



IDENTIDAD A TRAVÉS DEL ARCHIVO Y LA MEMORIA



Alumno:

Néstor Rosales Guerra

Tutora:

Laura Mesa Lima

Grado en Bellas Artes

2021 - 2022

En primer lugar me gustaría agradecer a mi tutora Laura Mesa, por no solo haber guiado el trabajo si no también por el esfuerzo de más que ha realizado y por su ayuda a darle la forma que tiene hoy.

Me gustaría agradecer también a todas las personas que me han ayudado y soportado durante el proceso de este trabajo porque sin ellos no habría llegado. Dar las gracias igualmente a todos aquellos que aparecen y participaron en estas fotografías.

Por último me gustaría agradecer a Fran García e Irene Suárez, por todo su apoyo y ayuda durante estos cuatro años de carrera.

|

ÍNDICE

I.	Introducción	10
II.	Marco teórico	11
III.	Metodología	25
IV.	Propuesta creativa	26
		26
IV. I.	Proceso y Metodología	54
IV. II.	Referentes visuales	58
IV. III.	Resultados	105
IV. IV.	Target	106
V.	Conclusiones	106
VI.	Bibliografía y Webgrafía	107

ABSTRACT

Este proyecto de investigación se centra en ver y estudiar las relaciones entre identidad y memoria, haciendo uso del archivo para esto. La idea principal para la realización de este trabajo viene dada por la situación social y cultural que se desarrolla en este siglo XXI con una saturación de todo tipo de información, incluyendo al archivo. Este, en los últimos años ha resultado ser un punto focal en el interés de muchas personas jóvenes, quienes al vivir en una época llena de incertidumbres y diferentes crisis, retoman la mirada al pasado, esperando encontrar un sentimiento de estabilidad basado en una mirada distorsionada por la influencia del archivo no fiable como puede ser la fotografía. Así, esta investigación se basa en los trabajos y teorías de Almudena Hernando acerca de la construcción de la identidad y en los escritos sobre el archivo de Ana María Guasch. Se ha creado una serie fotográfica que pretende investigar las funciones y efectos de un archivo que altera las sensaciones generadas acerca de la memoria y la identidad.

In this investigative project we focus on studying the relationships between identity and memory, all through making use of the archive, the objective is to make this work comes from the social and cultural situation that is happening in this XXI century because of the existence of an all type of information saturation, which includes the archive, and furthermore, in the last few years it has turned out to be a focus point for younger generations, who because of living through uncertain and financially unstable times take a look to the past, where they find a feeling of stability and safety all because of a distorted look influenced by the nature of the photographic archive, which is not so reliable. It is because of this that based on the writings of Almudena Hernando and her concepts on identity construction plus the the essays about the archive of Ana Maria Guasch, a series of photographs is made to investigate the functions and effects of an altered archive to generate feelings and sensations in the memory and identity.

|

KEYWORDS

IDENTIDAD, CULTURA, IMPOSICIÓN, MEMORIA, ARCHIVO,
DISTORSIÓN, EDICIÓN.

IDENTITY, CULTURE, IMPOSITION, MEMORY, ARCHIVE,
DISTORTION, EDITION.

I. INTRODUCCIÓN

Archivo, memoria e identidad. Este proyecto se basa en tratar de entender cómo estos 3 términos se relacionan entre sí y cómo funcionan estas dinámicas. La investigación es una serie de fotografías editadas que trabajan y reflexionan sobre el archivo, la falsa memoria y cómo conformamos la identidad a través de ella. El foco de interés se centra en la personalidad y cómo se construye, a través del archivo y la memoria, y cómo la relación de estos se puede alterar trabajando y ajustando los archivos para distorsionar la realidad ya construida. Este trabajo de investigación indaga en las relaciones que generan diferentes formas de tratar los archivos, y cómo estas pueden afectar inconscientemente a nuestra manera de construir la realidad y de ser construidos, en nuestros círculos de relación gracias a estas.

II. MARCO TEÓRICO

El archivo fotográfico es fundamental para nuestra manera de entender la memoria, ya que nos ofrece una mirada directa hacia el ayer y nos construye, no sólo una imagen del pasado, sino que, además, afecta directamente a nuestra realidad actual, generando también una serie de emociones y sensaciones que se relacionan directamente con la construcción de nuestra identidad. Es un problema muy normalizado en el siglo XXI el cómo navegar el ser.

La construcción de la identidad viene acompañada desde antes del inicio de este siglo y, con esta, el interés por el archivo. Ya es mencionado por Andrés Maximiliano Tello en sus escritos.

«Para nosotros, esto implica sobre todo que ese “impulso de archivo” debe ponerse en relación con las transformaciones culturales de comienzos del siglo XX, principalmente, aquellas derivadas del desarrollo industrial y la expansión social de los medios tecnológicos de registro, reproducción y distribución de imágenes»¹

Las diferentes identidades se pueden encontrar siempre relacionadas con lo social, lo cultural y lo colectivo. Esto no es una sorpresa; nos desarrollamos en entornos sociales y a pesar de tener una concepción muy íntima e individual de ésta, lo que entendemos por identidad se conforma y existe sólo en espacios donde se puede materializar y exteriorizar a otros individuos que la recibe y decodifica. Es entonces cuando se desarrollan dinámicas entre la identidad y las personas, en especial en la idea de cómo fabricamos nuestra personalidad través de elementos -como lugares, experiencias, tradiciones, etc.- o sujetos ajenos a nosotros, ya sea familia o amigos. Esta investigación se centra en este segundo caso ya que la creación de las identidades pareciese basada en un círculo de retroalimentación entre estas masas que comparten entornos, que se vuelven más secundario, y son las relaciones interpersonales las que se vuelve el centro de interés. La mecánica más importante y un punto clave para el desarrollo es lo que escribe en su libro Almudena Hernando², quien explica la construcción de la identidad, recalcando sobre esta lo que ella el tener «poder sobre el mundo» o no tenerlo como elementos clave. Hernando realiza este planteamiento como una cuestión que es intrínseco al género. Para entender a qué se refiere hay que aclarar que Hernando nos relata una subordinación social basada en el género que dictamina unas bases de construcción y, más importante aún, una relación entre ellos.

1. Andrés Maximiliano Tello. *Arte y la subversión del archivo*. (Viña del Mar: Aisthesis, 2015) 128.

Esto último resulta interesante y relevante, ya que estas dinámicas son luego extrapolables y aplicables a diferentes situaciones sociales, donde la dominancia (como poder de dominación) tiene consecuencias en el desarrollo identitario de ambas partes involucradas.

La relación entre identidad y dominancia tiene que ver de muchas maneras con la perversión de las imágenes, estas son susceptibles a transformar su significado y se ven afectadas en muchas ocasiones por factores externos. De esta manera, el «poder sobre el mundo» del que habla Hernando, entra en juego mediante una dominancia que establece una fuerza de control sobre la construcción de identidades ajenas, y para esto usa las representaciones de forma que trunca mecánicas ya establecidas para generar unas nuevas. En este sentido, podemos mencionar el poder que han tenido tradicionalmente los hombres sobre las mujeres en aspectos de autoidentificación como puede ser vestimenta, oficios, derechos, etc. El archivo, en este caso poniendo énfasis en el fotográfico, plantea dudas sobre las maneras en las que se puede alterar esta creación de la personalidad ya que innegablemente tiene una gran repercusión en la forma en la que planteamos y entendemos el mundo, una mirada al pasado tiene la capacidad de repercutir y afectar el presente. ¿Estamos hablando de elementos que tienen poder sobre el mundo y que además generan dominancia sobre las

personas? Hablamos de dominación, y es importante asumir el control del que dispone en nuestras mentes y concepciones en el lenguaje icónico también en los archivos fotográficos. Es importante entender cómo maneja nuestra manera de comprender el mundo que nos rodea y envuelve el control sobre la comprensión y la lectura de la racialidad y el género con respecto a la identidad y cómo nos genera imágenes identitarias, que afectan a la proyección personal y ajena de los grupos de personas. El afectar de manera icónica y visual la historia y la concepción de esta, repercute de manera directa en las formas en que se construye el mundo. Mediante esto se recae en modelos sociales y culturales ajenos a ellos, y son estas representaciones e iconografía que desajustadas distorsionan la mirada propia y ajena sobre las representaciones sociales que dan o desean dar, junto a un archivo poco fiable. Entendiendo que una imagen descontextualizada no necesariamente muestra una mirada real del pasado, sino una mirada alterada por el sistema cultural, véase por ejemplo el caso de las fotografías colonizadoras de los europeos en las primeras expediciones a lugares de África, donde se muestran lo pueblos africanos como salvajes en contraposición al hombre europeo civilizado. Pero del que se asume verosimilitud al confiar siempre en las imágenes sin necesidad de tener contexto.

Ahora bien, entendemos que la identidad es cultural y como tal se desenvuelve en este ámbito pero, dada su naturaleza tiene un contexto individual y personal. Las diferencias entre ellas son muchas pero a su vez son partes de un mismo término que trabaja mano con

2. Almodena Hernando. *La fantasía de la individualidad, Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno*. (Madrid: Traficantes de sueños, 2018) 75-77.

mano en su propia construcción. Se ha establecido entonces que la identidad no solo se puede de alguna manera diseccionar, sino que además se construye mediante estas divisiones y la unión de éstas recogiendo las diferentes características que la conforman, (orientaciones sexuales, identidades de género, identidad nacional, etc.) entendiendo que la definición de una persona y lo que la forma proviene del lugar en el que estos puntos se encuentran. Las experiencias afectan a una o varias partes de lo que conforma tu ser, y es entonces cuando solamente sintetizando y separando estos aspectos de uno, se es capaz de reunirlos de nuevo para entender y escribir una narrativa autobiográfica. En menor o mayor medida la constelación de diferentes identidades es lo que da forma a una identidad entendida como el ser representativo. Estas se superponen, chocan y están en constante movimiento para definir el ser. Es, además, toda esta experiencia acumulada es lo que Beatriz Hernández menciona cuando habla de la experiencia, que se puede entender como constituyente y parte de la identidad para la creación artística. «La fuente de inspiración e información más fructífera para un creador es sin duda la propia experiencia. Cualquier recuerdo puede convertirse en el detonante del proyecto artístico, por lo que podría decirse que la mayoría de obras tienen un fuerte componente autobiográfico. Sin embargo existen gran número de artistas que trabajan única y exclusivamente utilizando el material

que les proporcionan sus vivencias. Todos ellos comparten un interés común por el arte de la memoria.»³ Esta memoria en la creación artística, se interrelaciona con la identidad, como con el archivo pues: «El trabajo con la memoria lleva aparejado el concepto de archivo, entendiéndose este como un suplemento mnemotécnico que ayuda al ser humano a preservar y ordenar sus propios recuerdos.»⁴.

Almudena Hernando habla del «poder sobre el mundo» como una expresión del ser, que es capaz de influenciar sobre las personas y de ser activo en la determinación de su destino. A su vez, menciona un ejercicio de individualización que, junto a un trabajo de codificación, jerarquiza en términos lingüísticos a la persona con poder como sujeto, en contraposición a las personas sin poder que se convierten en objetos de los intereses y deseos de estos. Este ejercicio objetiviza el mundo y crea una distancia emocional. En lo referido al ejercicio de codificación, genera unas características de autoidentificación que se ven alteradas por unas proyecciones sociales y culturales que opacan la realidad. Esta cualidad que tienen las proyecciones sobre la adecuación a la lengua actúa entonces de manera activa sobre las representaciones iconográficas, generando una serie de imágenes irreales que hacen suyas las identidades, las propiedades y la capacidad de autoidentificación. Este problema planteado en el lenguaje se ve reflejado a las imágenes. La manera de reivindicar una forma de ocuparse de esta problemática se enfoca de formas siempre asociadas al lenguaje, la representación, o a ambas, ya que se buscan maneras de deconstruir estas concepciones so-

3. Beatriz Hernández. *De lo vivido a lo creado: Autobiografías de archivo en el arte contemporáneo*. (Sevilla: Revista Intercultural de Artes y Humanidades, 2013) 35-36.

4. Beatriz Hernández . *De lo vivido a lo creado: Autobiografías de archivo en el arte contemporáneo*. (Sevilla: Revista Intercultural de Artes y Humanidades, 2013) 38.

bre lo que son las mecánicas de «poder sobre el mundo», tal y como lo entiende Hernando. La metodología en este sentido es variada. Sabiendo que hablamos de la reapropiación de las imágenes y considerando el poder que existe en ellas en cuanto a lo que es archivado, la reescritura se presenta como la manera a través de la cual se puede obtener poder sobre uno y el mundo, como ya afirma Beatriz Hernández:

«Para poder entender la transición entre ambos términos, es necesario conocer su principal diferencia, que radica en la figura del narrador. Tanto la biografía como la autobiografía son relatos de una vida o una personalidad: sin embargo, en el primer caso el narrador es una tercera persona ajena al protagonista, mientras en el otro, el autor y el sujeto principal han de ser obligatoriamente el mismo individuo. El autobiógrafo mantiene una búsqueda constante en la frontera entre lo privado y lo público, pues la privacidad del autor, también protagonista en este caso, pasa a ser inmediatamente de dominio público»⁵.

La formación del ser es compleja, requiere de varios elementos que funcionan de manera transversal y se complementan entre sí. Se puede desarrollar la idea de unas bases claves para la identidad, género, sexo, religión, cultura, etc. (y la relación entre ellos conforme a ti mismo) tener o no «poder sobre el mundo» que te rodea (en la manera que lo explica Hernando) y el contexto sociocultural familiar en el que este se aplica (fig. 1). Posteriormente estos aspectos se articulan en diferentes mecánicas relacionadas entre sí que funcionan para conformar a las personas, como por ejemplo la disposición a la vulneración (o falta de ella) en el cuerpo que puede servir para situarte cultural y reivindicativamente como parte de un subgrupo social (o no), entre muchas otras mecánicas. Más tarde, todas estas dinámicas que se forman también se ven relacionadas con las imágenes y roles del imaginario colectivo, socialmente aceptadas, para crear así unas identidades más o menos contraculturales que serán aplicadas por el individuo para situarse y navegar socialmente su entorno. En este sentido podemos plantear las dinámicas de la identidad dependiendo de las funciones que realicen con respecto a nuestro ser existen ejercicios que se realizan creando sinergias entre las relaciones de identidad que se pueden dividir entre lo impuesto y lo autoimpuesto, separando así lo legítimo de lo ilegítimo dominada esta relación por una imposición en relación al «poder sobre el mundo». La naturaleza de la identidad se puede visualizar como un espectro. Se intentan hacer lógicos un una serie de elementos abstractos. La problemática surge cuando se pretende transformar en algo tangible algo que surge de una serie

5. Beatriz Hernández. *De lo vivido a lo creado: Autobiografías de archivo en el arte contemporáneo*. (Sevilla: Revista Intercultural de Artes y Humanidades, 2013) 36

experiencias, vivencias, contextos y deseos, es en esta fricción cuando que se trunca el proceso y nace la problemática.

La formación del ser es compleja, requiere de varios elementos que funcionan de manera transversal y se complementan entre sí. Se puede desarrollar la idea de unas bases claves para la identidad, género, sexo, religión, cultura, etc. (y la relación entre ellos conforme a ti mismo) tener o no «poder sobre el mundo» que te rodea (en la manera que lo explica Hernando) y el contexto sociocultural familiar en el que este se aplica (fig. 1). Posteriormente estos aspectos se articulan en diferentes mecánicas relacionadas entre sí que funcionan para conformar a las personas, como por ejemplo la disposición a la vulneración (o falta de ella) en el cuerpo que puede servir para situarte cultural y reivindicativamente como parte de un subgrupo social (o no), entre muchas otras mecánicas. Más tarde, todas estas dinámicas que se forman también se ven relacionadas con las imágenes y roles del imaginario colectivo, socialmente aceptadas, para crear así unas identidades más o menos contraculturales que serán aplicadas por el individuo para situarse y navegar socialmente su entorno. En este sentido podemos plantear las dinámicas de la identidad dependiendo de las funciones que realicen con respecto a nuestro ser existen ejercicios que se realizan creando sinergias entre

las relaciones de identidad que se pueden dividir entre lo impuesto y lo autoimpuesto, separando así lo legítimo de lo ilegítimo dominada esta relación por una imposición en relación al «poder sobre el mundo». La naturaleza de la identidad se puede visualizar como un espectro. Se intentan hacer lógicos un una serie de elementos abstractos. La problemática surge cuando se pretende transformar en algo tangible algo que surge de una serie experiencias, vivencias, contextos y deseos, es en esta fricción cuando que se trunca el proceso y nace la problemática.

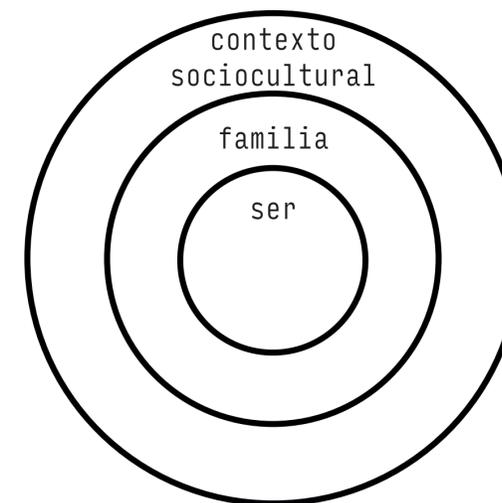


fig. 1

fig 1. Esquema sobre la identidad concéntrica.

La creación y destrucción identitaria se puede basar en la constante subversión de características dominantes. También es importante tener en cuenta las bases culturales y sociales que se asientan para la construcción del ser y cómo el adherirse o separarse de ella supone destruir o conformar tu personalidad además, ambas instancias se aplican a las personas con una performatividad de género o incluso agénero, la actuación estética ligada a una subcultura. Las bases de la personalidad entonces se reconstruyen y destruyen en un proceso de creación individual cuyo objetivo es ajustarse en relación a un colectivo. La identidad entonces se crea mediante un proceso de toma de decisiones en las que se puede o no subvertir las características dominantes, la relación entre estas y los resultados que generan son de lo que conforma la identidad. Hay aspectos de estas identidades que no necesariamente son una decisión tomada sino resultado de un proceso del que no se es consciente hasta cierto punto, como por ejemplo la orientación sexual o la identidad de género.

Nuestro cuerpo afecta y se ve afectado junto a la identidad, la vulneración y violencia a los físicos son una manera de definir una personalidad que se puede traducir como un registro performativo (o también ser como performatividad, en un sentido diferente) de una identidad contracultural -o no, pero este tipo de elementos suele estar asociado

con esta, los piercings tatuajes, escarificaciones, etc. Es decir, elementos que transforman nuestros cuerpos mediante la violencia, se vuelven un archivo de nuestra identidad y que no es equivalente a un registro de una individualidad, ya que el sistema se las arregla para ser capaz de agrupar a las identidades contraculturales para convertirlas en grupos definidos y manejar las imágenes asociadas y los niveles de transformación que pueden realizarse. Los parámetros pueden variar entre distintas subculturas, pero los objetivos de las imágenes referenciales de unos y otros están bien cercados por un consenso social. Lo que nos deja apreciar que dentro de la expresión identitaria se definen unos límites que se ajustan a cada personalidad colectiva con la que se vean relacionados y que puede depender de tu grupo subcultural, nacionalidad, cultura, etc. Por ejemplo, la circuncisión de los bebés judíos y árabes son un registro de su legado cultural adherido a su ser vía su cuerpo, que está al mismo nivel de lenguaje identitario que aquel que decide tatuarse o perforarse pero desde otro tipo de identidad -cultural y personal-.

Esto es escrito por Orlando von Doellinger en su tesis:

«Consciente o inconscientemente, nuestra identidad va firmemente unida a la experiencia vivencial de estar en un cuerpo (Bloom, 2006, p. 17). Este hecho ya era señalado por Freud (1923, p. 39) cuando afirmaba que “el Yo es, ante todo, un Yo corporal; no es solo una entidad de superficie, sino que es, él mismo, la proyección de una superficie”. Y el cuerpo está revestido por la piel, que, simultáneamente, separa/delimita al individuo y lo pone en contacto con el medio y con el otro. Al mismo tiempo que separa el Yo del no-Yo, la piel es la que permite el contacto con el mundo y con los otros cuerpos (Parisoli, 2002, p. 5). Tendrá, por lo tanto, un rol primordial en el sentimiento de identidad del individuo.»⁶

La fotografía funciona como archivo, pero es un archivo no fiable ya que no representa una realidad verídica y objetiva pudiendo dar pie a interpretaciones erróneas a raíz de las sensaciones que genera.

De esa manera, alterando una fotografía se genera un nuevo archivo más alejado aún de la realidad que actúa de manera independiente ella, la cuestión reside entonces en, qué tipo de nuevas sensaciones se generan tanto a la persona participe de esa fotografía como a personas ajenas a ella las sensaciones que se experimentan de los archivos varían desde la confusión a una violencia e incomodidad. Esto es un elemento clave en la reconstrucción de la memoria, teniendo un papel activo afectando nuestra forma de reaccionar y relacionar el pasado generando sensaciones que alteran nuestra percepción. María de los Ángeles De Rueda escribe al respecto y afirma:

«La memoria es un fenómeno que siempre actúa como un lazo vivido en presente eterno, las entrevistas llevadas a cabo a diferentes artistas y practicantes de las diversas artes en la ciudad así lo manifiestan, la experiencia personal y colectiva de haber estado en tal o cual acontecimiento en calidad de público, organizador, o co-productor, por ejemplo, agrega una dimensión complementaria al estudio de este objeto, conforma parte de la noción de archivo, en un sentido amplio y actual, del archivo que muta, que vive; la historia, en sus transformaciones modernas, se nos presenta como una representación del pasado»⁷

6. Orlando von Doellinger. *Cuerpo e identidad*. (Barcelona: Universidad Ramón Llull, 2011) 67.

7. María de los Ángeles De Rueda. *Archivo, memoria y contemporaneidad. Reflexiones sobre estos conceptos en el marco de la investigación las artes en la ciudad*. (La Plata: Facultad de Bellas Artes UNLP 2010) 1.

Ahora bien, ¿cómo se construye el archivo?

Guasch habla de esto usando de ejemplo el trabajo de On Kawara «I went, I red, I met» (1969-1970) como ejemplo para describir esto.

«Ninguna de estas informaciones tiene que ver con la vida empírica, individual o biológica del artista, ni tampoco con una «historia», con una narrativa convencional. Son sumas de acontecimientos que fluyen en un tiempo natural, lo que hace que lo importante no sea el contenido biográfico en sí mismo, sino la «estructura» de este contenido. Los mensajes no son ni icónicos ni simbólicos, sino lo que domina es un trabajo indexical, desplegado en systematic patterns (motivos sistemáticos) con escasas permutaciones en el mismo método. Un trabajo que nos habla en 'último término de la sistemática construcción de un archivo de uno mismo a partir de situaciones rutinarias, nimias, irrelevantes para todo el mundo, menos para On Kawara y que le sirven para introducir «significado» en su hermético sistema conceptual.»⁸

Es así que teniendo esta información de referencia, se pueden descifrar ciertos puntos claves sobre las formas de manejar el archivo, entendiendo que no depende de una

narrativa y hablando entonces de una formalización del archivo como lo que lo transforma en tal. Hace un énfasis en la repetición y «la falta de permutación» volviéndose este un punto focal en la generación de los archivos. Teniendo todo esto en cuenta se vuelve posible alterar, e incluso generar, nuevos archivos. Estas nuevas creaciones no estarían basadas en hechos reales pudiendo generar sensaciones que afectarían a la construcción de la realidad ya que, la materialización del recuerdo falso generaría un archivo falso. Un ejemplo sería escribir un pensamiento intrusivo, el cual carece de verosimilitud, como culpar de un acto a alguien cuando no ha sido el caso, que registra y transforma algo fugaz y efímero en algo recurrente que se convierte en revisable. El acto de volver a experimentar este recuerdo falso convierte lo que una vez no existió en realidad mediante la generación de sensaciones. Estas se vuelven en el validador del archivo, y es que Hernández escribe acerca del efecto de la revisitación del archivo «dentro de la creación contemporánea el archivo es un medio que ofrece la posibilidad de reflexionar e investigar sobre un pasado que ahora sí es recuperable.»⁹. Al volverse algo recuperable el archivo gana credibilidad, ya que lo registrado te hace experimentar sensaciones que son reales, que vuelve su contenido en real. En un estudio hecho por Elizabeth Loftus en 1994 describe la instalación de falsos recuerdos en personas a través de la verbalización de estos, manteniendo una necesidad de preestablecer las bases de este en recuerdos reales se altera la memoria de las personas del estudio.

8. Anna Maria Guasch, *Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar*. (Barcelona: Materia 5, 2005) 174-175

9. Beatriz Hernández. *De lo vivido a lo creado: Autobiografías de archivo en el arte contemporáneo*. (Sevilla: Revista Intercultural de Artes y Humanidades, 2013) 38

El experimento se describe así por Adrián Triglia:

«En la primera fase de la investigación, se les narraba a los voluntarios, uno por uno, cuatro anécdotas acerca de la infancia de cada uno de ellos. Tres de estos recuerdos eran reales, y las explicaciones acerca de estas experiencias habían sido construidas gracias a la información que los familiares de los voluntarios le habían dado a Loftus, pero uno era falso, totalmente inventado. En concreto, esta anécdota ficticia trataba sobre cómo los participantes se habían perdido en un centro comercial cuando eran pequeños. Unos días más tarde, se volvió a entrevistar a los voluntarios y se les preguntó si recordaban algo acerca de las cuatro historias que se les había explicado en la primera parte del estudio. Una de cada cuatro personas dijo recordar algo acerca de lo que ocurrió cuando se perdieron en el centro comercial. Pero, además, cuando se les dijo que una de las cuatro historias era falsa y se les pidió que adivinasen cuál de ellas era pura ficción, cinco de las 24 personas que participaron fallaron a la hora de dar la respuesta correcta. Con un mínimo esfuerzo por parte de Elizabeth Loftus, un falso recuerdo se había instalado en su memoria»¹⁰

Es importante tener imágenes autorreferenciales en la generación de archivos falsos ya que se ha establecido que hace falta partir de un punto de realidad para alterar la memoria, donde participa tu percepción de la situación pasada, esta te da una imagen fuera de tu perspectiva que reescribe la idea que tenías sobre esa situación. Surge la pregunta, ¿qué pasa con las imágenes no autorreferenciales y que funcionan como archivo pero en las que no se aparece en ellas? Y que existen un grado de realidad en ellas parece pertinente también trabajar con ellas en una medida parecida a las autorreferenciales, no ignorando que siguen siendo archivos de eventos que pertenecen a una narrativa autobiográfica es, además, aunado al lenguaje del archivo que Hernández explica como funciona este aspecto del archivo en la obra artística. «Lo que este paradigma implica es el desplazamiento del objeto artístico hacia los soportes documentales de archivo y clasificación. La narración de los documentos se presenta bajo una forma abierta que permite múltiples lecturas de la obra, como si estuviéramos leyendo la novela *Rayuela* de Cortázar. Lo que demuestra la estructura libre del archivo es que los documentos están abiertos a nuevas posibilidades de organización, combinándolos hasta crear una nueva narración de los hechos. El archivo propone por tanto nuevas relaciones de temporalidad entre pasado, presente y futuro.»¹¹

Continuando con todo esto en mente y siguiendo en la línea del uso del archivo digital, se llega a la pregunta, ¿cómo se debe trabajar ese archivo desde el arte? Las resoluciones pueden ser variadas,

10. Adrián Triglia, «Elizabeth Loftus y los estudios de la memoria: ¿Se pueden crear falsos recuerdos?» *Psicología y mente*. url: <https://psicologiymente.com/psicologia/elizabeth-loftus-memoria-recuerdos>

11. Beatriz Hernández. *De lo vivido a lo creado: autobiografías de archivo en el arte contemporáneo*. (Sevilla: Revista Intercultural de Artes y Humanidades, 2013) 38

en esta investigación se toma la decisión de trabajar desde la edición digital de estas, basada en gran medida en de la descripción del trabajo de Thomas Ruff (1958), «Ojos azules» (1991), que nos da Guasch.

«los rostros de los individuos comparten un elemento común: el color azul de sus ojos. Ruff ha escogido doce retratos procedentes de series anteriores de Retratos y los ha tratado por medio de elaboración digital, introduciendo en sus ojos el mismo color. Se distinguen dos niveles: el de los rostros originales y los rostros de identidad ficticia, que les confiere una estructura homogénea. A través de sus ojos azules reproducidos mecánicamente se revela el ser programado y reprogramado, organizado y reorganizado, clones de una realidad hiperreal. Y en todos los casos hablaríamos de una especial relación entre los rostros de Ruff y el espectador que pone en cuestión el uso de las imágenes no solo en cuanto documentos sobre los que se ejerce la manipulación o violación sino también en cuanto documentos que manipulan y controlan la mirada y el espacio social.»¹²

Los caminos y las resoluciones que se usan y a los que se llegan en esta investigación están muy desligados y son más extremos que los de Ruff. Este proyecto trabaja la reestructuración de los archivos desde un acercamiento dife-

rente, la repetición y la edición se utilizan para crear una distorsión de la imagen, manipulando ésta de forma que complejice su lectura. En este sentido también cobran un gran peso en esta investigación el acercamiento que hace Guasch a los escritos de Benjamin y Warburg.

«Benjamin, como también Warburg en su proyecto paralelo en el tiempo Atlas Mnemosyne, empezó a reconocer que la modernidad, aparte de potenciar el nacimiento de nuevas tecnologías, implicaba a su vez una radical reorientación en la representación y la experiencia del «espacio-tiempo», dentro del cual tanto los cambios materiales como los conceptuales habían desembocado en una idea de colapso de espacio y de tiempo condicionado por la «simultaneidad visual.»¹³

12. Ana María Guasch. *Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar*. (Barcelona: Materia 5, 2005) 182.

13. Anna María Guasch. *Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar*. (Barcelona: Materia 5, 2005) 160.

III. METODOLOGÍA

La metodología de este trabajo se separa en dos partes que se ejecutaron complementándose la una a la otra. La investigación teórica abarca la primera parte del desarrollo del proyecto. Esto significa que se procedió a una búsqueda de información y desarrollo de ésta, que posteriormente sentaría las bases teóricas de la investigación. Este proceso consistió en la recolección de toda la información que se creyese útil para ser redactada y, una vez esta estas referencias asimiladas, se volcaran en la creación del apartado práctico. Esta sección ocupa gran parte del tiempo del trabajo; la obra pasará por varias fases del desarrollo y periódicamente, durante este, se irá actualizando aspectos teóricos. El aspecto práctico se puede dividir en tres partes y dependiendo método que se haya usado para la edición fotográfica. Así se irán añadiendo nuevos contenidos y resoluciones acordes a la la investigación teórica en curso. De esta manera se podrá desarrollar y analizar lo que funciona y lo que no. Por ejemplo si actuar sobre la fotografía de una manera determinada transmite la violencia de la que se habla anteriormente o si no lo hace, dando pie a un avance progresivo de lo que aporta a las piezas.

Avanzado lo suficiente en ambas partes del proyecto, se

generan unas dinámicas de retroalimentación que darán forma a los detalles del trabajo, se introducirá en la parte práctica las cosas del discurso que no se lean todavía y resulten necesarias para el discurso, y por otro lado se omitirán de la parte teórica, aquellos aspectos de la parte práctica que no funcionen e imposibiliten la lectura que resultan más superfluos. Es así que la forma final del trabajo cobra forma.

IV. PROPUESTA CREATIVA

IV.I. PROCESO Y METODOLOGÍA

El proceso creativo es el resultado de investigar acerca de maneras de trabajar con el archivo y de cómo también alterar la memoria. El propósito es manipular el archivos que trabajen y construyan una realidad que reflexiones acerca de nuestra propia construcción de la identidad. Así, se trabaja a través de un proceso creativo que evoluciona y hace evolucionar la obra, a medida que se refinan los diferentes desarrollos de la investigación se va puliendo la misma obra que nace de este. Las primeras piezas de este trabajo se enfocan a un acercamiento simple al archivo y sus mecánicas, de esta manera se trabaja con fotografías personales de archivo de la infancia. En ellas se comenzó distorsionando únicamente al «yo» registrado, manteniendo el fondo y otros elementos legibles, de manera que la distorsión fuese la consecuente de la identidad. Principalmente la idea de crear estas imágenes era unir las posteriormente en un vídeo donde se superpondrían y se jugaría con los ritmos. Esta idea se daba por diferentes motivos. Principalmente y lo que sustenta esta decisión teóricamente fue crear un recorrido semi-histórico a través del archivo sin una necesidad de linealidad en formato vídeo donde se reproduciría en bucle, usando la repetición como la pérdida del tiempo. El uso del vídeo como formato no terminó de

funcionar de la manera esperada y a su vez no terminó de tener la lectura deseada ya que la distorsión no era suficiente y carecía en muchos elementos como la composición y el color. Aún así, el trabajo de superposición sí que resultó interesante y fue la línea de trabajo por la que continuó este proyecto.



fig. 2 Boceto de edición fotográfica.



fig. 3 Boceto de edición fotográfica.



fig. 4 Boceto de edición fotográfica.

fig. 5



fig. 5 Boceto de edición fotográfica.

fig. 6



fig. 6 Boceto de edición fotográfica.

fig. 7



fig. 7 Boceto de edición fotográfica.

fig. 8



fig. 8 Boceto de edición fotográfica.

fig. 9



fig. 9 Boceto de edición fotográfica.

fig. 10

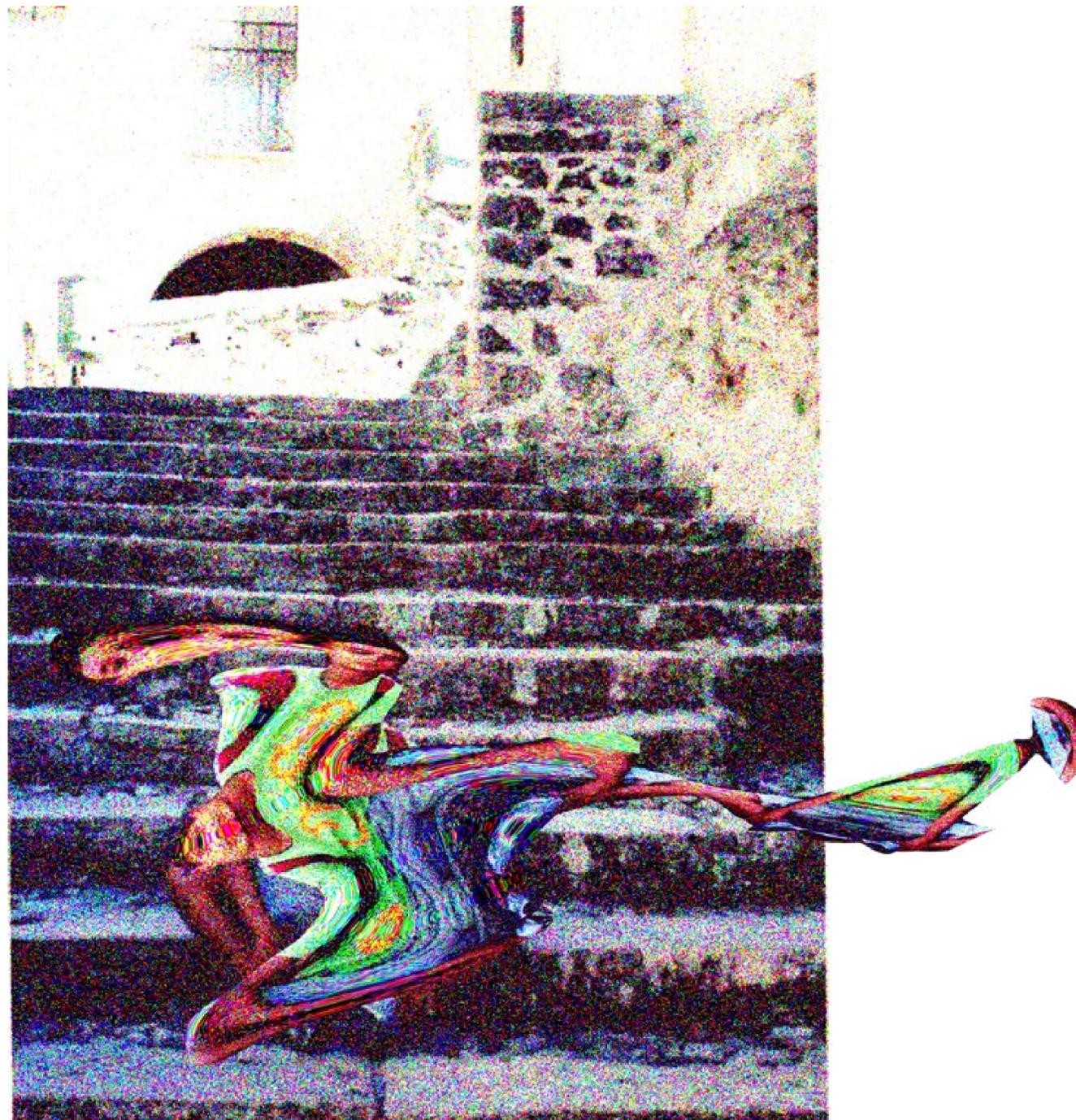


fig. 10 Boceto de edición fotográfica.

fig. 11



fig. 11 Boceto de edición fotográfica.

fig. 12

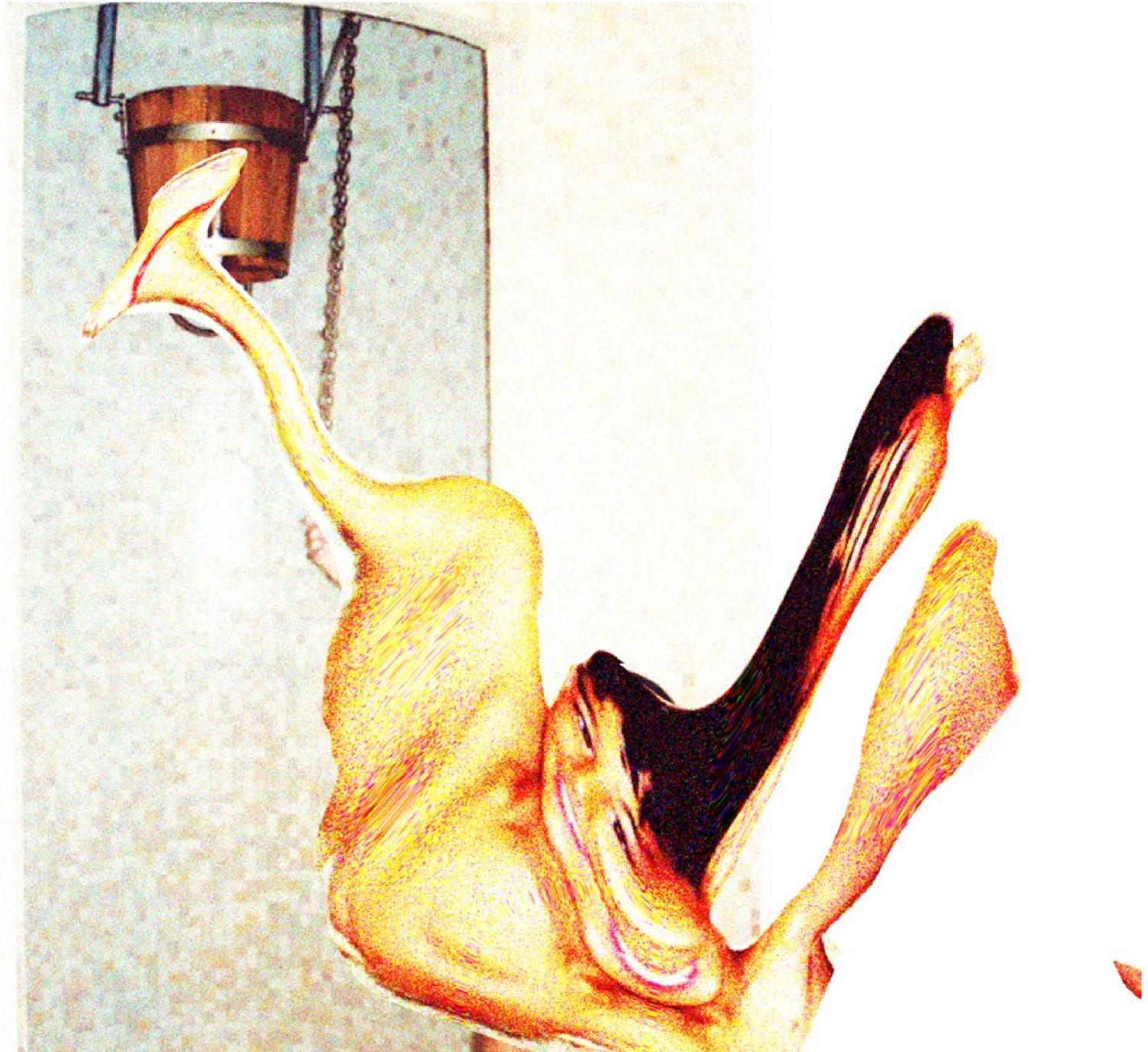


fig. 12 Boceto de edición fotográfica.



fig. 13 Boceto de edición fotográfica.

fig. 14



fig. 14 Boceto de edición fotográfica.



fig. 15 Boceto de edición fotográfica.



fig. 16 Boceto de edición fotográfica.

fig. 17



fig. 15 Boceto de edición fotográfica.



fig. 16 Boceto de edición fotográfica.

fig. 19

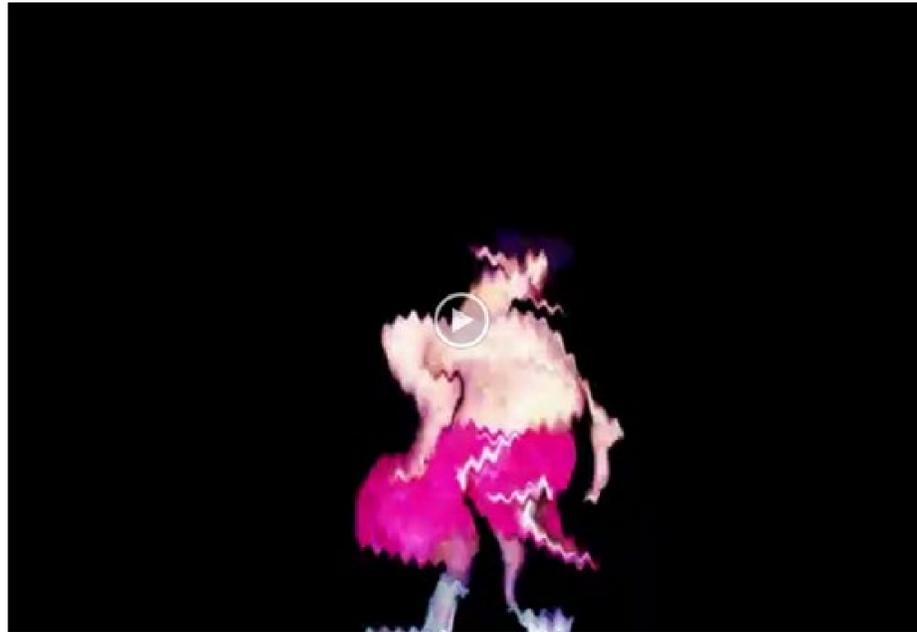
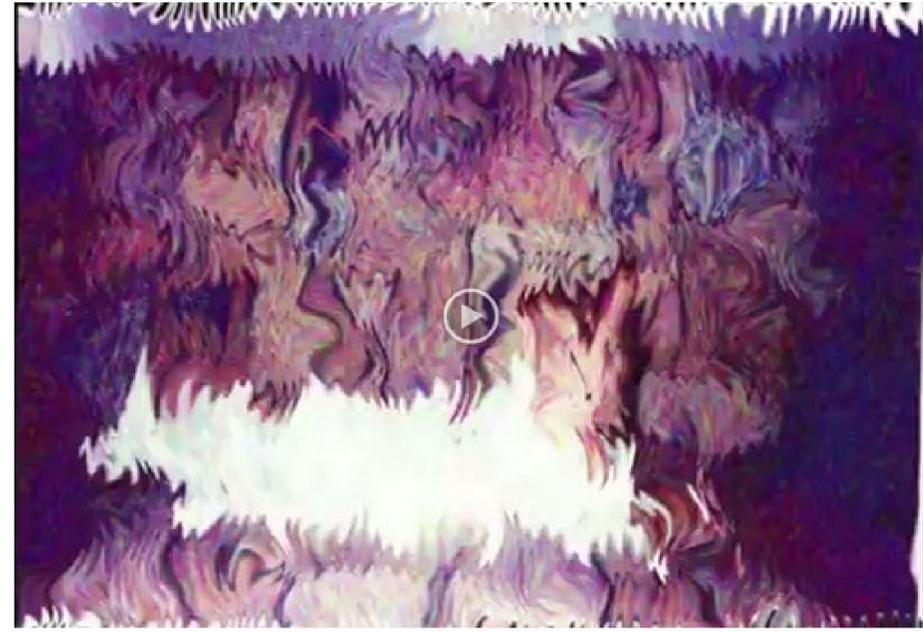


fig. 20



Link a carpeta compartida con los vídeos: https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1pnB2adsaWNyUHaZ_0TuFGrkqXPRC9ZJ8

fig. 19 Boceto de edición de vídeo

fig. 20 Boceto de edición de vídeo

La investigación avanzó deformando la totalidad de la imagen con un enfoque diferente y manteniendo de base las fotos de la infancia que se usaron previamente. El color tomaba más protagonismo, las alteraciones no discernen en separar elementos y fondo, se trabajan conjuntamente. Los resultados concluían en imágenes que perdían demasiados puntos de interés y que sobrepasaba los límites de la distorsión deseada. No solo complicaba la lectura sino que también la hacía imposible perdiendo el sentido de archivo que pretendía crear. En esta ocasión algunos aspectos como el color sí que consiguen desarrollarse de una manera deseada y pasando a conformarse como uno de los aspectos más relevantes posteriormente, pero en general no eran resultados que funcionasen con el discurso que había construido.

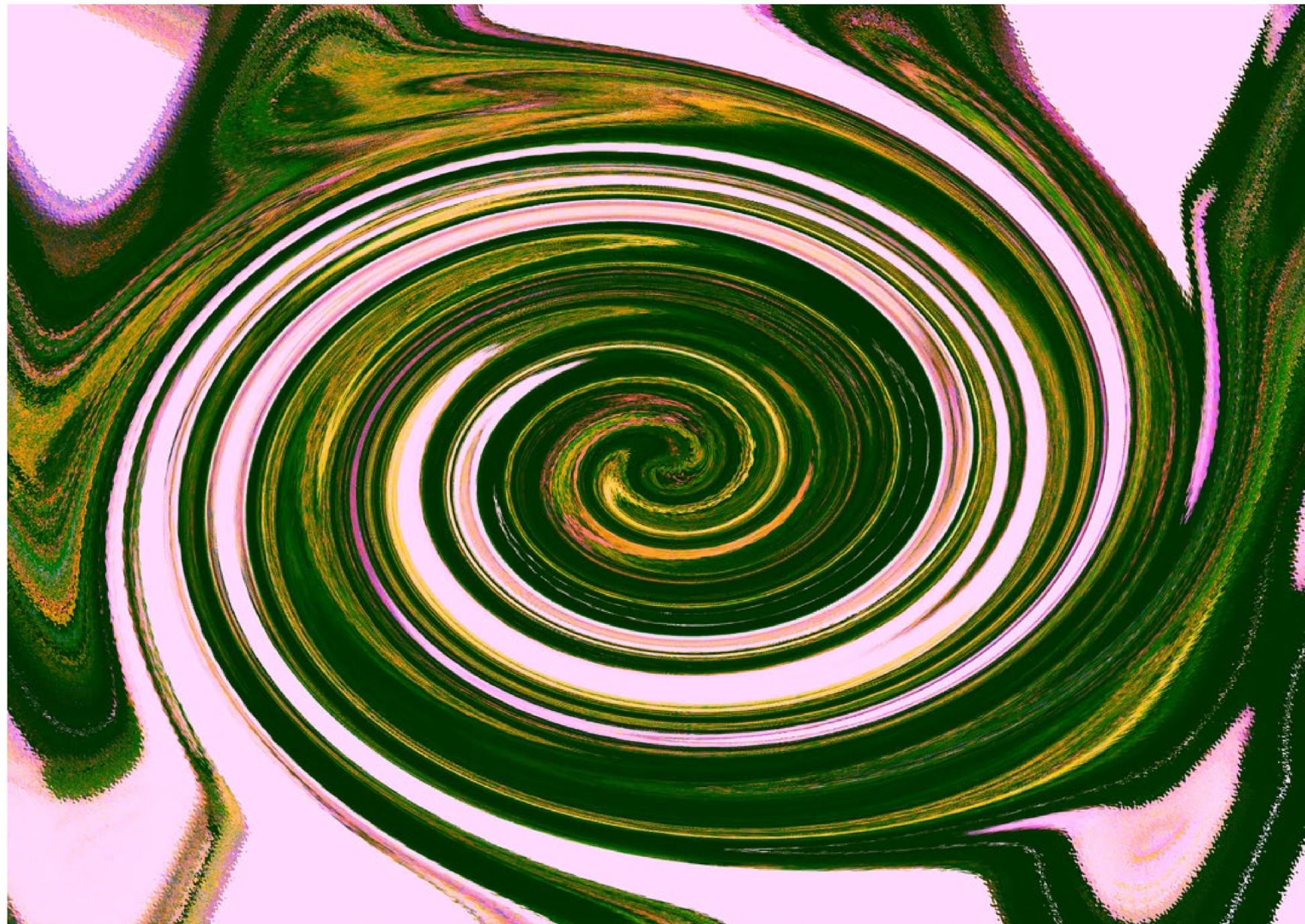


fig. 21 Boceto de edición fotográfica.



fig. 22 Boceto de edición fotográfica.

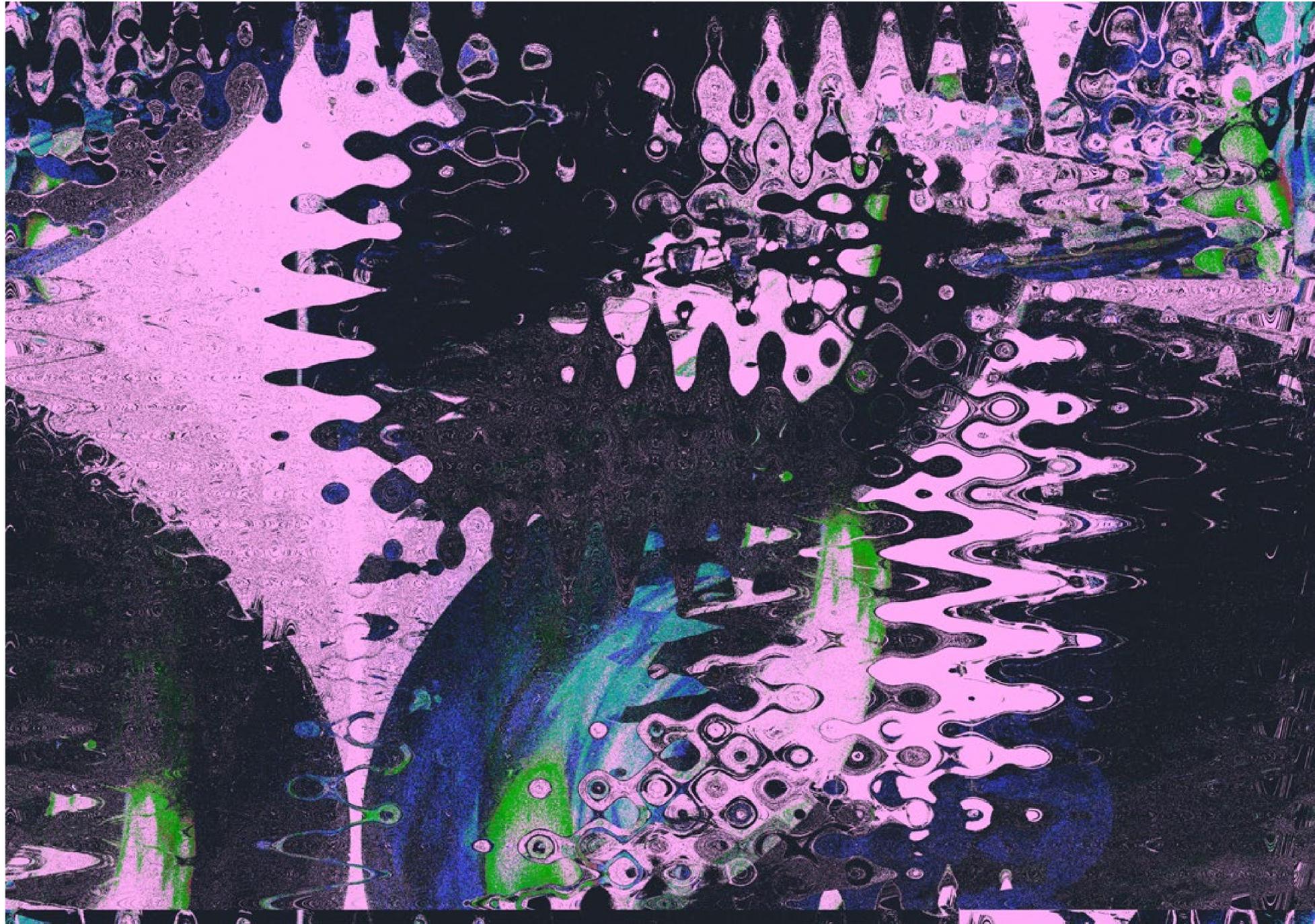


fig. 23 Boceto de edición fotográfica.

fig. 24

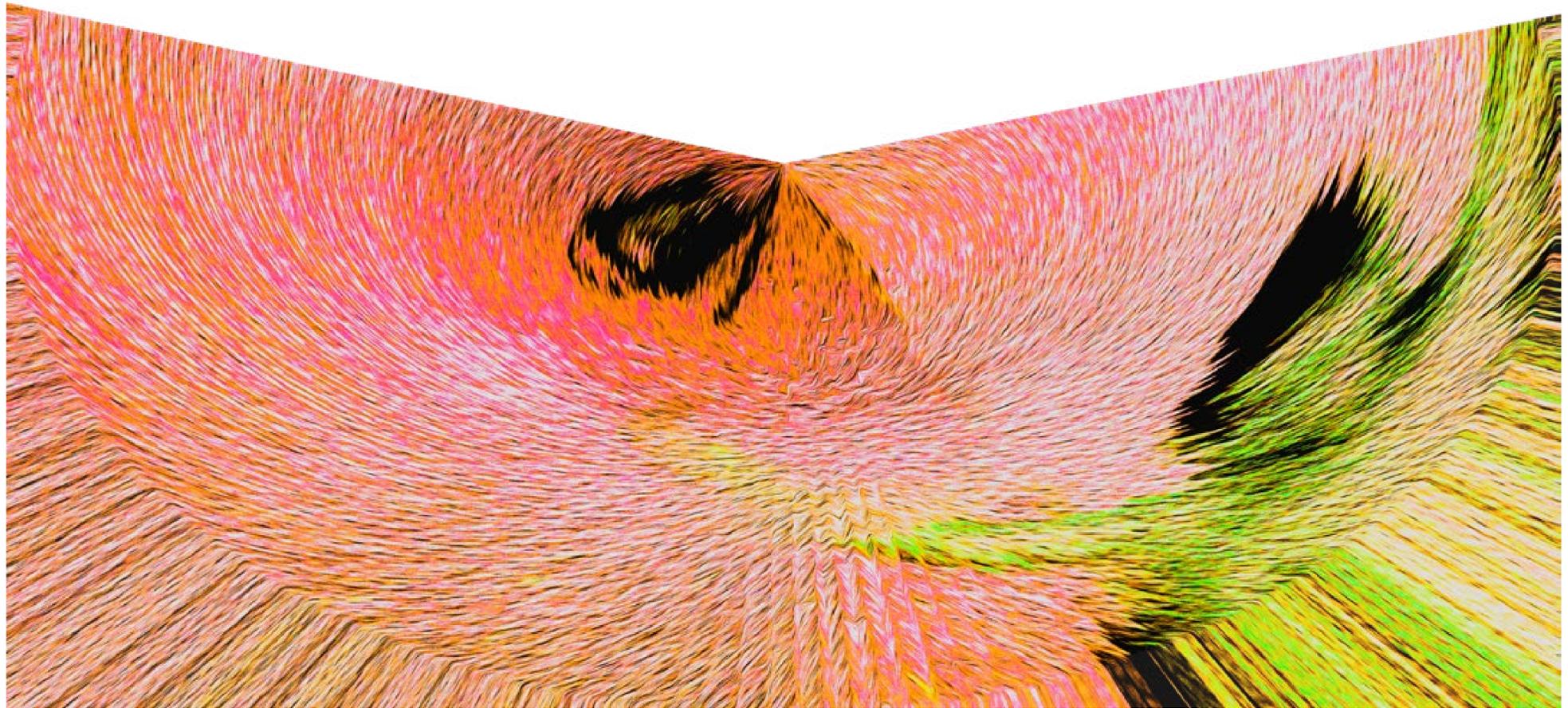


fig. 23 Boceto de edición fotográfica.

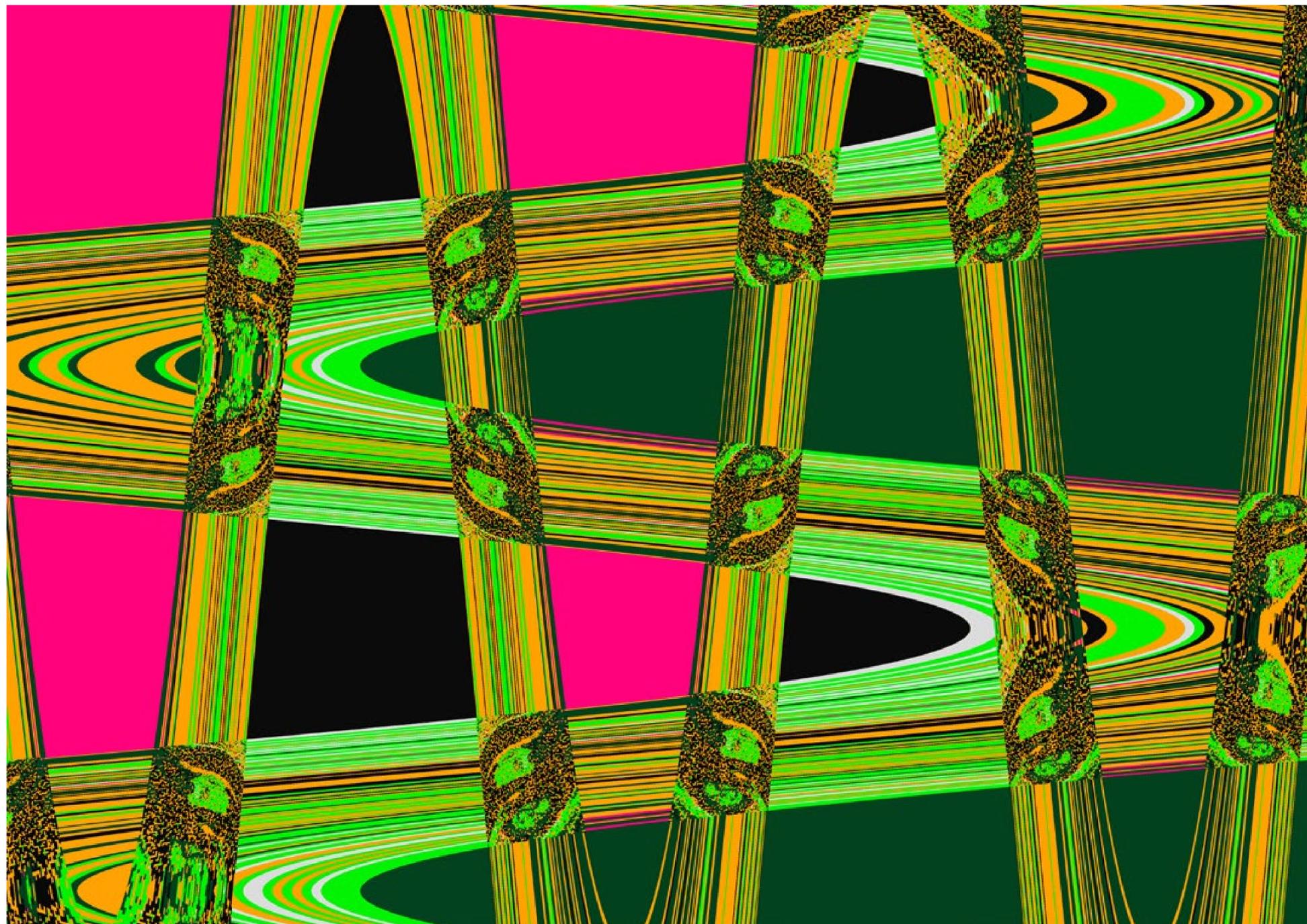


fig. 25 Boceto de edición fotográfica.

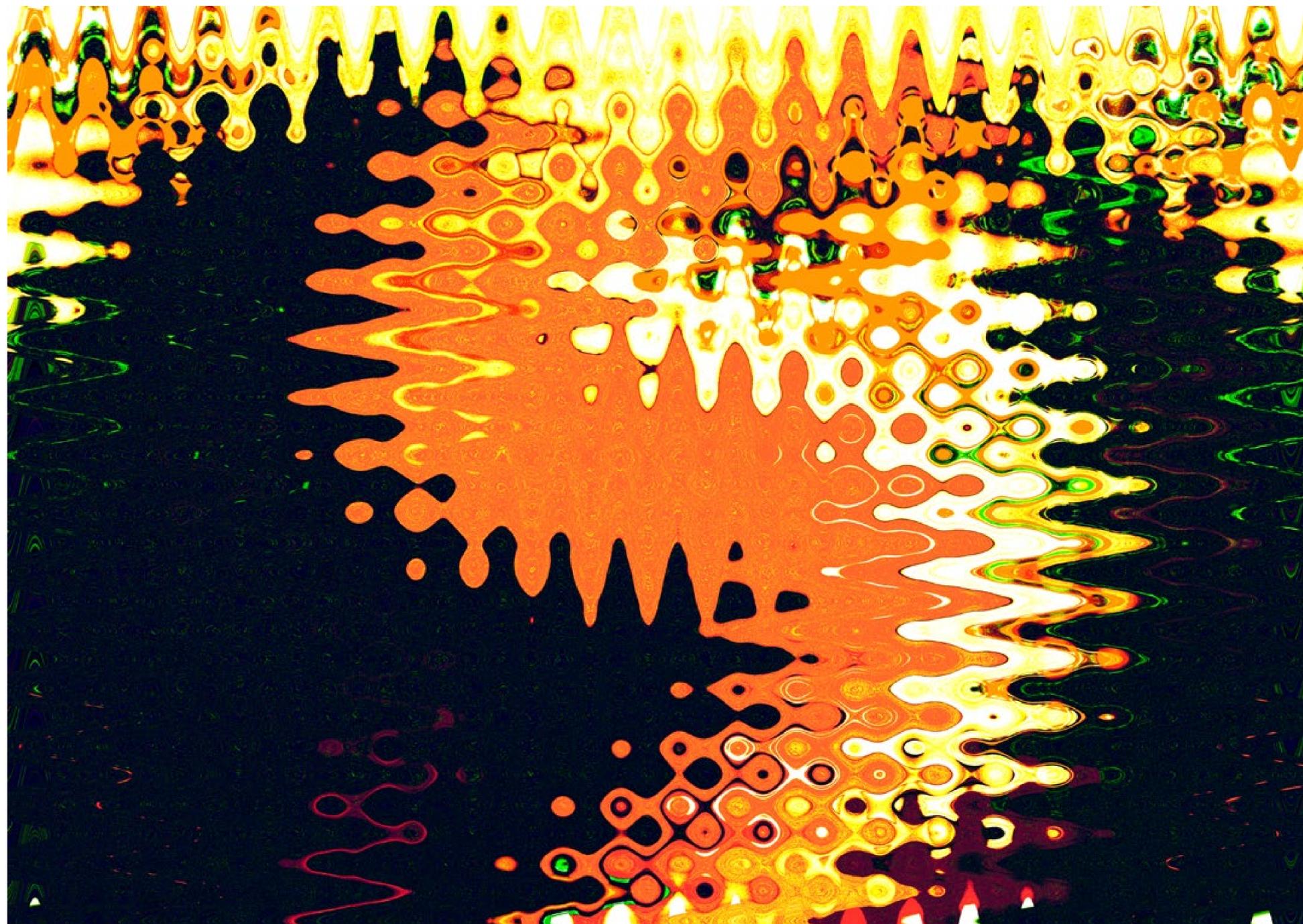


fig. 26 Boceto de edición fotográfica.

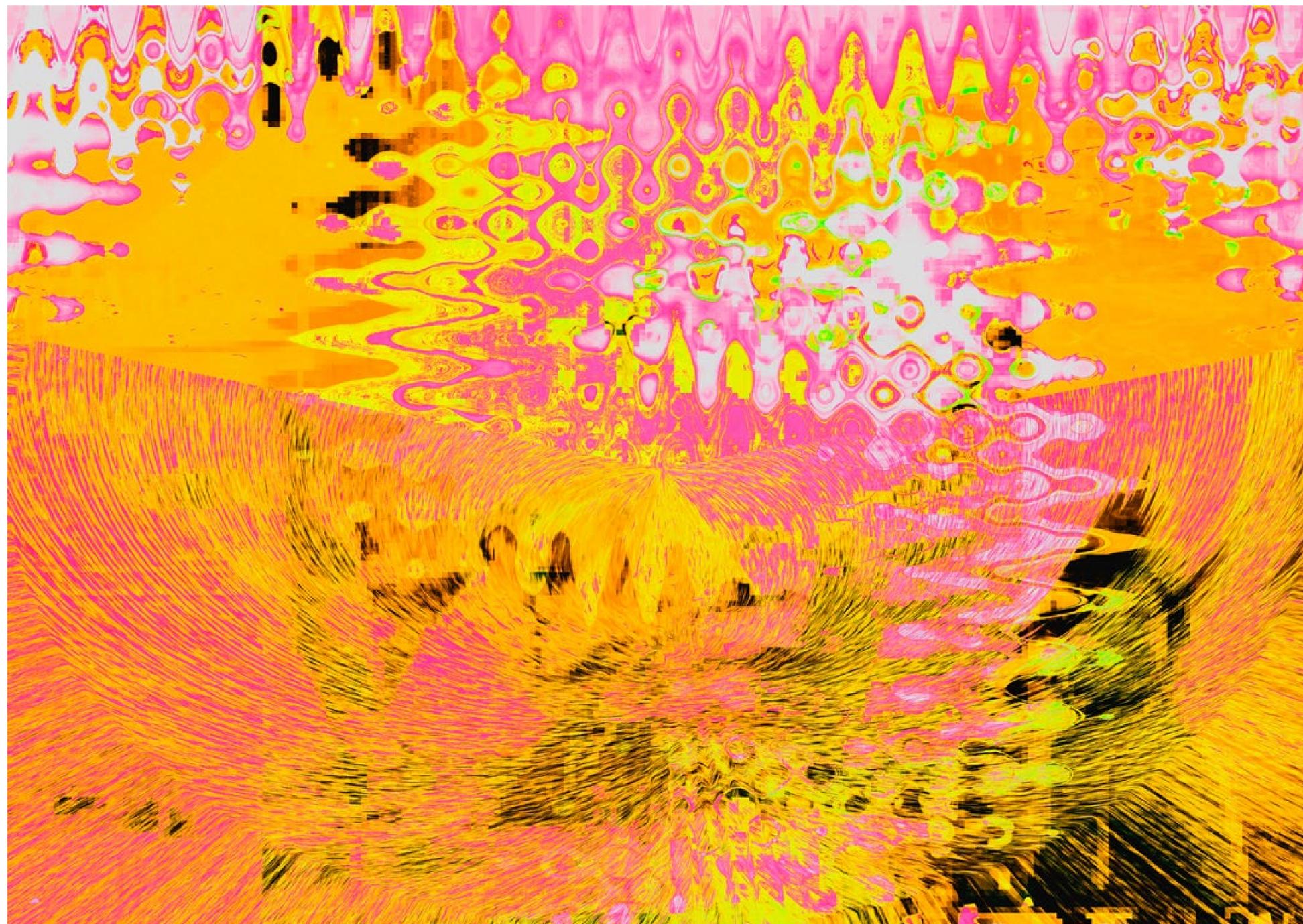


fig. 27 Boceto de edición fotográfica.

Manteniendo en mente y presente estos resultados anteriores se sigue editando más fotografías, pero esta vez me propuse seguir una norma con cada una de ellas para darles coherencia visual, lo primero que planteé fue trabajar la fotografía por planos, generando distorsión en la totalidad de la fotografía, pero dividiéndola de manera que una parte no se coma a otra y manteniendo la lectura y una correcta profundidad. Otro apartado a tener en cuenta después de la investigación previa en la edición de fotos fue la distorsión mediante la repetición, en este caso la deformación se creaba a partir de la repetición de capas superpuestas, cada una de ellas se edita de manera individual y específica para luego superponer un gran número de capas que borra-se la imagen original con la opacidad, color, movimientos y características de la capa del programa de edición para generar nuevas materias visuales que son ajenas a la realidad. En cierta manera se ven orgánicas pero al ser creados artificialmente viola la imagen original y se contrapone a la identidad. Esta metodología permitía, además, introducir los conceptos teóricos de los trabajos de Ruff, como Ojos azules, y el carácter racional y sistemático de la obra de On Kawara. Así, se añade cierto hermetismo.

IV. PROPUESTA CREATIVA

IV.II. REFERENTES VISUALES

La serie está basada e inspirada en el trabajo de varios artistas que previamente han trabajado con el concepto de archivo. El primero de los que me sirvió como referente es el ya mencionado On Kawara, sus obras provienen de su concepto de repetición y hermetismo conformando el archivo a través de la reiteración en actos rutinarios y cotidianos, esa constancia que es lo que le da potencia a sus piezas. Junto a eso, el aspecto autobiográfico de sus obras también es algo de lo que bebe esta serie de fotografías. Las obras principales que se usaron de de inspiración fueron las series de ficheros que se titulan con «I» como «I read, I went y I got up» (1969-70), que consisten en una recopilación de postales y cartas y apuntes que archivaba, o enviaba a sus amigos como en el caso de «I got up» con acciones cotidianas que realizaba y registraba en su día a día, y es esta sistematización del archivo y meticulosidad en la repetición que resulta interesante y muy potente de su obra.

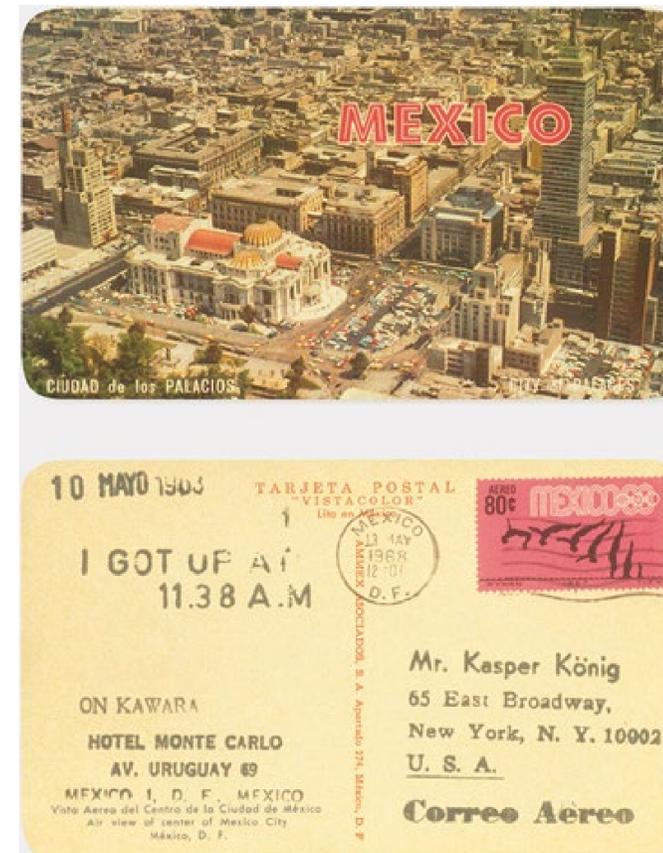


fig. 28

fig. 28 *I got up* de On Kawara, 1969-1970. Extraído de: <https://www.guggenheim.org/audio/track/on-kawara-i-got-up-1968-79>

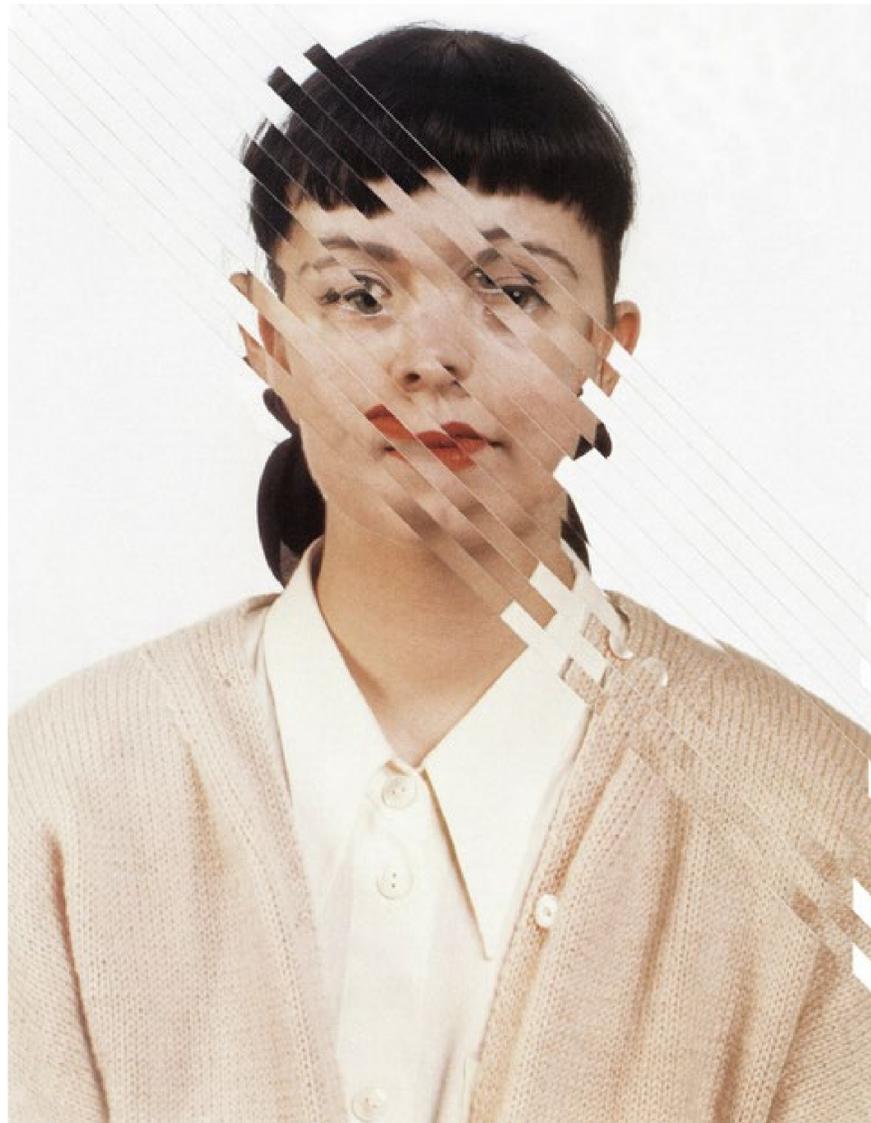


El segundo referente que sirve de inspiración para la serie no es otro que Christian Boltanski (1944 - 2021) quien trabaja haciendo uso del archivo. Este artista trabaja en la estética de este como las cajas antiguas donde se encontraban fotografías desordenadas en las que se puede ver el paso del tiempo. La memoria es fundamental para su obra, la trata como hecho y no pretende reconstruirla de ninguna manera. Guasch explica «el trabajo del archivo es al mismo tiempo aquello que destruye el archivo y en principio el suyo propio. De ahí esta contradicción inherente al archivo»¹⁴ hablando de la capacidad que le acuña Boltanski a la memoria de ser capaz de borrarse a sí misma y la relación que tiene el archivo en esto. Además, empieza a construirlo aislando objetos de su contexto original para volverlos objetos casi museológicos, transformándolo en reliquias modernas. En su repertorio cuenta con exposiciones como «El Caso» (Museo Reina Sofía, Madrid, 1988) en la que el artista hace una selección de caras de archivos de revistas españolas para crear piezas a modo de monumento referencia al pasado del edificio del Centro de Arte como Hospital Provincial de Madrid.

14. Anna María Guasch. *LOS LUGARES DE LA MEMORIA: EL ARTE DE ARCHIVAR Y RECORDAR* (Barcelona: Materia 5, 2005) pág. 177

fig. 29 Christian Boltanski. *El Caso*, 1988. Fotografía de Luis Pérez Mínguez. Extraído de: <https://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/christian-boltanski-caso>

fig. 30



El último referente visual, Thomas Ruff, cuya obra genera interés por su uso de la fotografía, el fotomontaje y la edición. Ruff ha trabajado con la idea de archivo teniendo un enfoque conceptual y minimalista, haciendo series de fotografías del tipo de carné en las que el interés estaba en mostrar una superficie que se aleja del «personaje» y pretende mostrar las estructuras de poder de la sociedad y cómo identifica a los sujetos, es entonces que entra en juego una falta de identidad que Ruff considera se ha vuelto parte del ser humano contemporáneo. Ejemplo del trabajo de Ruff son el ya mencionado «Ojos azules» (1991) y otro ejemplo destacable por su decisión de deformación es una fotografía titulada «Portrait» (1987).

fig. 30 Thomas Ruff, *Portrait*, 1987. Extraído de: <https://www.singulart.com/es/collection/inspirado-por-thomas-ruff-1359>



fig. 31

fig. 31 Thomas Ruff, *Ojos azules*, 1991. Extraído de: https://m.riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/62613/MART%C3%8D%20CORTS%2C%20Gr%C3%A0cia_TFM.pdf?sequence=1&isAllowed=y

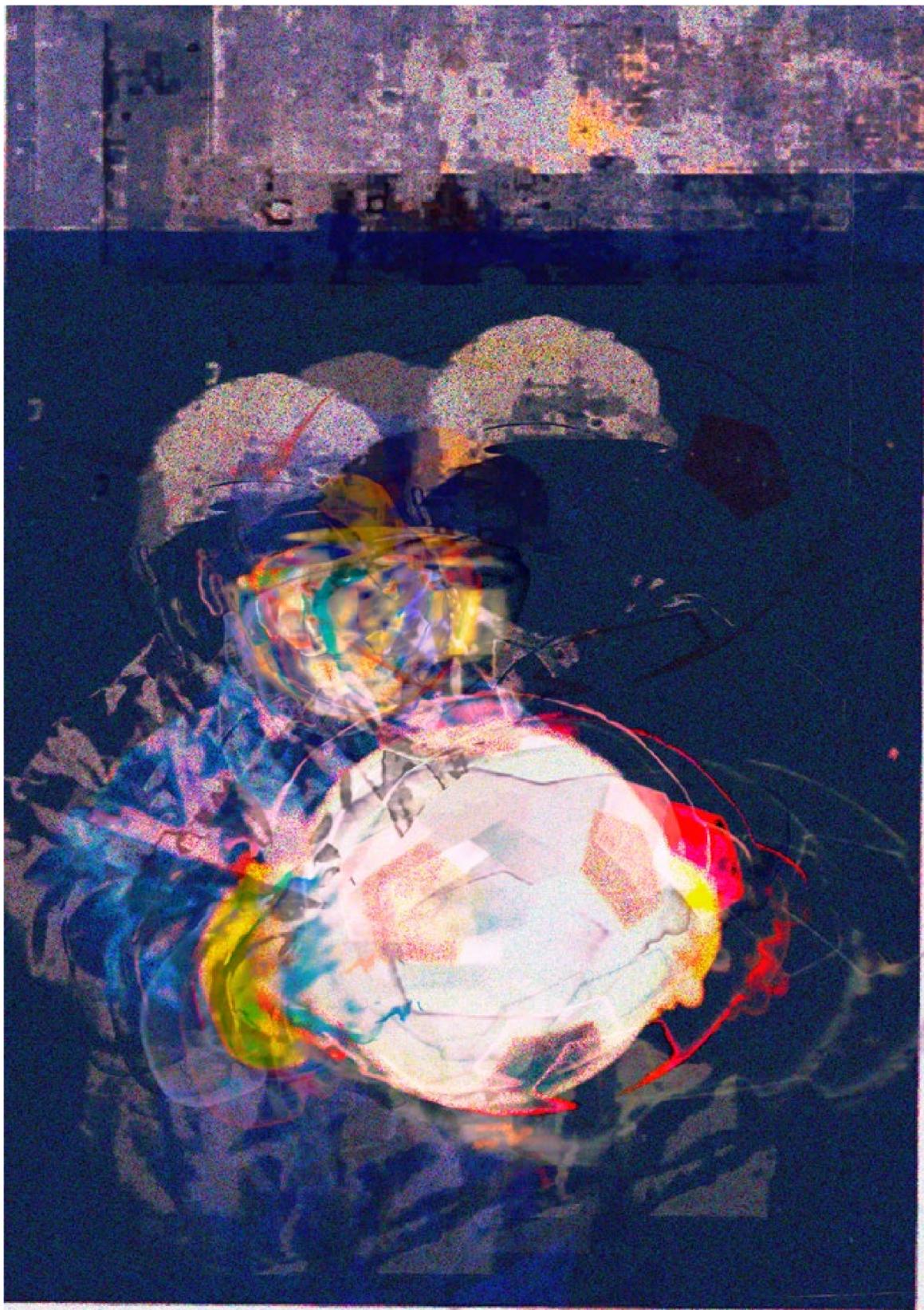
IV. PROPUESTA CREATIVA

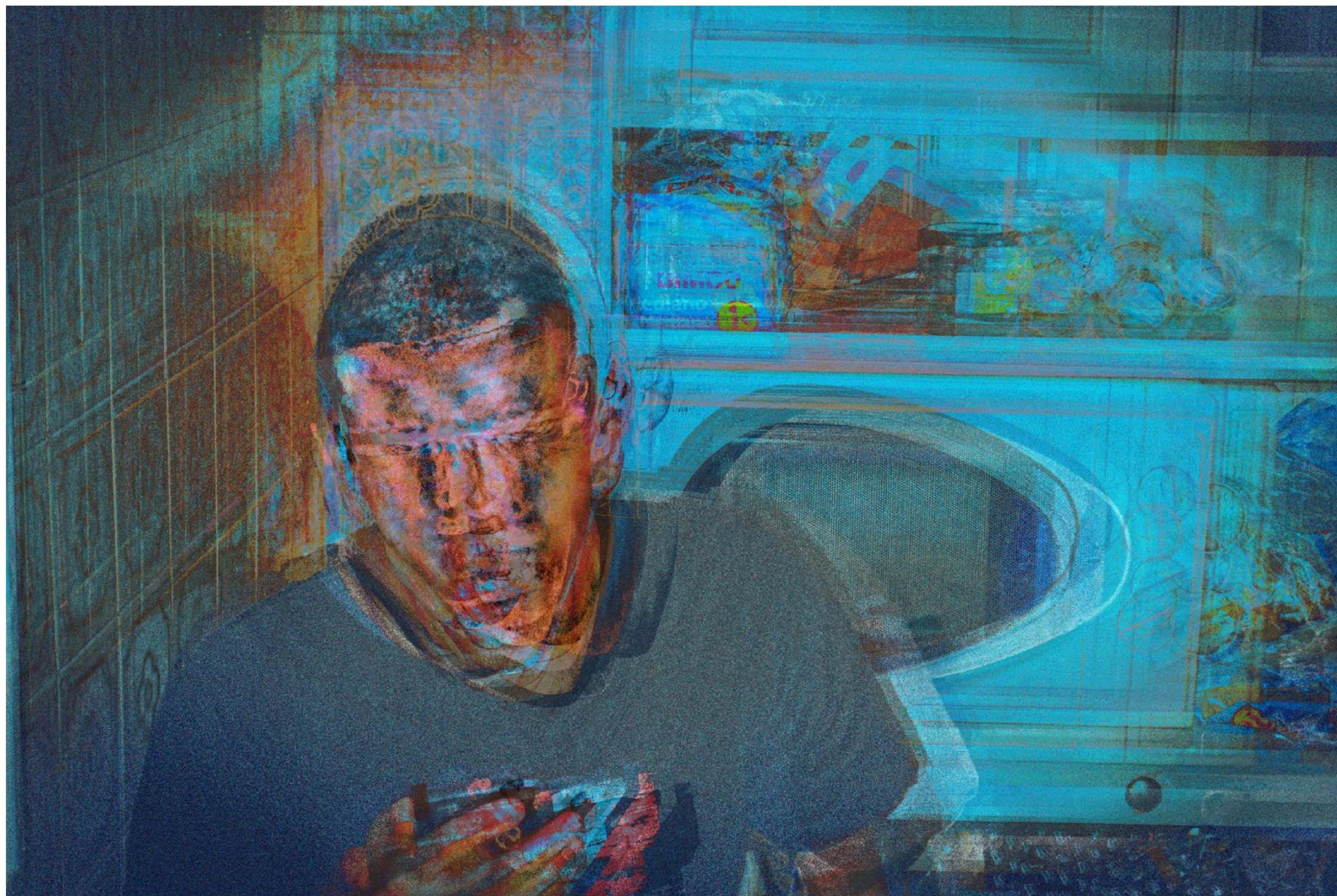
IV.III. RESULTADOS.





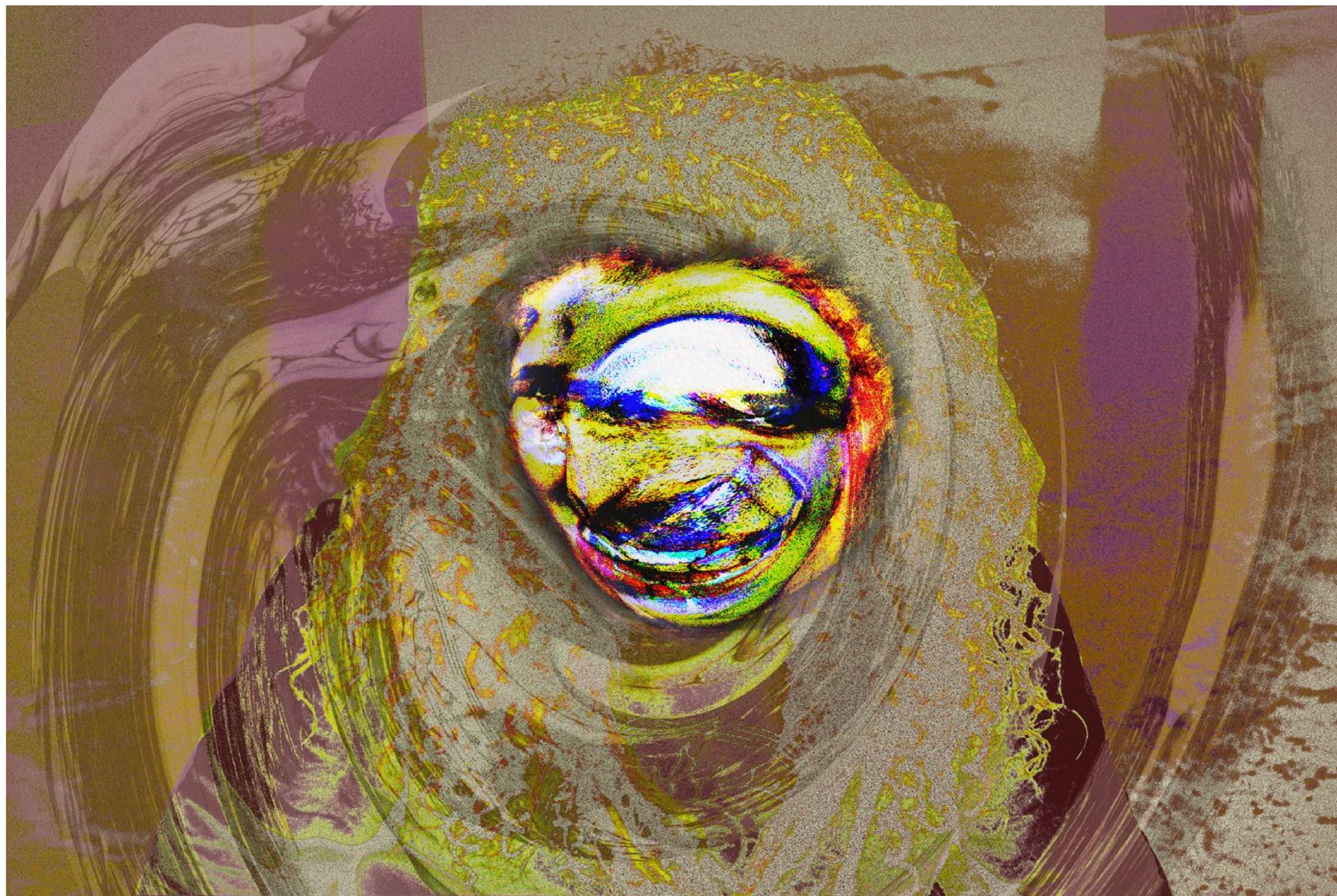










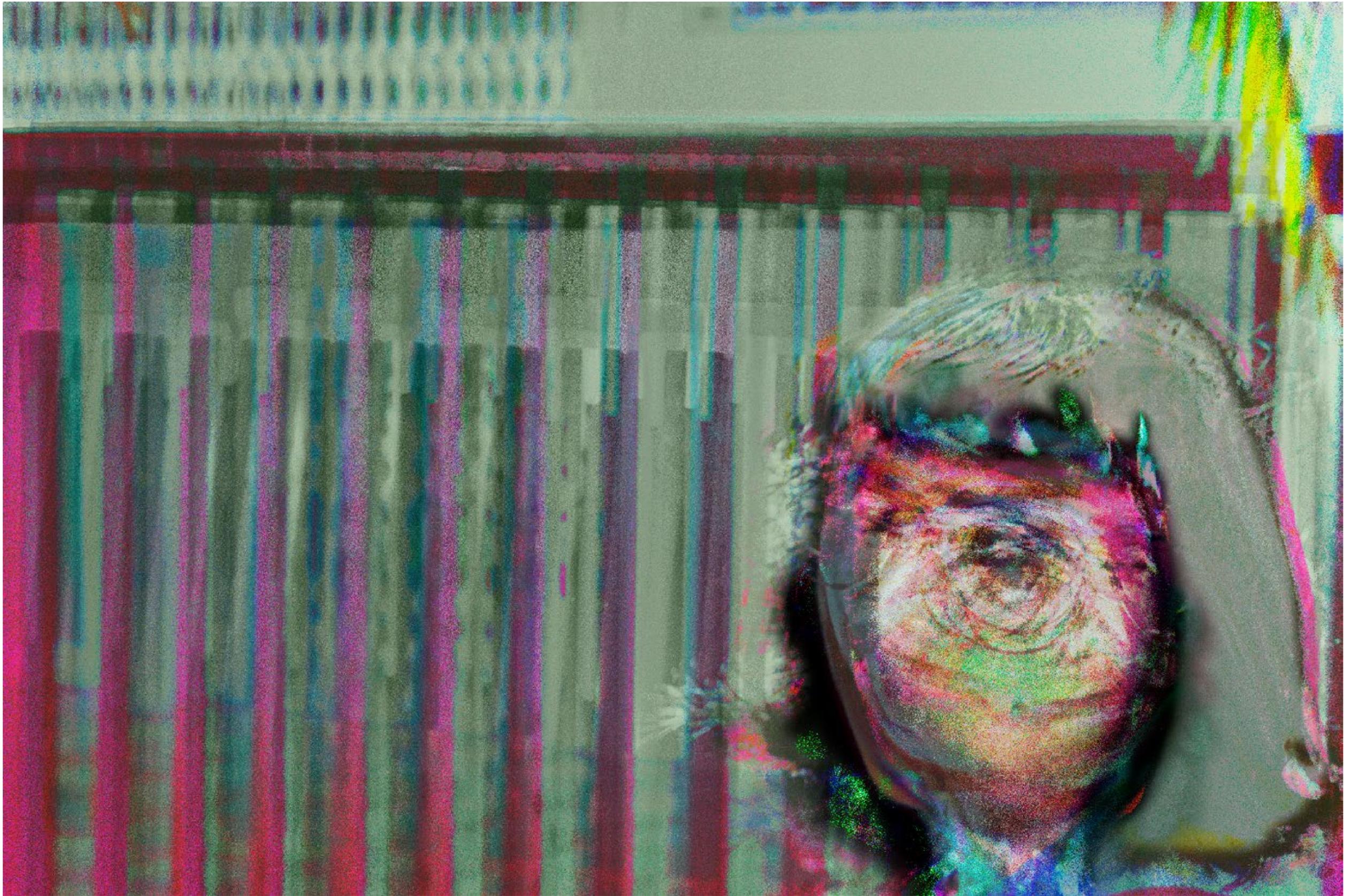






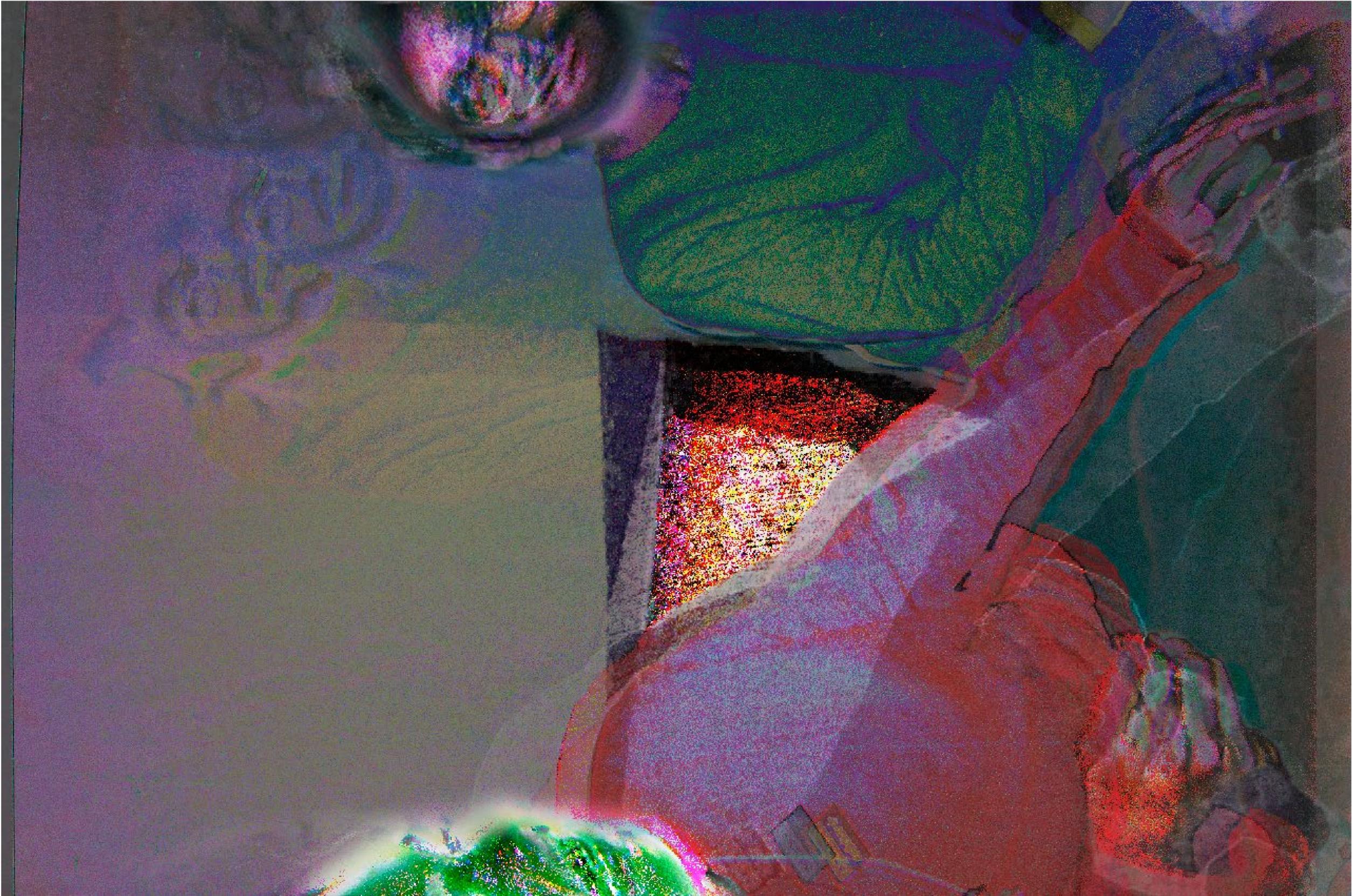
























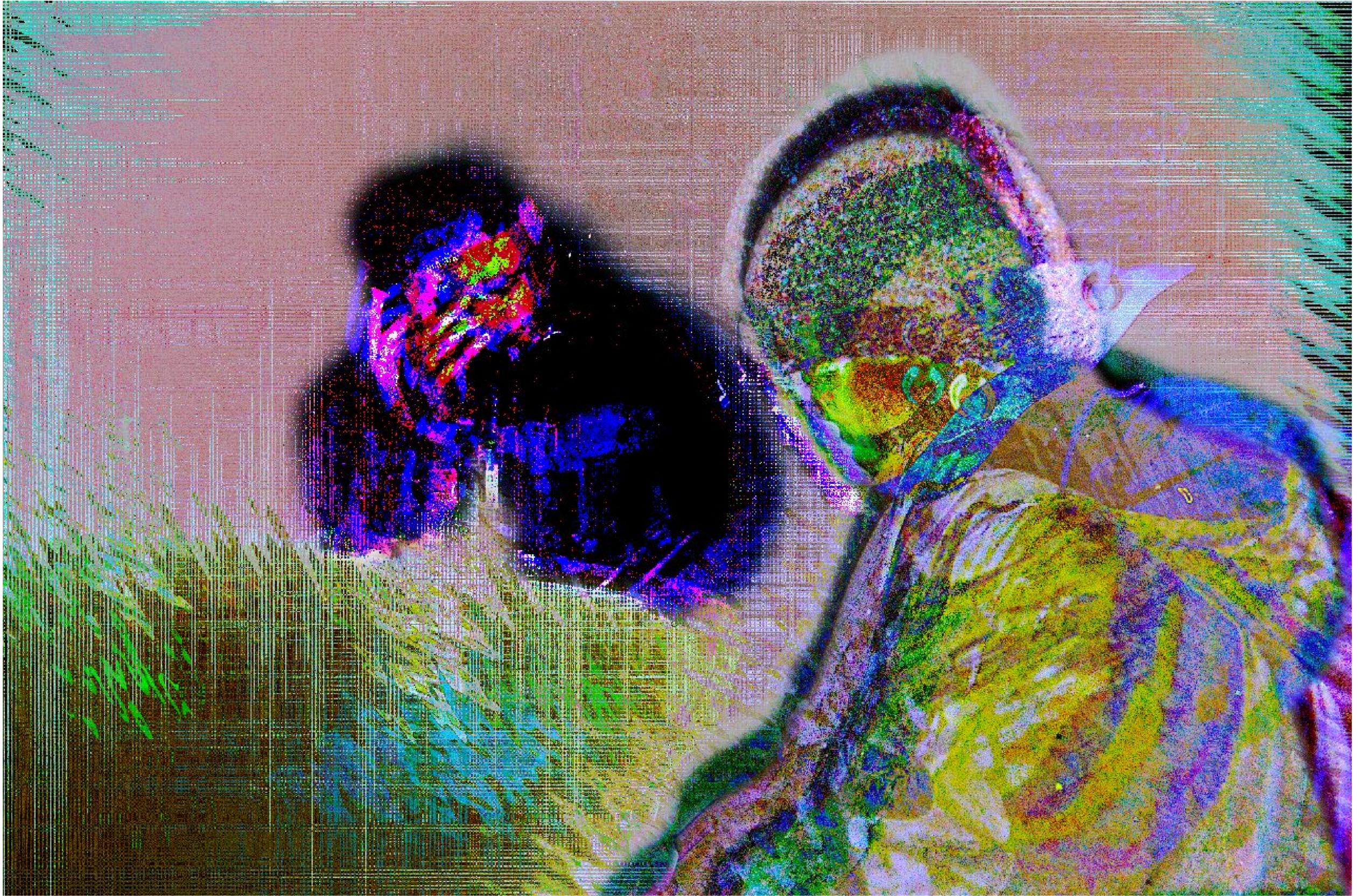










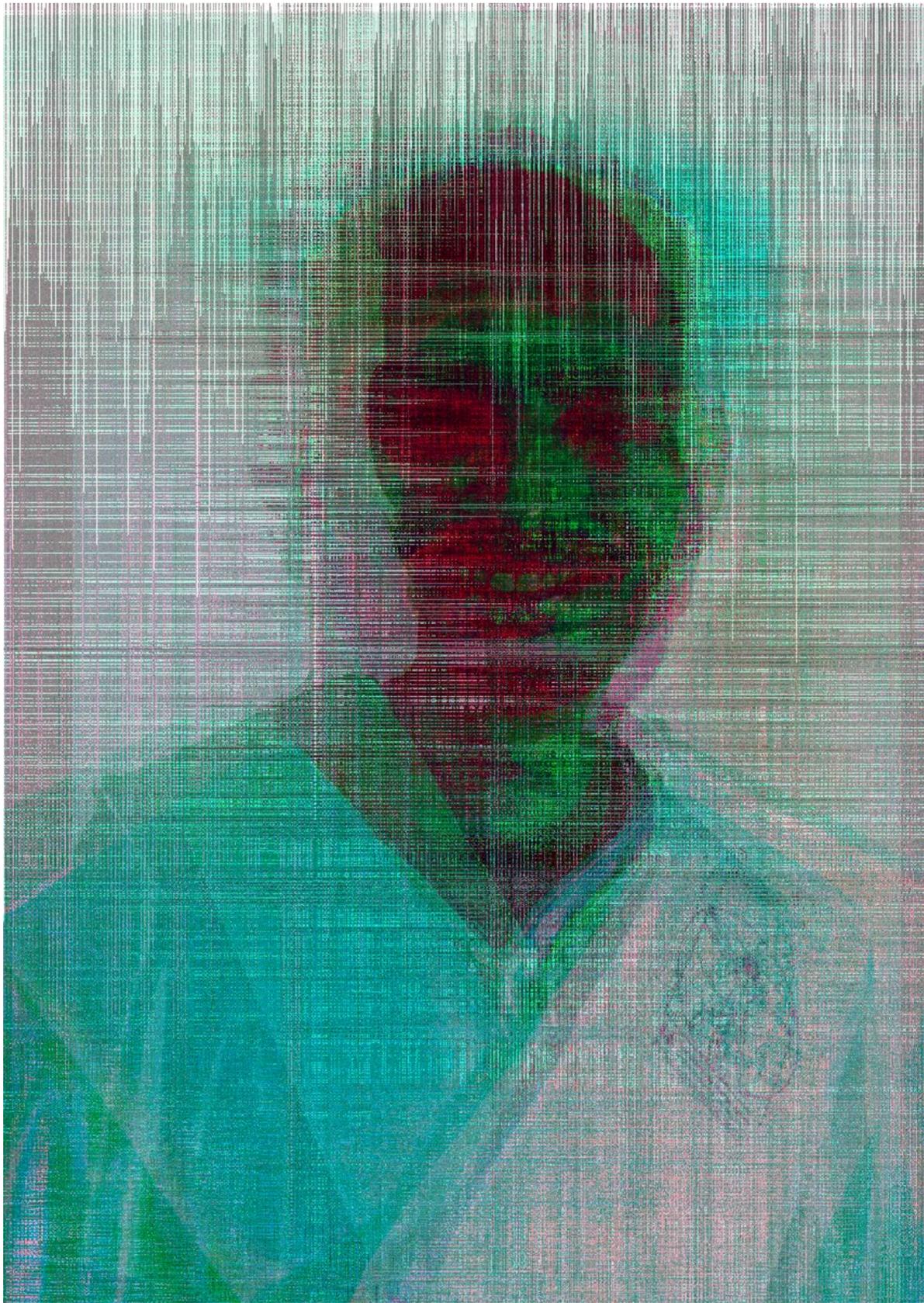
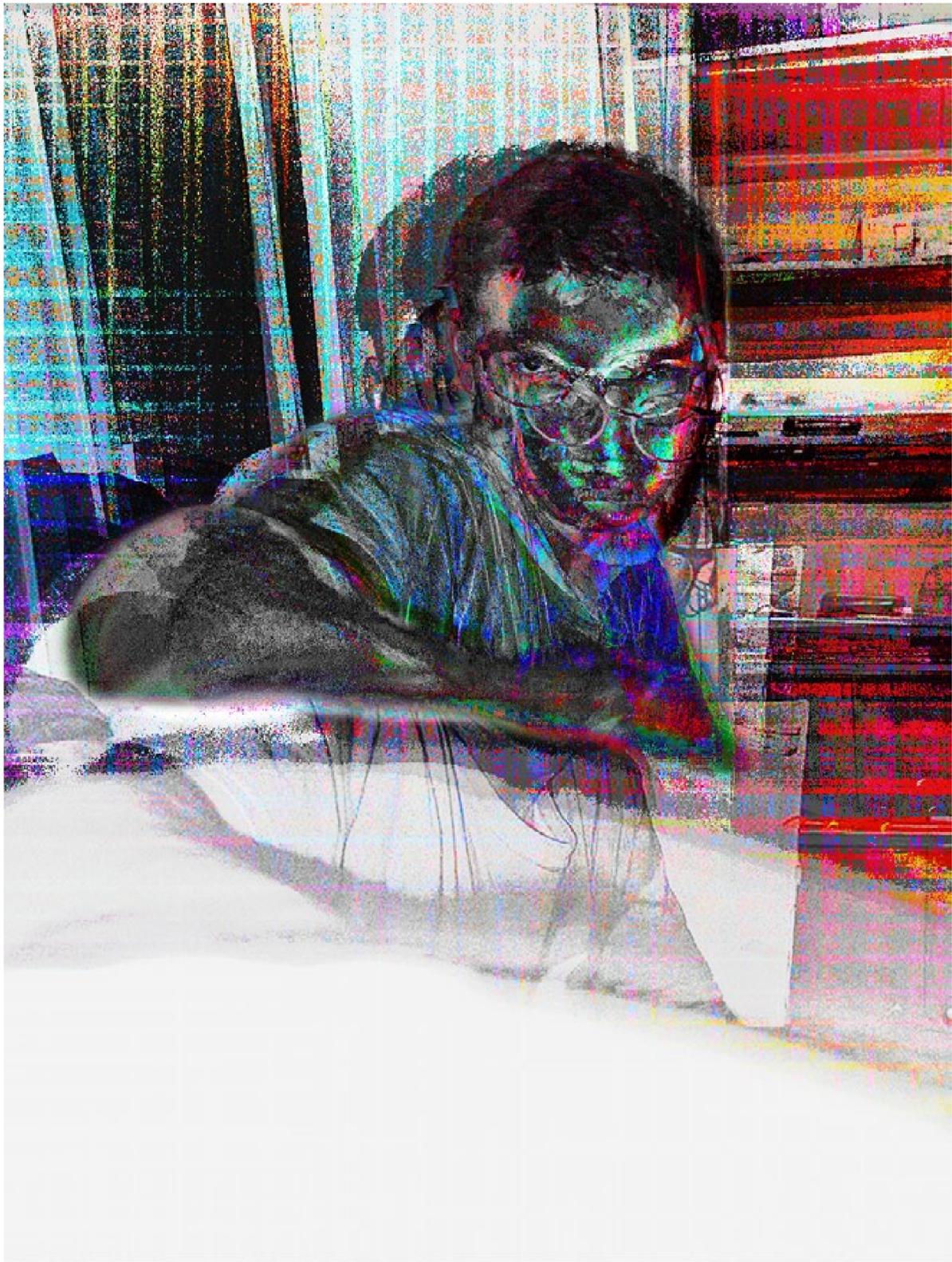


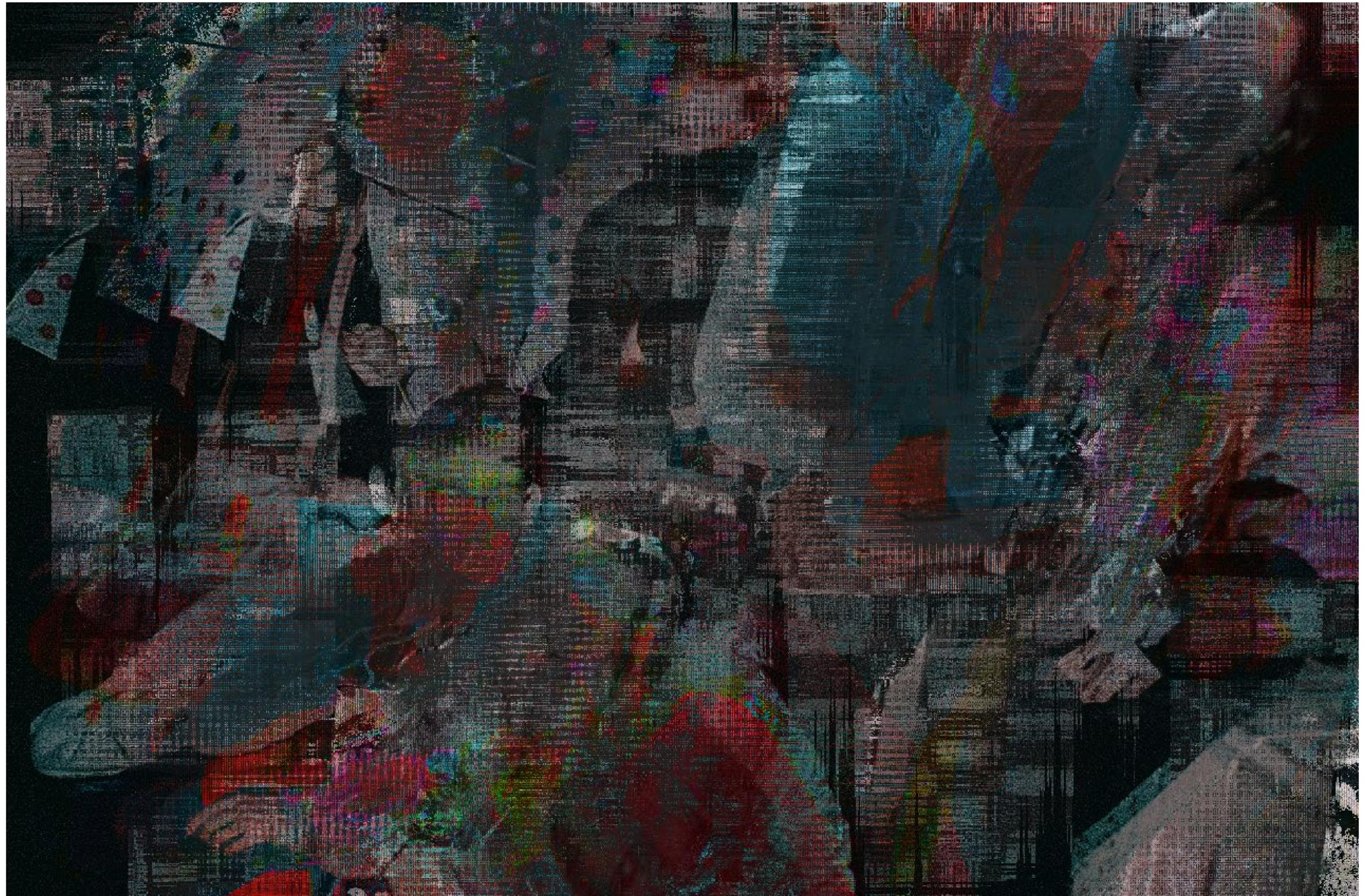


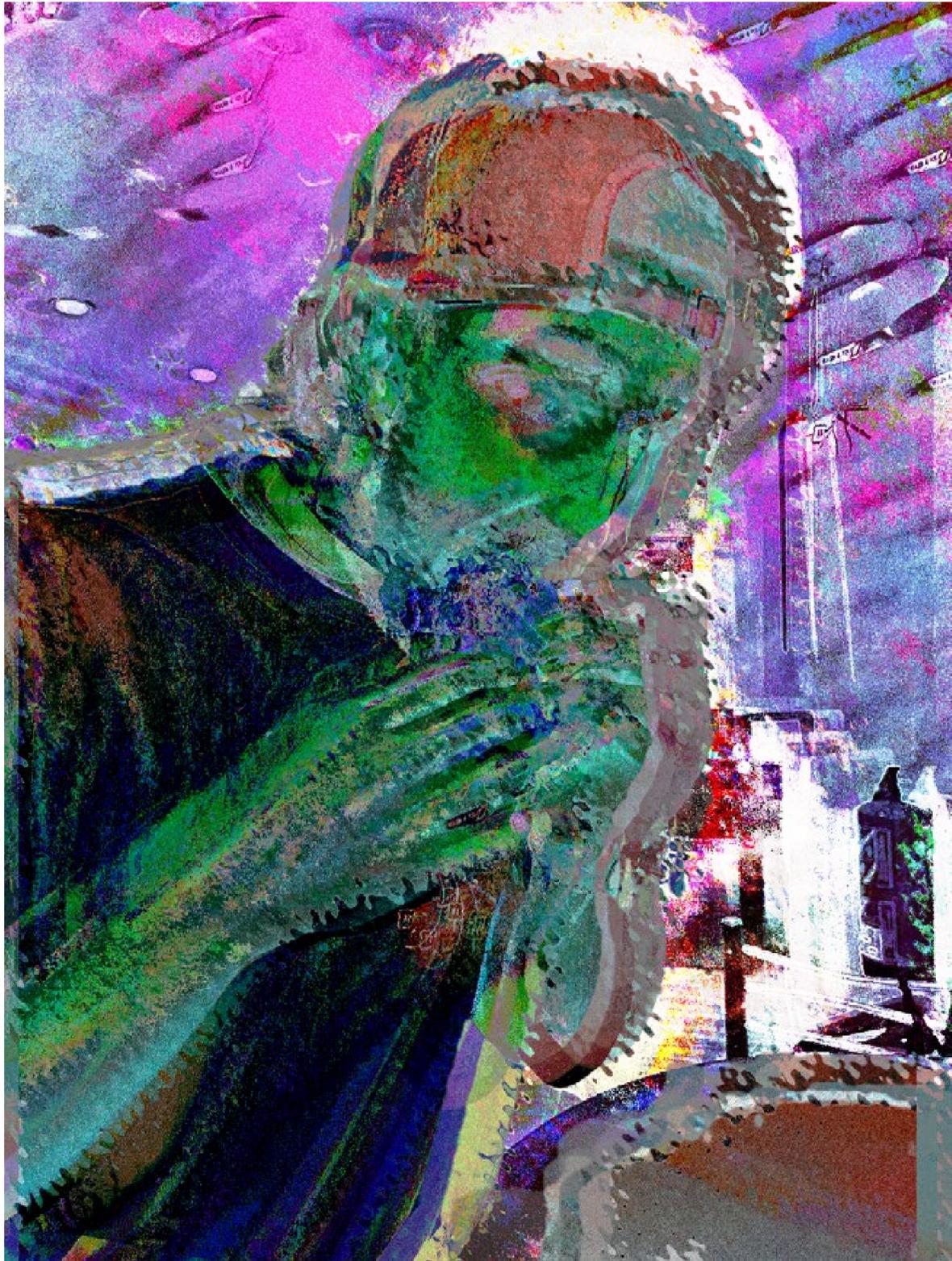




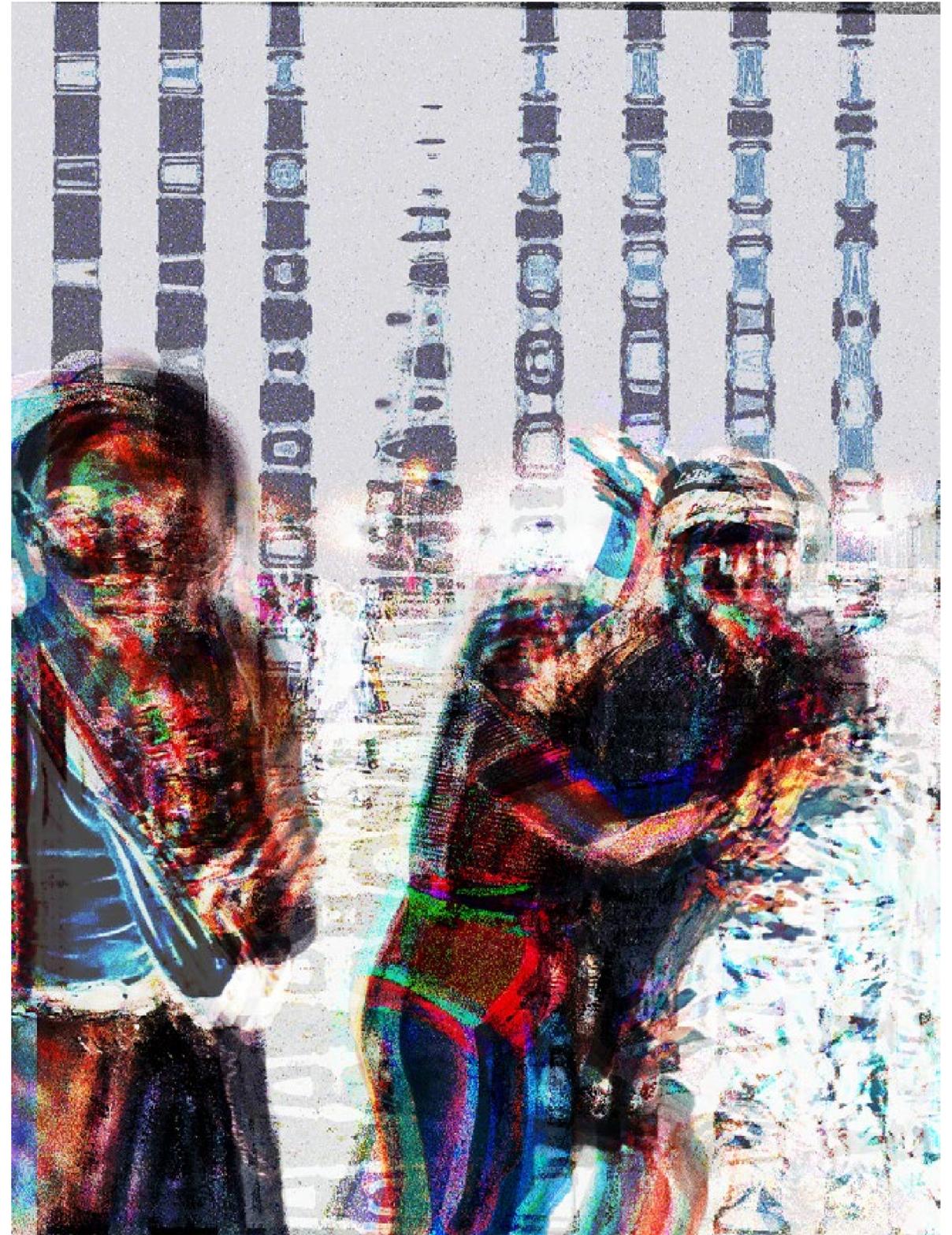


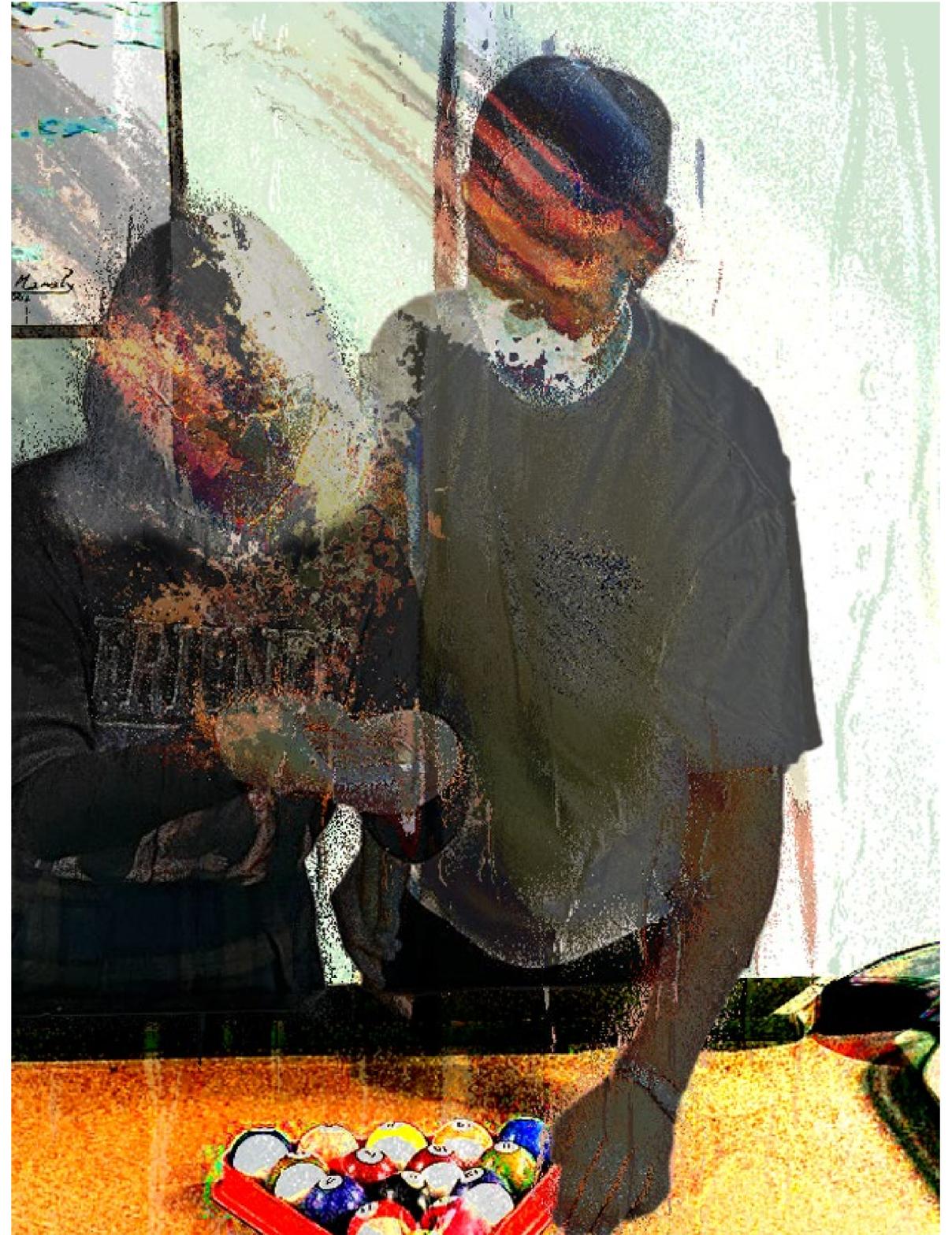
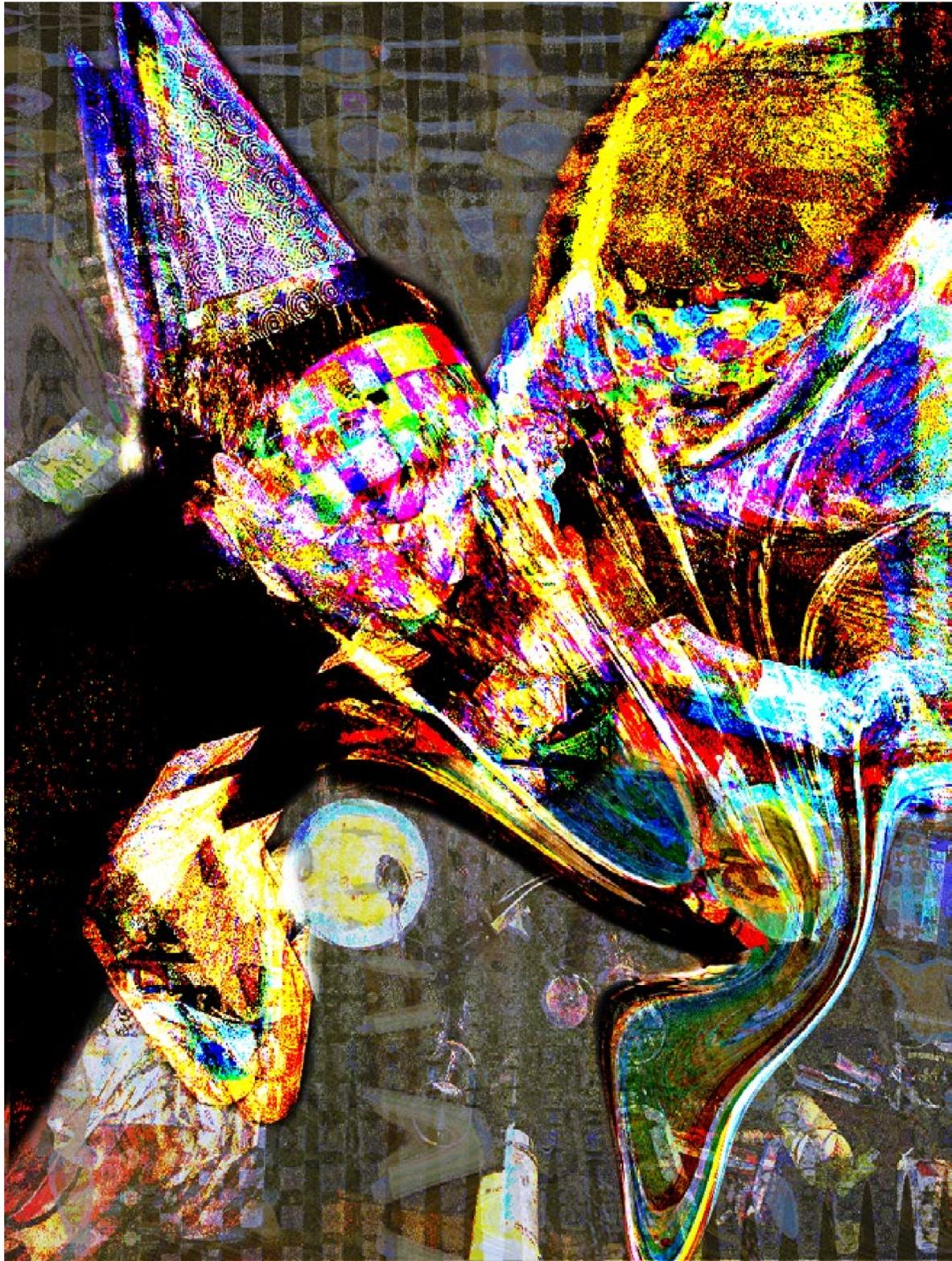


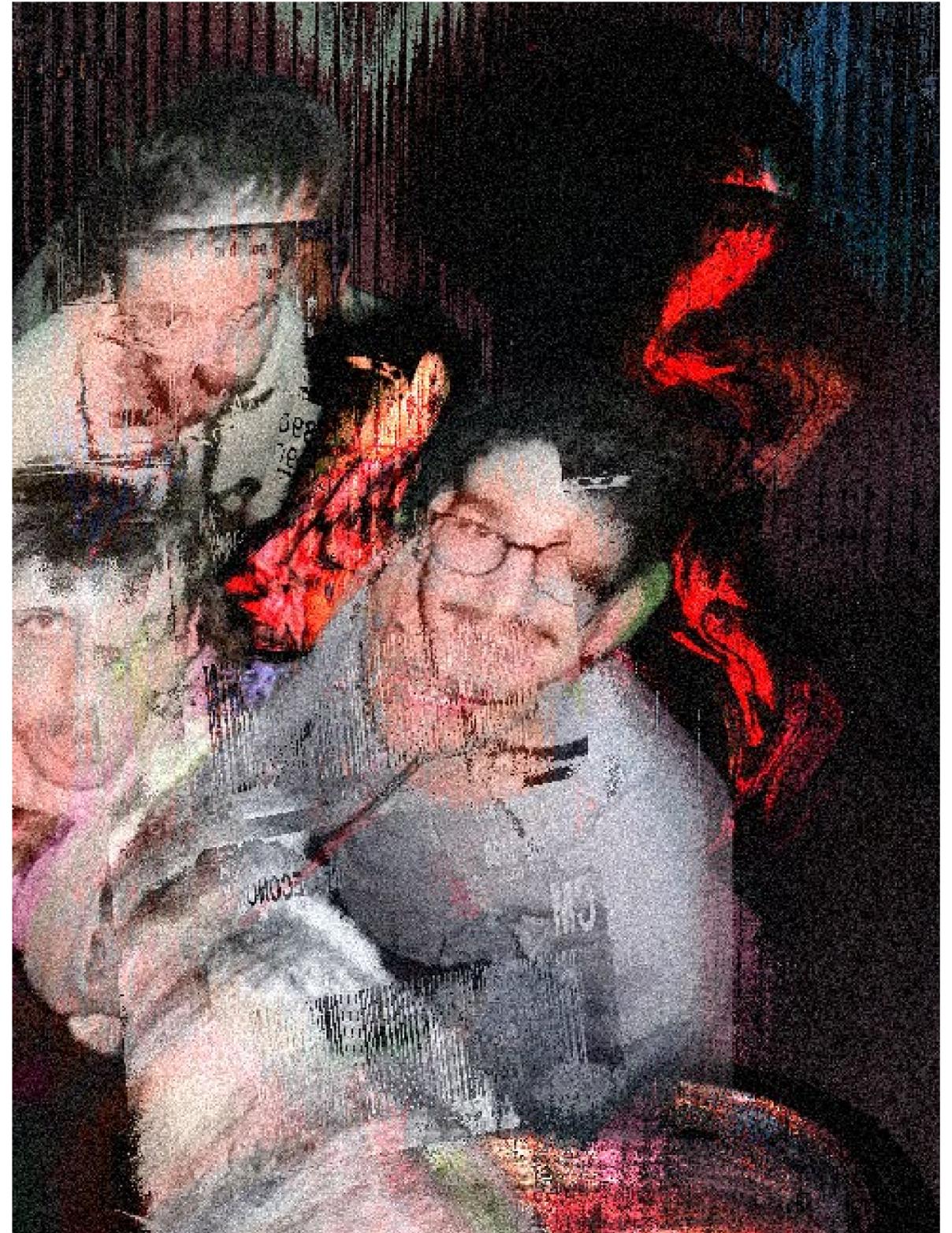


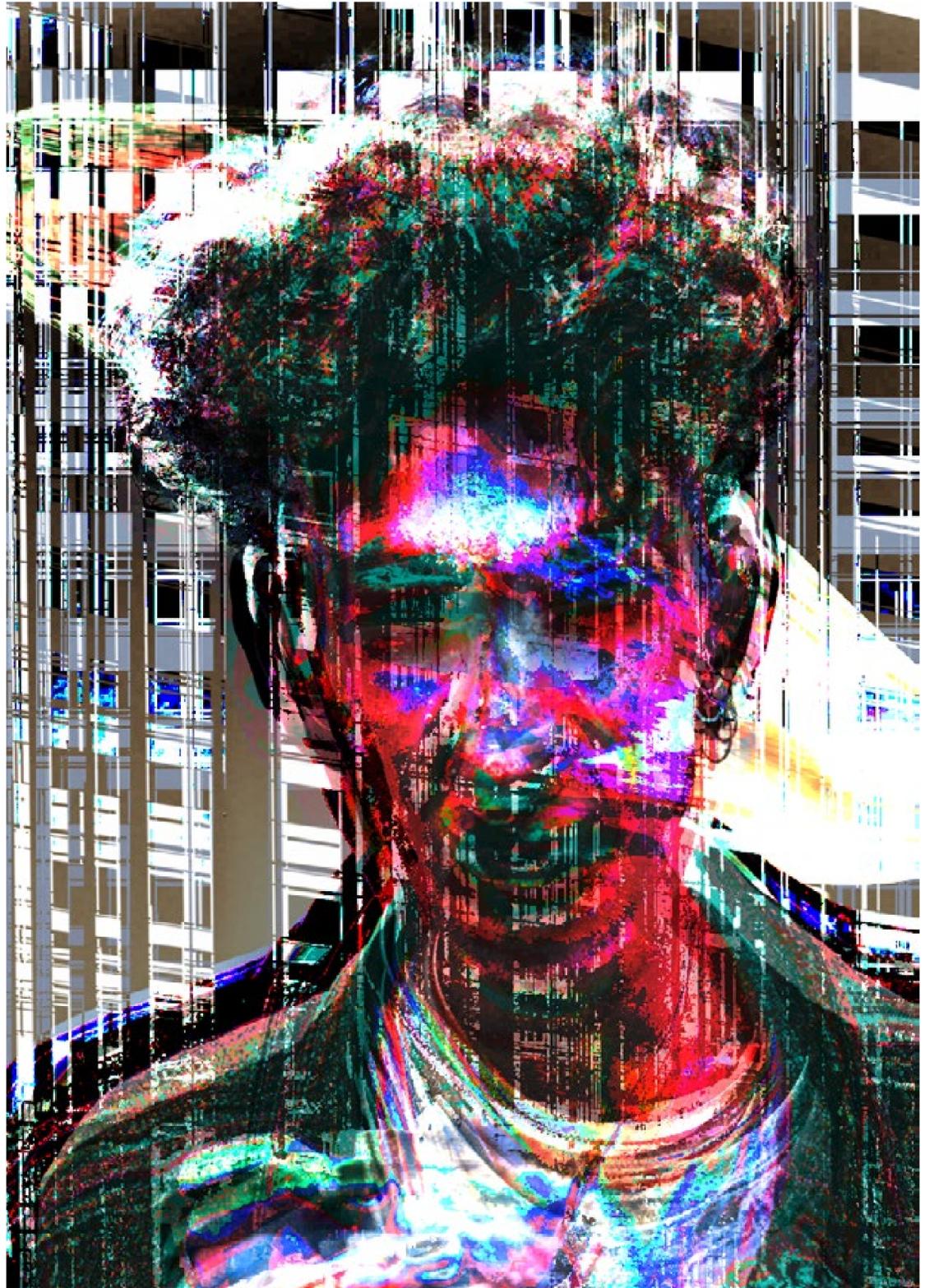












|

IV. PROPUESTA CREATIVA

IV.IV. TARGET

La obra está pensada como una pieza expositiva, el público al que va dirigido es a cualquier persona que posea memoria, esto se debe a que la propuesta de este trabajo se centra en el archivo que ha sido centro de fascinación para las personas nacidas entre estos siglos. Es además que las personas nacidas durante esta época han sido testigos del desarrollo de las formas de registro gracias a las nuevas tecnologías y el efecto de estas, redes sociales tales como instagram se pueden considerar una recopilación de archivos que expones para definir y exteriorizar una identidad al mundo. El interés recae también en haber presenciado un antes y después de la existencia de estas y entender el cambio que han supuesto en las formas de registro.

V. CONCLUSIONES

Los procesos con los que ha avanzado han resultado muy orgánicos y naturales, resultando fácil añadir y desechar elementos o temas para hacer crecer el proyecto. En la parte práctica de este trabajo también ha existido un progreso claro y definido en cuanto a desarrollo, la creación de un lenguaje visual que funciona con los objetivos marcados. Uno de los objetivos iniciales era generar una propuesta creativa que contase con varias obras que pudiese ser expuestas; en este aspecto supuso un reto asumir que fuera de las fotografías seriadas no habría más obra que la acompañase. Esto, es debido a que en un principio estaba demasiado centrado en tener una estética final de la obra y no trabajaba claramente en lo que debía, el trabajo enfocado en los resultados finales no funcionaba ya que las piezas se constrían para tener una estética que se despegaba del discurso que construía. En cuanto al desarrollo, poco a poco, tuve que ir avanzando despegándome conscientemente de este método de trabajo para poder construir el trabajo de una manera correcta. De este modo, sigue con un sabor amargo el no haber logrado todas las piezas deseadas ya que, como objetivo propuesto, ya que, tener una serie de obras que trabajasen entre sí y pudiesen mostrar variedad técnica con diferentes resoluciones era un fin que me interesa-

ba para poder desarrollar el lenguaje artístico. El resultado sigue funcionando como investigación por su cuenta y que se puede exponer y que se puede expandir, sigue abierta la posibilidad a seguir desarrollándola y a ir añadiendo esas resoluciones que no se pudieron en este momento y, en ese sentido siento satisfacción ya que me resulta un trabajo que está completo.

VI. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

*De Rueda, María de los Ángeles. *ARCHIVO, MEMORIA Y CONTEMPORANEIDAD. REFLEXIONES SOBRE ESTOS CONCEPTOS EN EL MARCO DE LA INVESTIGACIÓN LAS ARTES EN LA CIUDAD*. La Plata: Facultad de Bellas Artes UNLP, 2010

*Guasch, Anna María. *El giro de la memoria y el giro del archivo en las prácticas artísticas contemporáneas*. 02-05. Santiago de Chile: Revista 180, nº29. 2012

*Guasch, Anna María. *Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar*. 157-183. Barcelona: Materia 5. 2005

*Gubern, Román. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Akal Comunicación. 1989

*Hernández, Beatriz. *De lo vivido a lo creado: Autobiografías de archivo en el arte contemporáneo*. 35-45. Sevilla: Revista Intercultural de Artes y Humanidades. 2013

*Hernando, Almudena. *La fantasía de la individualidad, Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno*. Madrid: Traficantes de sueños. 2018

*Maximiliano Tello, Andrés. *Arte y la subversión del archivo*. 125-141. Viña del Mar: Aisthesis. 2015

*Triglia, Adrián. «Elizabeth Loftus y los estudios de la memoria: ¿se pueden crear falsos recuerdos? Una psicóloga imprescindible para conocer cómo funciona la memoria humana.» *psicologíamente.com* (blog). 2 de julio de 2016. Consultado: 30 de junio 2022.
url: <https://psicologíamente.com/psicologia/elizabeth-loftus-memoria-recuerdos>

*von Doellinger, Orlando. *Cuerpo e identidad*. Barcelona: Universidad Ramón Lull. 2011

