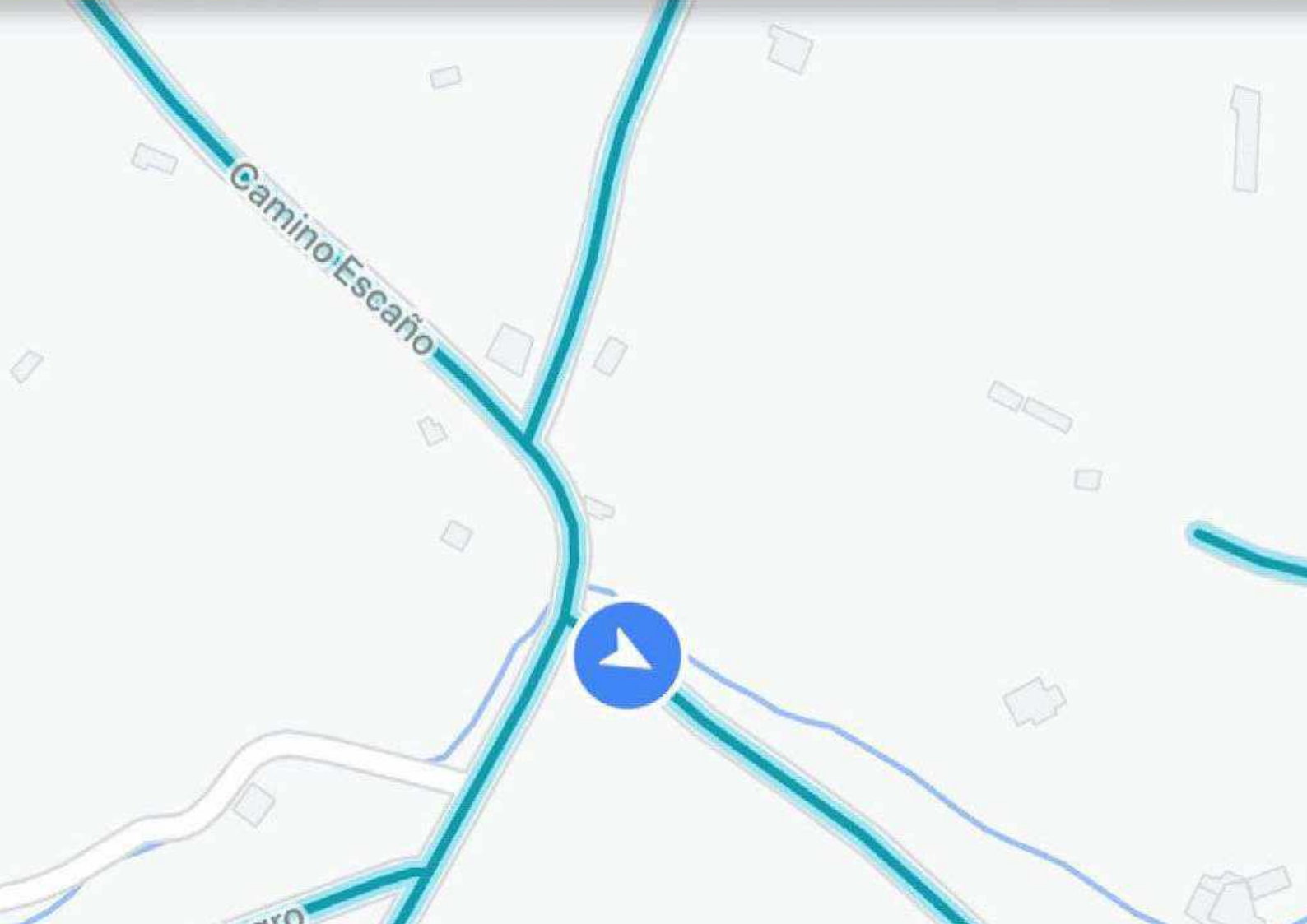






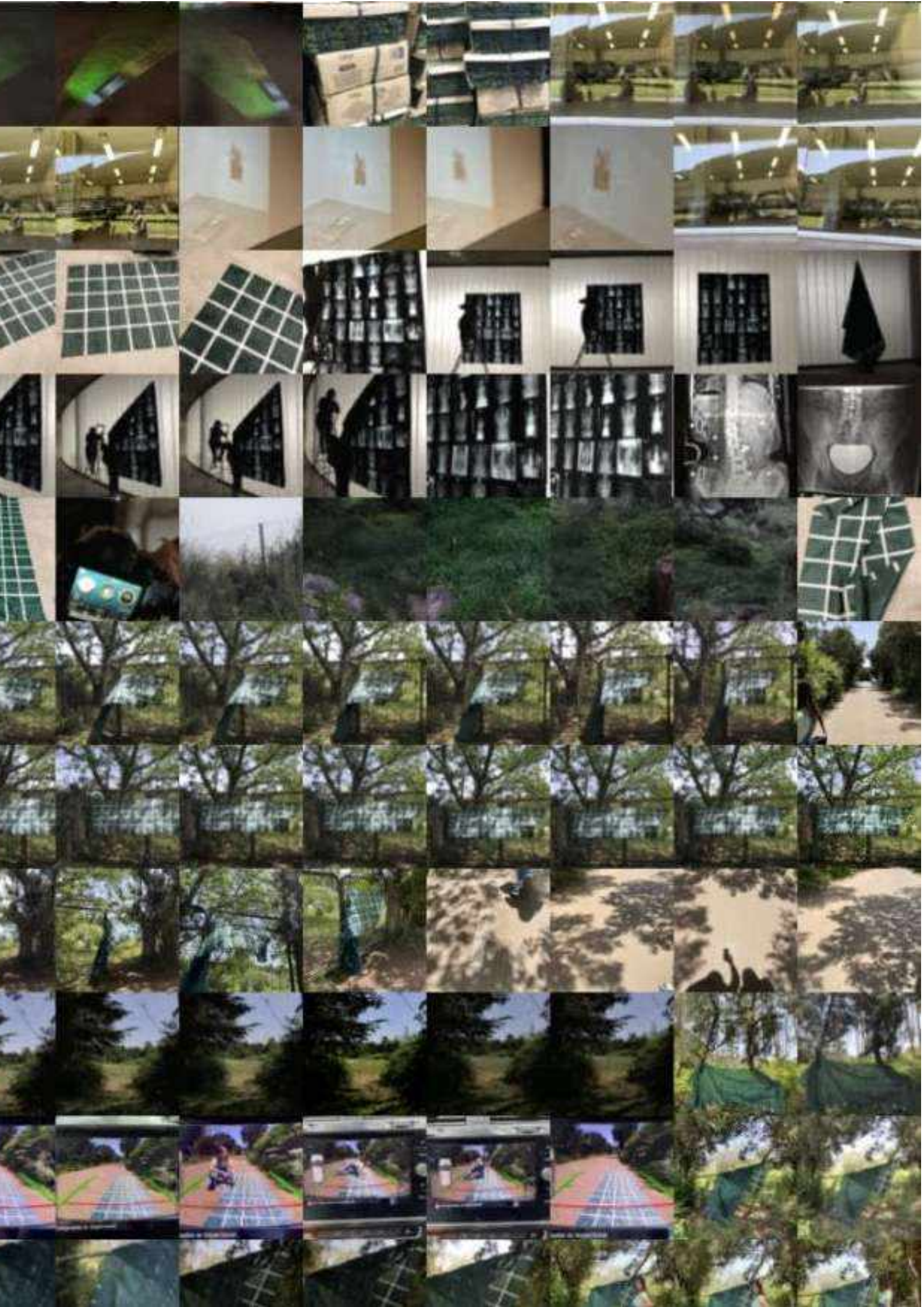






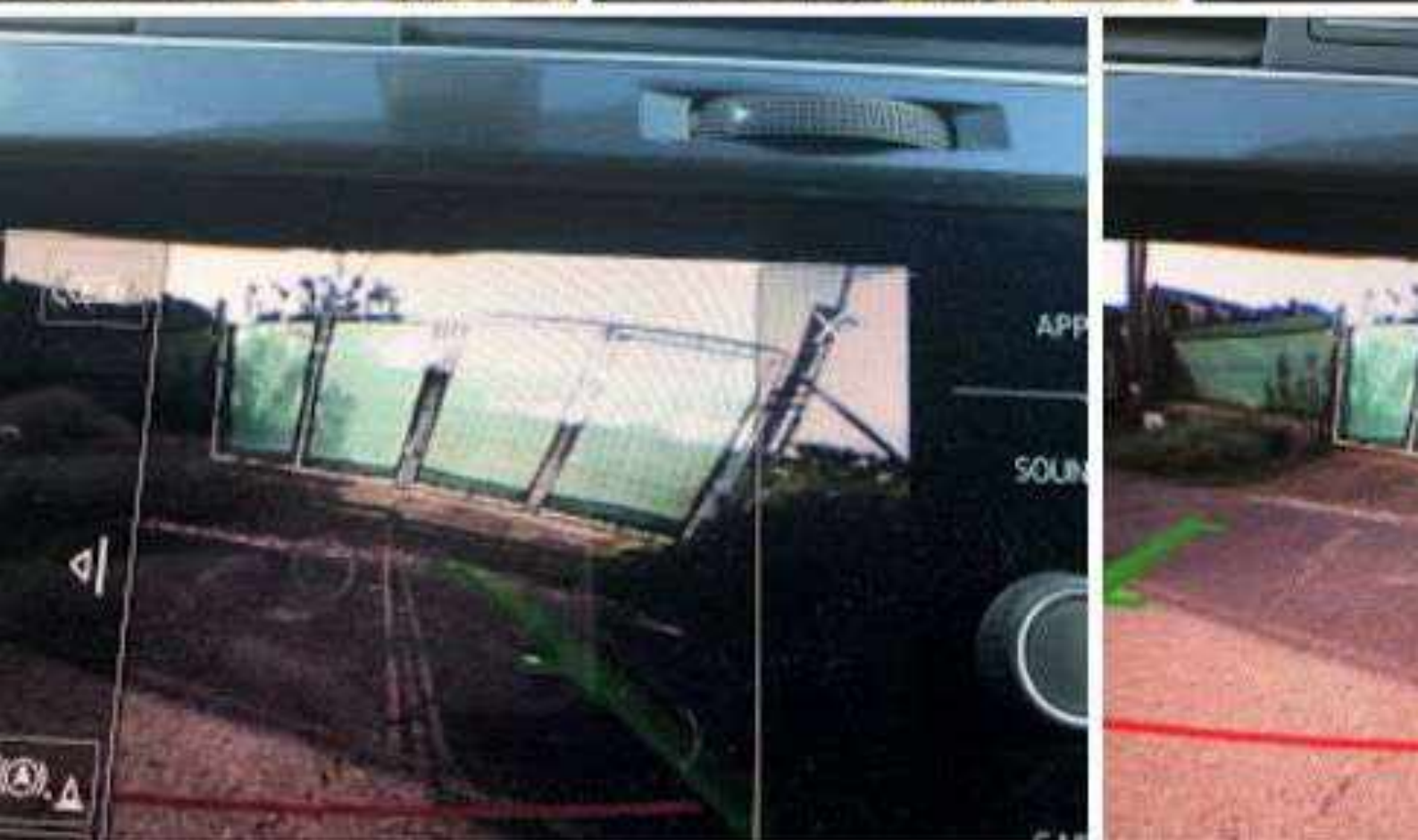














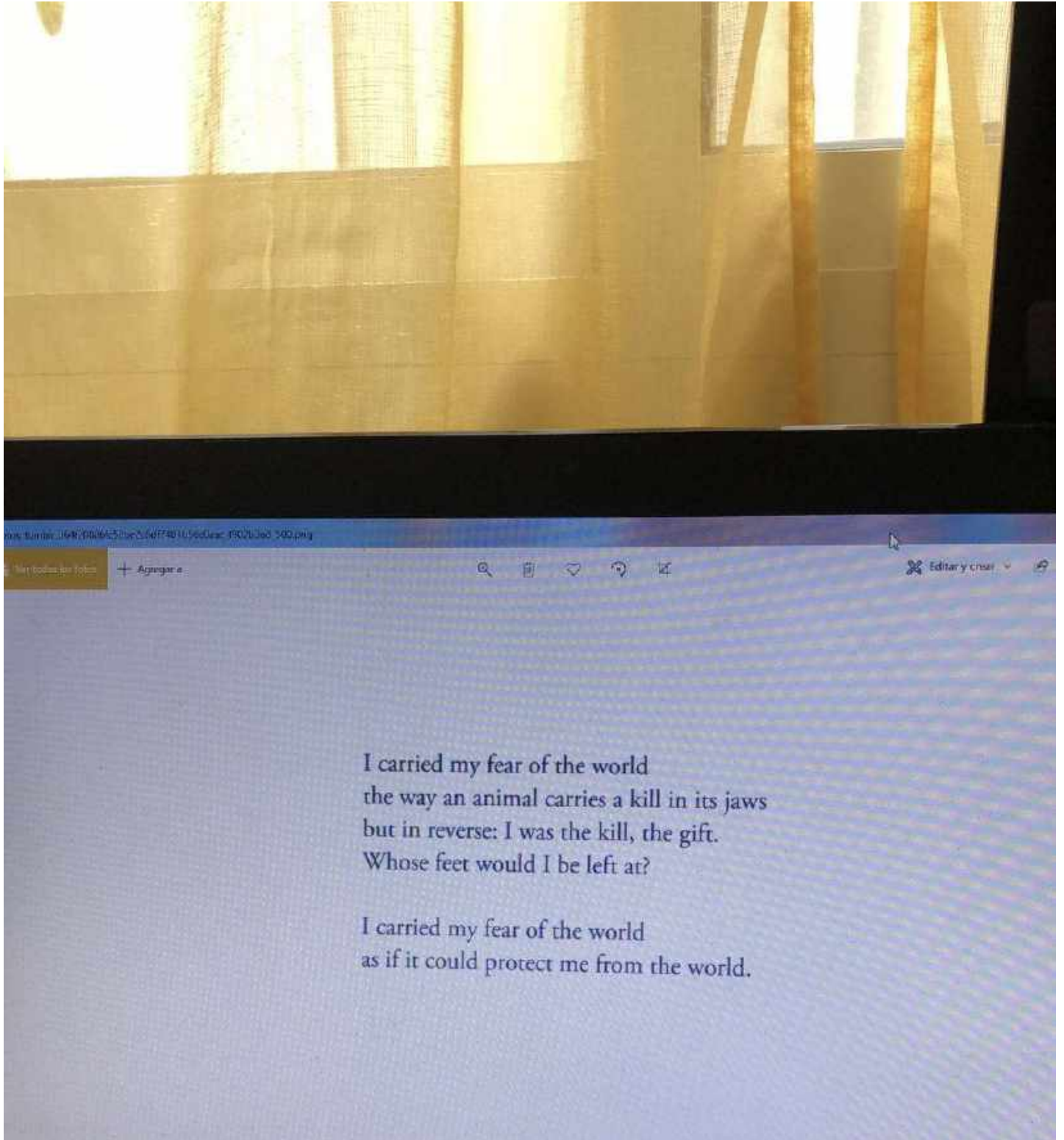












file:///C:/Users/.../Pictures/15021363_500.png

Ver todas las fotos

+ Agregar a

🔍 🗑️ ❤️ 🔄 🗑️

✂️ Editar y crear

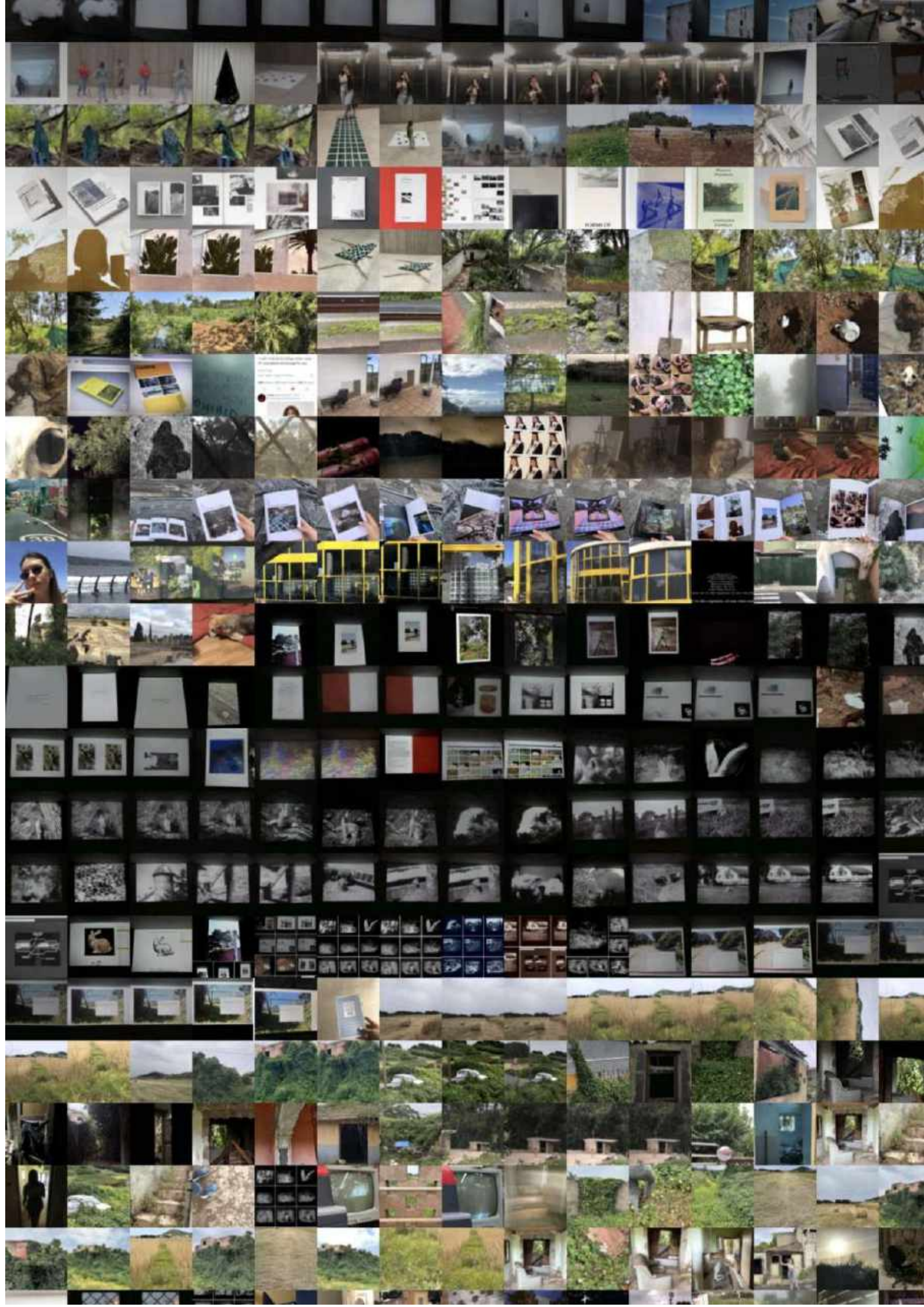
I carried my fear of the world
the way an animal carries a kill in its jaws
but in reverse: I was the kill, the gift.
Whose feet would I be left at?

I carried my fear of the world
as if it could protect me from the world.



















*Pero se sentía aguijoneado
al mismo tiempo por una curiosidad abstracta
que no le dejaba descansar
en la contemplación de la belleza concreta.*

- William Hazlitt

Rebeca Hernández
Ismary Medina

Sentido común estético



INTERMAREAL

0-2 m.

INFRA-LITTORAL

2-50 m.

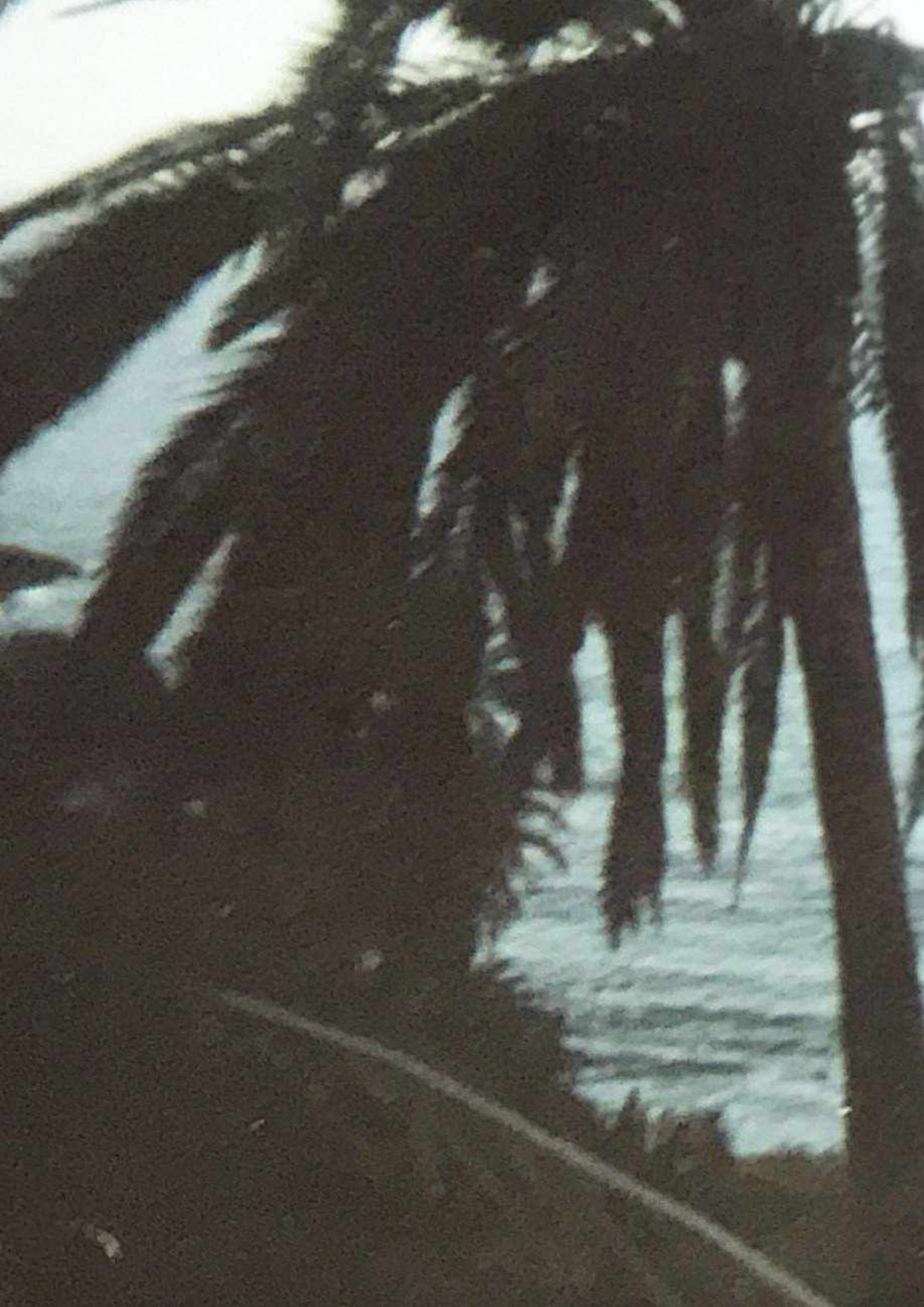














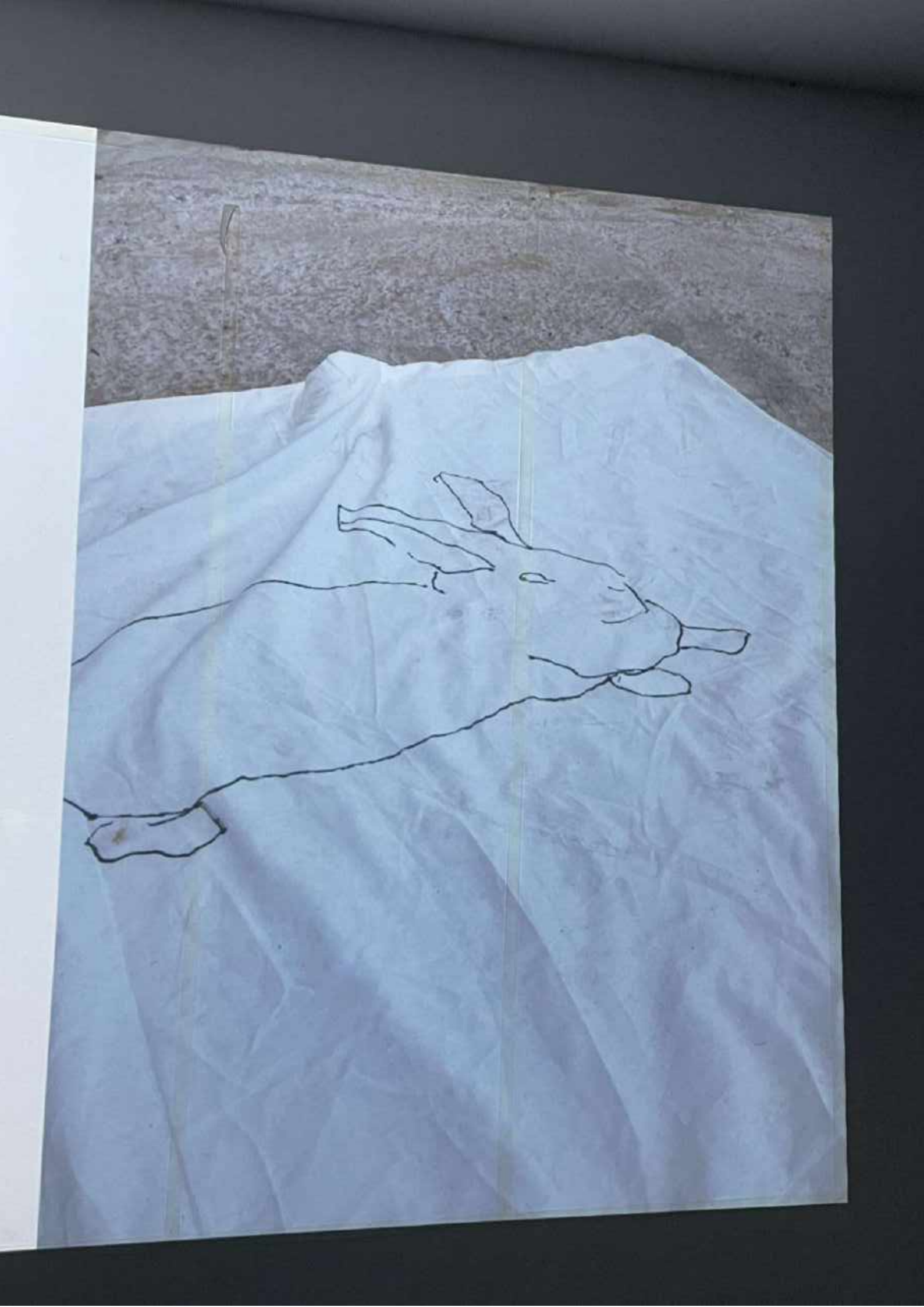


ADRINERE

56





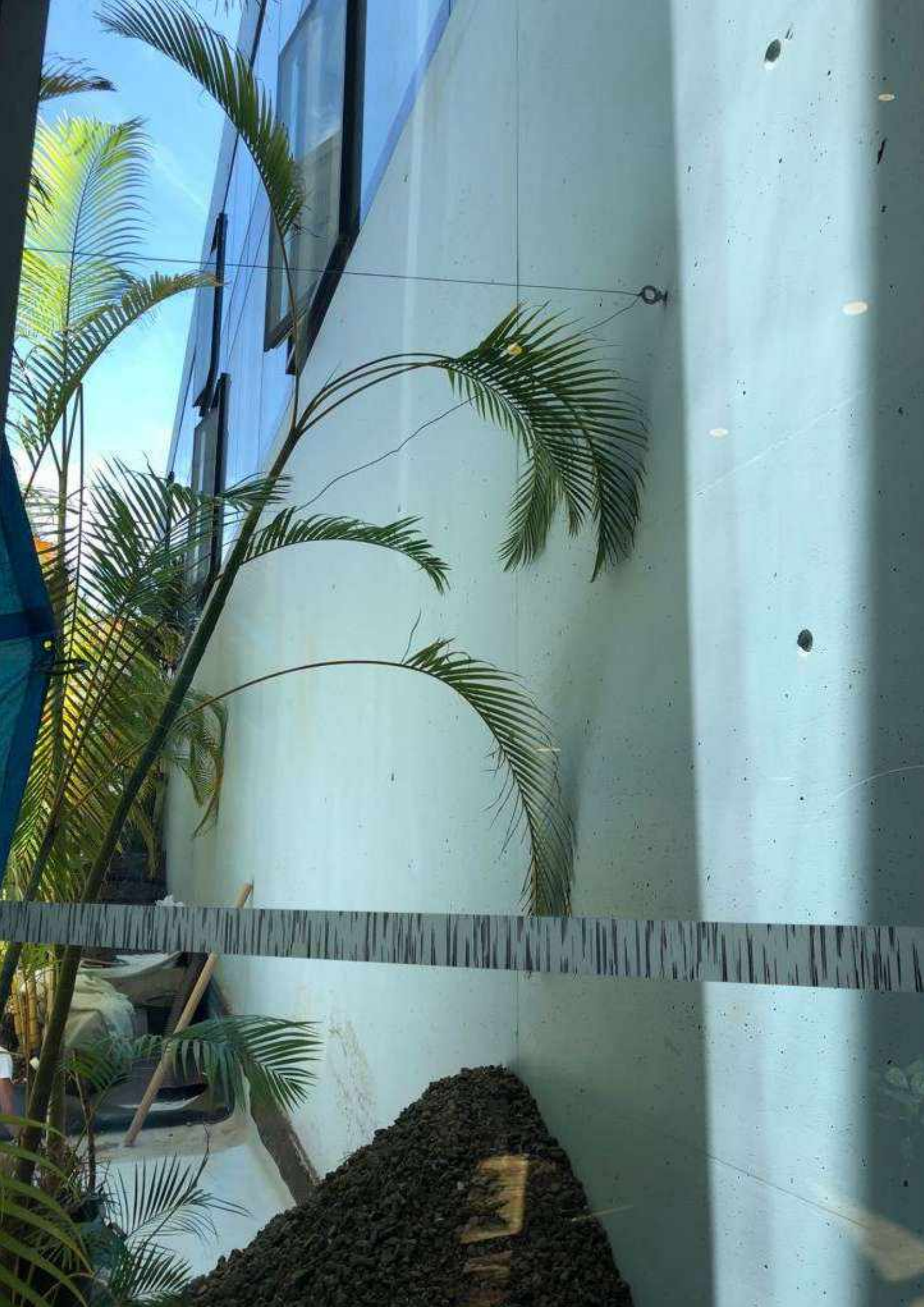




RESTAURANTE LOS ABRIGOS

RESTAURANTE PERLAS DEL MAR







BILIOGRAFÍA

- Bacon, K. C. (2011). *Morandi's Bottles: Poems*. Round Bend Press.
- Benjamin, W. (2021). *Tesis sobre la historia y otros*. Editorial Itaca.
- Berger, J. (2017). *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili.
- Foucault, M. (1994). *The Order of Things: An Archaeology of Human Sciences* Vintage.
- Foucault, M., & del Camino, A. G. (2010). *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editores.
- Morandi, G., Roditi, E., Mangravite, P., & Wilkin, K. (2007). *Giorgio Morandi: Works, Writings, Interviews*. Ediciones Polígrafa S.A.
- Parikka, J. (2015). *A Geology of Media (Electronic Mediations)*. Univ Of Minnesota Press.
- Roelstraete, D. (2013). *The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art*. University of Chicago Press.
- Stoichita, V. I. (2011). *La invención del cuadro*. Cátedra.
- Yanagi, S. (2020). *La belleza del objeto cotidiano*. Editorial Gustavo Gili.

