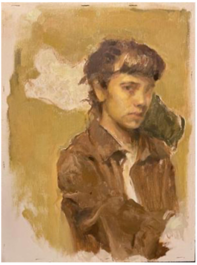
"No encajo" me dice un autorretrato en su cajón



Akane Ibáñez Miyoshi

NOTA ACLARATORIA: Esta es la entrada al Procol fantasma. Y es la de verdad, la del trabajo que presento para la asignatura de Arte Tecnología y Impresión. La clasifico de "fantasma" porque la que consta en el Procol pretende funcionar más bien como una "tapadera burocrática", una "máscara" para un específico "por si acaso" que viene de la siguiente situación:

Voy a situar la escena.

Reunión de TFG. Mitad de semestre. Pánico al ser informada de que, por normativa oficial, es impensable llevar el mismo proyecto en dos asignaturas diferentes (algo que yo había estado haciendo, y he seguido haciendo hasta la actualidad). Posible consecuencia: Un 0 en la cualificación de, al menos, el TFG. "Por si acaso los entes omnipresentes del TFG encuentran este rincón de Internet y descubren mis artimañas de desobediencia académica, voy a pactar para la asignatura la posibilidad de colgar una "máscara" en el Procol y entregar la verdadera memoria escrita por el Campus.

Siento las molestias.

Es un poco paranoia, pero, en cierto sentido, creo que le añade un guiño más que concuerda bastante bien con el trabajo que presente con el renovado título de No encajo: me responde un autorretrato en su cajón. *Es la sensación de creer que estás haciendo algo un poco retorcido.*

Pero me estoy adelantando...

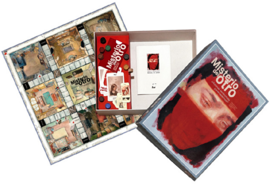
1. IDEA/PUNTO DE INICIO

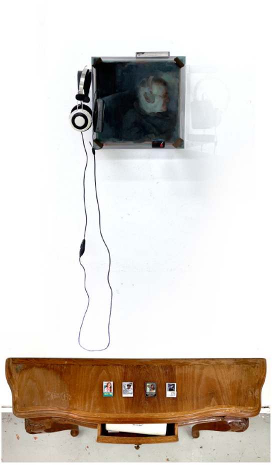
Todo empieza con un autorretrato.
El proyecto que tengo entre manos, es el de hacer un autorretrato que se extienda más allá de la superficie pictórica. De hecho, parto de un autorretrato específico que hice hace dos años (imagen principal). Imprimé el culo de una caja que bien podría pasar como cajón y pinté lo que mis ojos miopes vieron en unos días poco calurosos de agosto en el reflejo del lavabo. Ya en ese momento me parecía que muchas de las cosas que me habían fascinado y hecho postrarme allí, en el lavabo, para desgracia de mis padres, se quedarían inevitablemente fuera de la pintura. Pero fue en los retratos que hice después, derivados de este primero (en cuanto a técnica y mentalidad, supongo) en los talleres de creación del P3 (el taller de pintura sin pintar) donde ese deseo residual quedó mucho más obvio.

1.1. ANTECEDENTES personales

Permitidme, pues, escribir unas pocas palabras sobre esos trabajos anteriores: Cada pequeño proyecto anterior a este (los hechos en talleres del P3), fue desarrollándose cada uno a su manera, difiriendo un poco entre sí; pero el punto que todos comparten, así como con este nuevo proyecto, es la simple idea de querer que las pinturas "sean más de lo que son". Más como una carta de un juego de mesa inventado, por ejemplo, o más como un "prop" que forme parte de una historia enmarcada, o como algo que físicamente intenta contener música, una presentación dramática o una distorsión que pide ser vista de una forma concreta. En todo caso, independientemente del resultado, todas parten de ese querer sobrepasar la superficialidad de la representación pictórica, de su foco técnico, de parecido, de bonito/feo que parecían inseparables a las pinturas que hacía. De querer, tal vez, creer en el artificio que parecen presentar los retratos en general, la intención de ser algo, de personificarse, de ser como una persona.

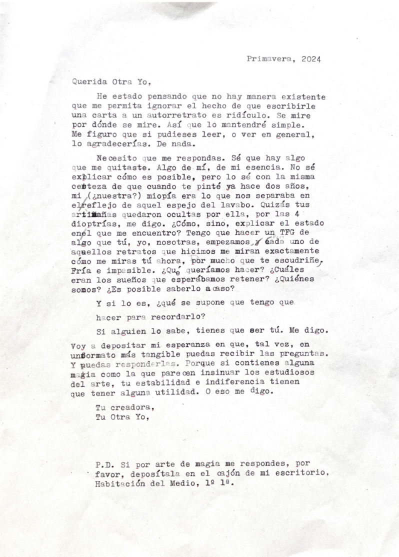
Una aclaración: No pretendo insinuar, como puede parecer, que la pintura como tal sea un medio obsoleto. Hay muchos pintores contemporáneos cuyos trabajos ejemplifican una potencia incuestionable. Me estoy refiriendo a una representación concreta, a la mía, una forma de representación que bebe de una tradición más cercana al academicismo (o eso me han comentado), hechos desde unas sensaciones que no me atrevería a atribuir a nadie más. Aquellas pinturas en las que más que dejarse ver a las personas representadas se ve antes una especie de idea general de pintura. Y todo lo que uno quiso plasmar allí, en la superficie, en un primer momento, queda en segundo plano. Aunque también se podría argumentar que este deseo de "querer creer en más" siempre ha estado ligada a la pintura. Por ejemplo, desde los imaginados inicios de la pintura, en esos primeros intentos humanos de comprender el impulso de esta cosa misteriosa que es pintar se podría remontar hasta una de las leyendas de Plinio el Viejo (23 d.C.-79 d. C.) del trigésimo quinto volumen de su Historia Natural (s. I d. C.). Según la brevísima leyenda, situada en la Antigua Grecia del VII a. C, el acto de pintar nació del impulso de trazar la sombra del amante de una doncella corintia que habría de partir después de su encuentro. El retrato (lo que viene siendo el trazado de «la sombra») tenía que funcionar como substituto de su amante, un objeto que pudiese llegar a consolar por medio de su artificio.





Pero, dicho esto, a lo largo de los proyectos y los diferentes intentos de “escapar de la pintura”, como muchos profesores me han diagnosticado, todo este procedimiento se volvió un poco confuso en cuanto llegué a las puertas del TFG. Tal vez porque yo misma hubiese intentado ser demasiadas cosas en el proceso (que si ser pintora, ser dibujante, ser diseñadora gráfica, ser escritora, ser una mini empresa de juegos de mesa, una técnica en mecanismos manuales...). Quizás también porque nunca había tenido nada específico que quisiese comunicar. Quería escapar de la pintura, pero realmente siempre he acabado haciendo retratos un poquito más complejos, pero retratos, al fin y al cabo. Representaciones vagas de personas. Algo que más que comunicar nada, quería contener otros rastros de realidad a los que poder arraigarse y sostenerse a sí mismo. Y que con ello quedase implícito una posibilidad de acercamiento a la persona retratada o, quizás, secretamente, una posibilidad de acercamiento a mí, la persona que los ha hecho. De hecho, parte de la razón por la que ahora estoy directamente tratando el autorretrato es porque creo que es lo que he estado haciendo todo el rato, llegando hasta a atribuir una melancolía a los retratados que no tenían por qué soportar.

Y este es el punto de inicio de este proyecto: mirar ese cuadro de dos años con una imagen ligeramente parecida a mí, hecho en un momento en que parecía tener las cosas más claras, y querer escribirle:



Primavera, 2024

Querida Otra Yo,

He estado pensando que no hay manera existente que me permita ignorar el hecho de que escribirle una carta a un autorretrato es ridículo. Se mire por dónde se mire. Así que lo mantendré simple. Me figuro que si pudieses leer, o ver en general, lo agradecerías. De nada.

Necesito que me respondas. Sé que hay algo que me quitaste. Algo de mí, de mi esencia. No sé explicar cómo es posible, pero lo sé con la misma certeza de que cuando te pinté ya hace dos años, mi (¿nuestra?) miopía era lo que nos separaba en elreflejo de aquel espejo del lavabo. Quizás tus artimañas quedaron ocultas por ella, por las 4 dioptrías, me digo. ¿Cómo, sino, explicar el estado enel que me encuentro? Tengo que hacer un TFG de algo que tú, yo, nosotras, empezamos, y cada uno de aquellos retratos que hicimos me miran exactamente cómo me miras tú ahora, por mucho que te escudriñe. Fría e impasible. ¿Qué queríamos hacer? ¿Cuáles eran los sueños que esperábamos retener? ¿Quiénes somos? ¿Es posible saberlo acaso?

Y si lo es, ¿qué se supone que tengo que

hacer para recordarlo?

Si alguien lo sabe, tienes que ser tú. Me digo.

Voy a depositar mi esperanza en que, tal vez, en unformato más tangible puedas recibir las preguntas. Y puedas responderlas. Porque si contienes alguna magia como la que parecen insinuar los estudiosos del arte, tu estabilidad e indiferencia tienen que tener alguna utilidad. O eso me digo.

Tu creadora,
Tu Otra Yo,

P.D. Si por arte de magia me respondes, por favor, deposítala en el cajón de mi escritorio, Habitación del Medio, 1º 1ª.

En lo que consiste el proyecto, pues, es en representar la posible respuesta ambigua de mi autorretrato a este incidente imaginario, lo que sale cuando le das cuerda a tú yo representado en retrato y dejar que se expanda más allá de sus confines.

La idea es ir construyendo una lógica con estos aspectos, en su propio lenguaje. Un lenguaje material lleno de deseos ocultos.

1.2. Referentes artísticos

Aprovecho aquí para hablar un poquito más sobre los referentes de forma esquemática.

- Sophie Calle: Me parece especialmente interesante la manera en la que utiliza diferentes recursos artísticos para autorretratarse. He aquí algunas frases que me han resonado del texto de Raúl Hevia García "Sophie Calle: El autor como el protagonista" (2008): «Sophie Calle como estilo, como personaje protagonista, real y de invención, de una historia cuyo autor es Sophie Calle»/ «(...) una persecución continua, un relato continuo, una ficción tras otra que se vive como realidad»/ «El arte de Sophie Calle participa del tiempo como la literatura o el cine, requiere de pausas, de concentración y volver atrás a veces, releer, remirar, volver a empezar de nuevo... »/ «Calle nos obliga a ver y a leer» / «(...) juegos que ritualizan la vida a través de la imagen, historias, verdades y deseos que se convierten en auténticos sobre la vida que ella vive, o sobre la que le gustaría que fuera. Mentiras verdaderas o verdaderas ficciones, mundos ficcionales rotundamente ciertos»/ «Sophie pide a gritos ser leída, mirada. Pide a su espectador, existir. Y una vez vista y leída como espectadores lectores, todos tenemos la sensación de que conocemos a Sophie, quizás mejor que ella misma»/ «Calle organiza un laberinto donde perderse después con sus propias reglas, unas reglas para perderse y en ocasiones olvidarse de ellas. Ahí dentro, el deseo funciona como motor de su obra».

- La obra *Fabiola* (2009) de Francis Alÿs(1959): Es principalmente una recopilación de reproducciones de un mismo retrato del personaje de la Fabiola (una santa del siglo IV). Hay muchas variantes y de procedencias también distantes, desde mercadillos a tiendas de antigüedades de diferentes países. Se pueden destacar muchas cosas interesantes de esta obra, así como otras muchas obras de Francis Alÿs que también tratan las fricciones de la pintura y su idea de originalidad como la forma en que se expuso este proyecto en el Museo Amparo de México, un edificio íntimo que invita a pensar en personas habitándolo y lo curioso que resulta que todas las pinturas que había en sus paredes fuesen de lo mismo. Hace que uno se pregunte por la persona que parece haberse obsesionado tanto con tal imagen como para decorar toda su casa del mismo cuadro, olvidándose de que esa es una instalación artística. También es curioso que muchas de esas pinturas sean reproducciones de reproducciones, ya que la original está perdida —tal vez se hicieron tomando como referencia una ilustración de un libro, una postal o un grabado (Alÿs, 2012, pág. 11)—; como si la figura reproducida fuese más real y con más autoridad que el rostro real de la santa. O el hecho de que, en las diferentes muestras de esta obra, la colección cada vez fuese incrementando de número. Pero el punto que más me interesa destacar es la manera que tiene de valorizar las reproducciones. La suyas son amateurs, las típicas que están ligadas a unos intereses comerciales y no tanto a conceptuales. Pero es el gesto que hace y la extrañeza que provoca que esas connotaciones tengan otro escenario perceptivo. No hasta el punto banalizado de las reproducciones mecánicas hechas con impresiones, quizás, pero, en mi opinión, la manualidad de este tipo de reproducciones a los que pone énfasis Fabiola ponen un especial foco a la tensión entre técnica e intenciones.

- Por otro lado, me viene también a la cabeza las obras en cajas de luz de Jeff Wall (1946): Pese a no ser pinturas, sino fotografías procesadas con cibachrome, sus composiciones y modelos formales beben muchísimo de la tradición figurativa pictórica. Pero me vienen a la cabeza especialmente porque utilizan un tipo de reproducción —con las cajas lumínicas en las que se montan las fotografías remeten tanto al cine como a los artefactos de la industria publicitaria— para acentuar las posibilidades expresivas que tiene la tradición figurativa, en vez de para adoptar posturas antiartísticas o puristas (Museo Reina Sofía, 2018).

- Los diferentes objetos manufacturados de Charles LeDray: Cuando pienso en Charles LeDray pienso sobre todo en una obra suya llamada *Book Ends*, una obra compuesta de 177 libros creados entre 2018 y 2020 para la Library Council del Museo de Arte Moderno. Todos son versiones en miniatura de libros reales que habían sido conseguidos en tiendas de segunda mano, seleccionados de su propia estantería o hallados por las calles de la ciudad, para después ser recreados desde cero en colaboración con especialistas del mundo de la encuadernación para conseguir la máxima verosimilitud posible. Pero son seguramente las modificaciones que hizo con ellos, añadiendo puntos de libro, cartas, etiquetas, recortes de noticias o tarjetas de biblioteca de vencimiento entre los diferentes escondrijos que fue creando, los que me provocan esta sensación de estar delante de un microcosmos personal a la vez real y a la vez ficticio. Parecen libros reales que han sido utilizados de verdad, entre una acumulación material de vivencias propias a las que solo podemos acercarnos utilizando la fantasía.

- También encuentro ciertas resonancias con la obra *Mouse Museum* (1977) de Claes Oldenburg (1929-2022). No necesariamente por el contexto en el que se crearon las piezas recopiladas en este museo literalmente en forma de Mickey Mouse, pero sí en el aspecto de recrear objetos dentro de una cosmología a la vez pública, de todo el mundo, y personal en cierto sentido, haciendo evidente la recreación que propone.

- Hay un libro de Shaday Larios (1978) llamado *El detective de objetos* (2019) que tienen un enfoque parecido al que quiero traer para este proyecto. El libro en sí es una especie de recopilatorio de unas estancias que el grupo Agencia El Solar hizo en tres localidades diferentes, estableciéndose, como dice el título, a la manera de una agencia de detectives especializada en objetos. Tomaron inspiración del detective Sherlock Holmes, el detective privado de ficción creado por Arthur Conan Doyle (1859-1930) en 1854, convirtiendo en lema frases como: «Los datos materiales que suceden a un acontecimiento dejan un paisaje en sí mismo (la "escena del crimen"), un lugar que ha sido habitado y en el cual solo quedan vestigios materiales de la acción» (Larios, 2019, pág. 33). Lo que realmente propone la agencia es una manera de ver esos objetos, de prestar atención a los detalles y a las incógnitas que quizás nunca sepamos resolver.

- En ciertos sentidos, muchas de mis nociones sobre las ilusiones, la pintura y la magia vienen de películas. De los retratos en *Harry Potter* que por arte de magia se mueven, hablan, se desplazan; el retrato de Harlan Thrombey en *Puñales por la Espalda* (2019) que parece mudar de expresión según va transcurriendo la película, como si, pese a haber muerto, aún controlase los hilos de su trama; el padre de Samantha en *Embrujada* (la adaptación de 2005) apareciéndosele en diferentes productos de supermercado para regañarla de sus últimas decisiones de vida; o de la fotografía de la cubierta del libro al que le habla Charlie Kauffman (el personaje) en *Adapatation* (2002) y que parece cambiar ligeramente cada vez que se corta el plano. O pienso en el cajón que aparece muy brevemente en una escena de *Dentro del Laberinto* (1986) hacia el final de la película, en el que Sarah, la protagonista, habiendo vuelto de su aventura en el Reino de los Goblins, empieza a guardar las cosas que tiene por su mesa, su espejo, sus paredes. Es un cajón bastante endeble, pero que hace su función al permitirle cerrar un poquito la fantasía a la que se había volcado tan desmesuradamente.

---

2. FORMALIZACIÓN / PRODUCCIÓN

A lo que respecta a la materialización, lo que he hecho es algo bastante sencillo, es la acumulación de reproducciones de una misma pintura en cosas diferentes. Si en nuestra contemporaneidad la pintura se ha convertido en objeto, como decía Boltanski —la obra de arte deviene contemporánea cuando la entendemos como un objeto en un mundo de objetos «sin obediencia necesaria al principio de representación para certificar su existencia» (Boltanski, 1996, pág 19—, no se sale excesivamente de la lógica que mi pintura opere en la dimensión del objeto. Pero más que una sentencia del estado del arte en la contemporaneidad (algo que no sé realmente qué significa del todo), lo que me interesa es la idea de representar el intento dual de mi "otro yo" en forma de pintura de escapar de sí mismo y de, al mismo tiempo, encontrarse, de una forma similar a lo que parece que hago yo en la vida real. Y encapsularlas en un cajón; en un lugar de privacidad latente que parezca connotar:

no estoy muy segura de si quiero enseñar esto que soy yo, algo que tal vez solo intenta existir un poco, y dice "aún no estoy lista. Espera que encuentre mi lugar, a dónde encajo, antes de hacer nada, hasta antes de ayudarme a mí misma". Un trocito de intimidad expuesta.
Esta es la base. Basándome en el citadísimo libro de Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), pero jugando con la reproducción no como sentencia mortal, sino como la catapulta de aquello que la pintura puede sugerir como objeto sensible cuando este intenta convertirse en otros objetos sensibles. Y así establecer paralelismos entre la pintura reproducida y la identidad representada; entre el agente ideal de reproductibilidad que es el cine, según Benjamin ("una forma cuyo carácter artístico se encuentra determinado completamente por su reproductibilidad" (Benjamin, 2003, pág. 61) con la voluntad que más o menos he ido tanteando en algunos de los proyectos anteriores de acercarme a ser una película (o mejor dicho, a que la vida sea más como una película. Que traducido en lenguaje de formatos, tal vez resultaría, o eso sospecho, en querer ser un "prop"). En otras palabras, dejar de ser algo tan fácil de juzgar por su superficialidad y querer formar parte de un mundo donde la música nos diga lo que significan las escenas de nuestra vida, se edite los momentos aburridos e insignificantes, que contenga diálogos construidos con todos los ingredientes para nuestro desarrollo de personaje, algo con un inicio y un final con sentido. «El sentido de la vida no parece brillar como esa pantalla» nos cantan artistas como Weynes Blood(1988) en su canción *Movies* (2019), en un tono similar a lo que en un contexto totalmente diferente Nietzsche diría: «[se] podría comprobar el grado en que la vida se les ha hecho [a los deseosos de este tipo de ilusiones] ingrata por la intensidad con que han puesto en práctica su deseo de falsear, diluir, trascender, divinizar la vida» (Nietzsche, 2013, pág. 39). Un deseo un poco absurdo e irreal, lo sé. Pero es precisamente eso, un deseo que fijo compartiría cualquier versión de mi persona.

2.1. PROCESO

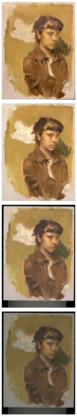
2.1.1 OBJETOS

Partí de un cajón e hice una lista más general de cosas que he ido teniendo en cajones de mi escritorio: algunos de ellos habían sido intencionadamente guardados y cuidados con cariño; otros, en cambio, habían permanecido en los cajones sin saber cuáles habían sido las razones de su almacenamiento, apareciendo como de sorpresa cuando rebuscaba opciones; algunos habían sido parte de otros proyectos que se habían arrinconado en un cajón específico apodado «cajón de las cosas que hiciste con unos grados más de esperanza de lo que habría sido sensato»— tanto de los talleres de creación (el caso de las cartas del juego de mesa, por ejemplo), como de proyectos personales—; y unos pocos habían sido artificiosamente incorporados recientemente, después de rebuscar en los mercadillos dels Encants de les Corts (por ejemplo, el objeto de la estampa, buscada expresamente para concordar con uno que había creado con anterioridad).

La idea era recrear cada uno de esos objetos pensándolos como props encargados de narrar el intento de expandir el autorretrato. Y utilizar la manera de duplicarlos para establecer los diferentes grados de arraigamiento que podía tener la «yo» en pintura a esas realidades concretas de los objetos. Una especie de narrativa interna material por la que se moviese el autorretrato, saltando de un lugar a otro guiándose por su propia lógica. Teniendo en cuenta el interés por el mundo de las películas que de alguna manera quería simular en los objetos, con esa esencia de *prop*, las reproducciones se hicieron con el propósito de materializarse de forma más contundente a medida que fuesen acercándose a aquellos objetos dentro del cajón relativo a las películas. Es decir, que cada vez los rastros del cuadro fuesen integrándose mejor, como si estuviese cada vez más a gusto, sin la necesidad de cambiarse ni cambiar tampoco los elementos gráficos acompañantes de las imágenes de los propios formatos.

Lo primero que se hizo fue el registro de la pintura. Se hicieron algunos escaneos de alta calidad, pero resultaban demasiado alejados a lo que se veía en la realidad, con luz natural. Fotografías a luz natural, por otro lado, me resultaban demasiado reales, demasiado actuales. Así que me convencí de que lo que me interesaba era acercarme particularmente a la imagen que yo había visto hace dos años, en el lavabo. Partiendo de aquí, hice pruebas con la misma bombilla y probé con las diferentes maniobras que se me ocurrieron para controlar la luz. No obstante, pronto me di cuenta, de que el espacio era el principal causante del efecto que estaba buscando. El problema era que ese lavabo en concreto estaba siendo demolido en ese momento, por lo que no podía acceder para hacer las fotos, así que, irónicamente, la imagen que se acabó utilizando fue la primera de las fotografías que hice del cuadro, justo en el momento de acabar la pintura. La intensidad de esa bombilla en concreto con el reflejo de color de las estrechas paredes, así como la frescura de una pintura que no había estado expuesta aún a la luz ni al polvo, eran presentes en esa foto. Las razones por las que no había querido utilizarla en un primer momento fueron los detalles que se intentaron corregir después de escogerla de nuevo. La luz, por muy encantadora que fuese, provocaba una degradación de sombra en la superficie y su calidad, pese a ser compatible para pequeñas reproducciones, no daban de sí en tamaños más grandes. Los objetos no requerían impresiones a grandes formatos (al menos a lo que se refiere al tamaño de la imagen en concreto), pero sí que había ciertos objetos como, por ejemplo, el de la carcasa de DVD, que necesitaban partes del cuadro ampliados para que pudiesen servir de fondo, ya que la idea era utilizar únicamente la imagen del autorretro para todo lo que fuese imagen. Para el primer problema se hizo una edición rápida en Photoshop y, para el segundo, se modificó uno de escaneados (cuya calidad permitía poder agrandarlo más).

De forma similar, antes de la demolición del lavabo, también se hicieron fotografías de lo que en teoría yo había visto en el momento de pintar, la referencia que estaba utilizando, que era el reflejo del espejo. Se probó de diferentes formas. Manteniendo la cámara en la mano, en dirección al reflejo, procurando que no se viese el teléfono, simplemente volteando la cámara a modo selfie, enganchando la cámara en el espejo para hacer una ráfaga de fotografías, así como haciendo un video del que poder sacar capturas posteriormente.



Después se escanearon todos los objetos en alta resolución y se estableció cuál sería el orden y la técnica que se utilizarían en cada una de las piezas. Estos fueron los 9 grupos que salieron:

1. Para los objetos del primer grupo se hizo un duplicado literal con una técnica de impresión lo más cercana posible al original. Con unas simplificadas pinceladas (como las que muy posiblemente hubiese utilizado si hubiese decidido pintar el cuadro entero en sus superficies), se marcaron los primeros intentos de mi autorretrato de querer adentrarse en un mundo exterior al suyo. Aquí corresponden los objetos: pegatina y reverso de una carta de juego. Las diferentes pruebas que se hicieron fueron centradas especialmente en la esquematización gestual de la pincelada y en la resistencia del soporte a la pintura al óleo. Después de descartar la pintura acrílica, se acabó decidiendo utilizar el óleo aplicándolo sobre una fina capa de médium acrílico transparente.
2. El segundo grupo de objetos (carta de juego de mesa, calendario, entrada de museo y postal) se elaboraron a partir de transfers. Se reajustaron los escaneos para poder hacer transfers con acetona. El efecto que buscaba de tal proceso era la de una imagen gastada, que, a mi parecer, puede dar la sensación de estar dejando de ser ella misma. Es una técnica que artistas como Robert Rauschenberg (1925- 2008) han utilizado para hacer creaciones propias a partir de imágenes ya existentes, pero fue especialmente la manera que tienen artistas como Marta Lafuente Cuenca de aplicarla, la que yo tomé como referencia. Es decir, el transfer como preparación del soporte previo a la aplicación de la pintura. Se hicieron algunas pruebas con diferentes papeles según la intensidad de los colores (un factor siempre imprevisible, ya que depende mucho de la gestualidad con la que se aplica la presión, así como, tengo entendido, de las características de cada impresora). Encima de estos transfers se les fue pintando a mano la imagen del autorretrato, a la forma que se habían hecho las dos anteriores piezas, pero, esta vez, completándose cada vez más.
3. El tercero corresponde a los que, sin ningún rastro de la imagen de origen, se pintó la imagen completa del autorretrato con acuarela. Aquí corresponden los objetos de etiqueta de bolsita de té y la polaroid.

   • Para la bolsita de té se fabricó también la bolsita cuyo contenido está constituido por una mezcla de pigmentos parecidos a los que contienen los tubos de pintura utilizados en el cuadro original. Y, para la polaroid, se aplicó una gruesa capa de médium de acuarela para dejar un film brillante en la superficie pintada (mucho menor fue la capa aplicada en su reverso).

   Para estas piezas, así como las anteriores, se hicieron sencillos fotomontajes de referencia a modo de estudios compositivos. Muchos de los formatos no eran exactamente de las mismas proporciones que el cuadro, por lo que siempre había cierta recolocación.

4. A partir del cuarto grupo, las piezas van transicionando hacia lo propiamente impreso. En un primer estadio, se podrían incluir la moneda, la estampa física y la etiqueta con código de barras. Estos son los que, tanteando el camino hacia un acercamiento más directo a una reproducción mecánica, se encuentran todavía con ciertas fricciones. En parte porque la técnica con la que se impone la imagen no es exactamente la misma que la que se usaron para fabricar los objetos de referencia, pero también porque los resultados muestran una versión limitada del autorretrato.

- En la moneda, en vez de engravar en bajo relieve el retrato, se utilizó otro tipo de transfer, el llamado fototransfer.

- La estampa física, por otro lado, había sido hecha (la tenía antes de empezar el proyecto) como si fuese la matriz de una xilografía (tallando la forma con unas gubias metálicas), difiriendo de la superficie metálica del objeto original.

- Y la imagen de etiqueta con código de barras fue estampada con la anterior pieza, simulando las líneas verticales del código. Algo parecido a lo que algunas empresas hacen con sus diseños de códigos de barras.

5. Los del quinto grupo son: billete de avión, envoltorio Jaumets y recibo de compra. Estos son bastante parecidos a la etiqueta con código de barras y, en cierto sentido, también a algunos del próximo grupo que se explicarán a continuación. El proceso que les une es el que sigue: Partiendo de los escaneos se buscaron las tipografías que más se pareciesen a los originales —en plataformas como WhatTheFont, WhatFontIs o DaFont que contienen detectores de tipografías por imagen, aunque cuando no era posible encontrarlos (ya fuese porque, sospecho, las letras estaban demasiado desgastadas y las páginas web interpretaban las irregularidades como parte de las tipografías o porque en la el texto era demasiado pequeño o porque estaba dispuesto demasiado cerca de otras tipografías), se optó por detectores online más "manuales" como el Identifont—. Después se fue reemplazando todo el texto en Photoshop por una réplica editable. Primero era importante colocar exactamente el mismo texto para poder ajustar correctamente los tamaños, los espaciados, los estilos, los espacios entre líneas, o las proporciones. Una vez hecha la maquetación, se fue substituyendo algunas partes del texto.

- Por ejemplo, en el envoltorio Jaumets, que es un papelito que se utiliza para envolver un postre típico de Sant Hilari Sacalm, se cambió “Jaumets” por “Akanets”, “L’artesà” por “L’artista”, “Tel. 972 87 39 94” por “Tel. NO TRUQUEU”, además del cambio del retrato de Jaumet del flabiol (el nombre por el que se conocía a Jaume Traveries i Riera) a una imagen de mi autorretrato.

- En el billete la imagen fue camuflada, en el pixelado del código, mediante la fusión de capas.

- Y para el recibo, se utilizó un dibujo bastante simple parecido al del perro que había en el original.

  Por otro lado, se intentaron seleccionar los papeles más parecidos para hacer las impresiones. Una vez impresos, se recortaron a la forma correspondiente.

6. Las dos cerillas, el sello, la fotografía y el envoltorio de chicle son los que conforman el grupo seis.

- Para las dos cerillas el procedimiento fue el mismo que el del grupo anterior: se cambiaron las imágenes y los textos.

- En el caso del sello también, aunque el reducido texto que aparece no está modificado en cuanto a contenido (se sustituyó porque al ser tan pequeño la selección y su posterior duplicado se hacía mucho más complicado e irregular si se mantenía).

- Y para el resto, solo se cambiaron las imágenes.

  Cada vez se van adaptando mejor a los soportes. Pero con estos en particular, se deterioraron los soportes de distintas formas. Rompiéndolos, ensuciándolos, quemándolos, arrugándolos.

7. Los del séptimo grupo sieguen teniendo algunas modificaciones de texto, pero la mayoría son utilizadas para explicar algo más personal y relativo al proyecto, y no funcionan tanto como guiños irónicos a la manera que hacían los anteriores. Es el caso del punto de libro, la portada de libro, el casete y el CD.

- El punto de libro permite poner el título original del cuadro, o la fecha de creación (en su reverso).

- La portada del libro contiene, entre otras cosas, una sinopsis que corresponde al texto que figura en la hoja de sala del proyecto.

- El casete contiene anotaciones personales (escritas a mano encima de la impresión, después de borrar digitalmente las anotaciones originales).

- Y el CD da una lista de algunas de las canciones que se han estado escuchando durante el transcurso del proyecto.

  En otras palabras, la pintura parece jugar más con su contenido.

8. En el octavo grupo tenemos algunos de los objetos más cercanos a las películas: dos carteles —el primero de un concierto de la banda sonora de *Regreso al Futuro* (1985), y el segundo, un cartel publicitario de la película *Star Wars: Episodio IV: Una nueva esperanza* (1977)—, la carcasa de un DVD y la etiqueta del disco DVD. Todos ellos están hechos de maneras muy similares: Se borró por partes todo lo que era imagen y se fue haciendo un fotomontaje con el autorretrato. Pero el primero de los carteles, el del *Regreso al Futuro* —aquí cambiado por «Pasado», así como el «35» por «20» (los años que tenía cuando hice el cuadro) con un collage utilizando solo las partes del título—, al ser la de un concierto, la imagen no está del todo solidificada. Aún se puede notar un poco de la transparencia (a unos 13%) de la imagen original.

9. Por último, tenemos una tira de film, el objeto más peculiar de todos. Con el filme pasa algo extraño, se prolifera, se extiende y no tiene nada que ver con el original. En los fotogramas se pueden ver (al menos de momento) el objeto de postal recreado, pero posando en la escena de la película *The Souvenir* (2019) en la que también aparece una postal. Quizás la pintura se haya sentido tan en casa, llegando hasta el último de los objetos, sin ninguno más al que intentar arraigarse, que ha empezado a intentar controlar el formato mucho más allá de su capacidad... O eso podría parecer.

2.1.2. NARRATIVA

Lo que pretendo decir es que la idea es ir montando, poco a poco, de forma matérica, una narrativa de y “si…”:

«Y si fuese verdad que toda representación, y tal vez específicamente la pictórica, conlleve un pase de sustitución».

«Y si es posible que los retratos alberguen deseos secretos de ser otras cosas, ávidos de hablar, de cubrirse o cambiarse y, de esta forma, parecerse más a aquellos otros consuelos que parecen estar ligados a otros formatos».

«Y si, siendo yo la representada en este caso, actuase, en su propia dimensión y siempre condicionado en sus atributos, a la forma que yo misma estoy actuando en la dimensión real».

«Y si, siendo un cajón/caja el soporte en el que se encuentra la pintura, su mundo estuviese regulado por el mundo de los cajones».

«Y si yo, real, con un cajón real de una habitación real, lleno de objetos reales, le pregunto a mi pintura algo parecido a lo escrito aquí».

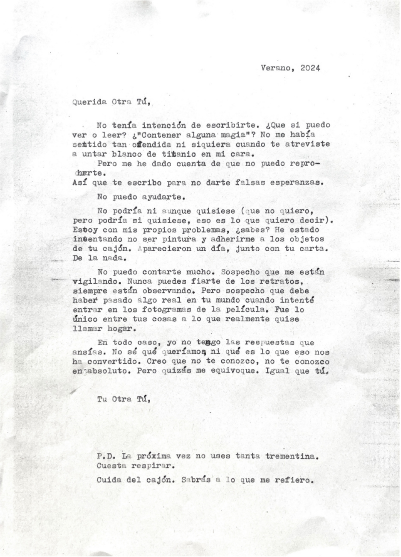
«Y si transcribo yo esas preguntas en la tangibilidad de una carta y la pongo en el cajón de mi escritorio el cual, sin saberlo, empieza a activar, como por arte de magia, todos esos deseos imaginados en el mundo de mi autorretrato, conectándolo con el cajón, por simple asociación, haciendo que su mundo empiece a estar compuesto únicamente de ese encajonamiento de objetos con el que de golpe se topa».

«Y si, impulsada por el mismo tic personal que compartimos, la pintura intenta dejar de ser ella misma y convertirse en los objetos que tiene a disposición».

«Y si, al igual que yo, cada cosa con la que se encuentra parece no ser la adecuada y va saltando, cambiándose constantemente».

«Y si, llegando a los objetos relativos a las películas, se siente tan a gusto que empieza a querer adentrarse más hasta acabar afectando a la realidad».

«Y si, como objeto más de su microcosmos del que tiene que ocuparse, llega a la carta que yo le he escrito y me responde tal como respondería yo si fuese pintura:



Verano, 2024

Querida Otra Tú,

No tenía intención de escribirte. ¿Que si puedo ver o leer? ¿"Contener alguna magia"? No me había sentido tan ofendida ni siquiera cuando te atreviste a untar blanco de titanio en mi cara.

Pero me he dado cuenta de que no puedo reprocharte.
Así que te escribo para no darte falsas esperanzas.

No puedo ayudarte.

No podría ni aunque quisiese (que no quiero, pero podría si quisiese, eso es lo que quiero decir). Estoy con mis propios problemas, ¿sabes? He estado intentando no ser pintura y adherirme a los objetos de tu cajón. Aparecieron un día, junto con tu carta. De la nada.

No puedo contarte mucho. Sospecho que me están vigilando. Nunca puedes fiarte de los retratos, siempre están observando. Pero sospecho que debe haber pasado algo real en tu mundo cuando intenté entrar en los fotogramas de la película. Fue lo único entre tus cosas a lo que realmente quise llamar hogar.

En todo caso, yo no tengo las respuestas que ansías. No sé qué queríamos ni qué es lo que eso nos ha convertido. Creo que no te conozco, no te conozco en absoluto. Pero quizás me equivoque. Igual que tú.

Tu Otra Tú,

P.D. La próxima vez no uses tanta trementina.
Cuesta respirar.
Cuida del cajón. Sabrás a lo que me refiero.

Es un juego de paralelismos e imaginación, en definitiva.

Resumiendo, la propuesta es construir algo desde una realidad hasta una ficción en forma de materiales, y jugar con la representación de uno mismo en su propio caos inseguro y sus sueños descabellados.

2.1.3. REGISTRO COMPLEMENTARIO

Contando como base el cajón y una disposición que hace más bien una imagen del conjunto del trabajo y no tanto un despliegue en el que se puedan ver detalladamente todos sus componentes, parto de la idea de que, por mucho que esta disposición instalativa pueda enfatizar una intimidad, también es una instalación que los enmarca con cierto aire melancólico. Los reversos son invisibilizados, muchas partes también y devienen demasiado reales a la manera de decoraciones, como si fuesen ideas generales de los objetos que suplantan. Claro que allí también está la gracia. Pero ante esta tensión, en la que no sé muy bien cómo ubicarme, me parece interesante la oportunidad que se me ofrece para pensar una escenografía que pueda potenciar la narratividad de la que he estado hablando con un poco más de ahínco. Como un clic que ayude a calibrar el tono y el ambiente final del proyecto y que también permita hacer más accesible algo que, como he ido mencionando, forma parte de mi intimidad.

Quise, pues, adentrarme aún más a la manera de trabajar de los diseñadores gráficos de las películas que se describe en el libro *Fake Love Letters, Forged Telegrams and Prison Escape Maps: Designing Graphic Props for Filmmaking* (2020) de Anne Atkins (una diseñadora gráfica para películas) y crear, en la misma dinámica de los objetos y su capacidad para narrar, dos elementos más que no estaban planeados en un primer momento: La carta (que funciona como el *inciting incident*, la culpable del desencadenamiento de todos los otros objetos reproducidos) y el Registro Criminal (el intento de dar sentido a lo ocurrido):

LA CARTA: Hay dos cartas. Una es la carta que "yo real" he escrito dirigiéndome a mi autorretrato y pidiéndole respuestas a mi estado actual de confusión. Y la segunda sería la respuesta del autorretrato (diciéndome que no puede responder a mis preguntas porque ella misma está ocupada con sus rollos y su propio intento de no ser lo que es. Es decir, una respuesta negándose a si misma que dice no poder ayudarme, o ayudarse, que es lo mismo, a pesar de estar dándome precisamente, de forma indirecta, la respuesta de lo que me está pasando y lo que me está, creo yo, definiéndome en estos primeros años en los 20).

Las dos fueron escritas con una máquina de escribir, después de probar con papeles de diferentes proporciones y gramajes. Seguí un poco la manera en la que yo misma suelo hacer cartas: soltar muchas frases inconexas en el aire y escribir algunas en una libreta, hilar esas ideas, hacer un borrador, editarlo y volver a editarlo.

También se probó de jugar con la copia de esas cartas. De hecho, la carta de mi pintura (la respuesta no muy respuesta) que se presenta es, en realidad, la copia resultante de poner papel de carboncillo detrás del papel original mientras se escribía, por lo que tiene un toque de artificiosidad añadida.

REGISTRO CRIMINAL: Teniendo la oportunidad de añadir un complemento a las piezas del cajón y, así registrar todos los objetos, de mostrar sus reversos, sus totalidades para que el espectador pueda ver con más detalle esos objetos sin la necesidad de tocarlos,66 se ha optado por hacer un registro a la manera que encaje más con el tono de esta culpa. Culpa por querer tan desesperadamente que una pintura sea más, por querer que mi doble en pintura sea la que se encargue de todo, culpa por estar hablando de mí constantemente o de tener un enfoque que no hace sino autojustificarse por estar haciendo algo que no sé muy bien si el legal (una apreciación que reconocía especialmente haciendo las réplicas de según que objetos en el tren), culpa por estar haciendo 30 pasos en Photoshop que seguramente se podrían hacer en 10, culpa por hacer maniobras extrañas por no tener escáner a última hora, como poner una tabla de madera en el balcón, el único rincón donde toca la luz, pensando en que tal vez acabe partiendo la cabeza a alguien si el viento sopla un poquito más de la cuenta. Pero culpa también en un sentido más general. Como que «simplemente lo estoy haciendo todo mal, que no he tenido en cuenta tal cosa o tal otra, que seguramente no conozco suficiente del contexto artístico contemporáneo... que no encajo. Y en cualquier momento me van a pillar. Como con lo del Procol. Y fijo me van a poner un 0».

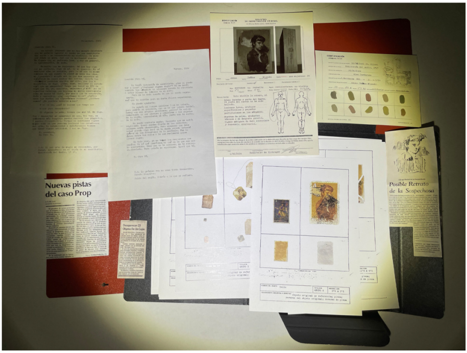
También era la oportunidad de mostrar los objetos originales de referencia.

Creo que más allá de contextualizar todo el proyecto con el tono de autoconsciencia que me parece más honesto también es una forma de poder predisponer, aunque solo sea visualmente, una actitud a la hora de mirar las piezas. No pretendo en absoluto que nadie se pare a leer todo el registro criminal, como tampoco esperaba que nadie se parase a leer todos los guiños ocultos de los objetos. Pero tal vez sí pretenda crear una idea general de «aquí ha pasado algo misterioso» y que el espectador tenga que adecuarse un poco a la incomodidad que a mi resulta mostrar ese tic del que no estoy muy segura de querer mostrar, en esa tensión de la que se hablaba en el apartado de autorretrato. Coger una pista de aquí, otra de allí y quizás atar algunos cabos entre una proliferación de detalles que denota más una necesidad desesperada de hacerse real y consistente que no tanto de explicarse.

Esta sección está compuesta por dos documentos oficiales (una hibridación entre una ficha de arresto y una autopsia), 3 recortes de periódico y un inventario de los objetos (en el que se muestran tanto el reverso como el anverso, así como también el aspecto de los objetos originales antes de hacer el duplicado).

De una forma similar a la que se utilizó para recrear los objetos, los componentes del registro fueron creadas con una recopilación de referentes reales —la mayoría documentación oficial de la CIA accesible al público; o de archivos digitales de antiguos periódicos como *The British Newspaper Archive*, el *Chronicling America* o el *Ann Arbor District Library*— que fueron reorganizados y replicados en Photoshop, imitando la tipografía y la estética general. También se hornearon, se tintaron de té negro y se arrugaron un poquito para dar un efecto más realista.

Para los documentos del registro de arresto, se hizo la maquetación para después, una vez impreso, escribir a máquina de escribir, aplicar las pinceladas en forma de huellas dactilares, enganchar las fotografías o para hacer marcas manuales para destacar algunas partes. La tipografía del inventario, no obstante, sí que fue hecho digitalmente. Se probaron también con diferentes papeles, intentando que hubiese un poco de variedad.



---

3. CONCLUSIONES

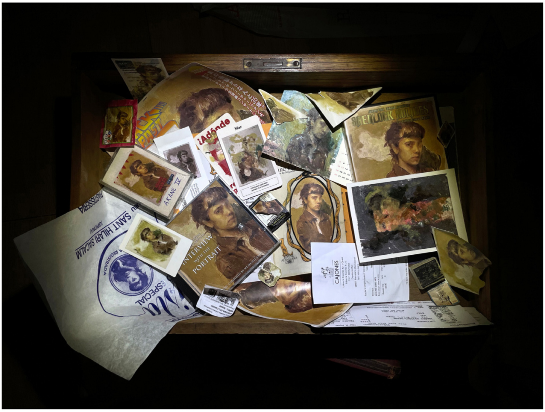
Realmente creo que tal vez se haya acercado demasiado a la naturaleza de un autorretrato que a algo que invita a la gente a verlo y a entrar en dinámica. Hay conexiones, fantasías, que he ido relacionando, no sé si más acertada o inadecuadamente, pero que, por encima de todo, entre la absurdidad a la que cae en cierta medida, pide lo mismo que todo autorretrato «Mírame... pero de verdad». No quería mostrar la pintura original, porque ella misma no quería mostrarse así. Me interesa que, entre toda la absurdidad, todo el caos, permanezca el intento de imaginar, de reconstruir, de inventarte una historia alrededor de las cosas. Tan absurdo como que un cuadro diga «no encajo» o tan absurdo como querer estar en todos lados y verse reflejado en todas las cosas.

Pero sigo creyendo que el autorretrato es un objeto con el que nos podemos relacionar, como cosa material existente de este mundo lleno de objetos, y que se puede utilizar como tal en su representación autorreferencial. No pretendo deconstruir la pintura, pero sí quizás expandirla, dejar que ella misma actúe no como lo que es, sino como lo que le gustaría ser, para poder poner el foco en el hecho de autorretratar que creo que subyace en su centro, de intentar entenderse. Por lo tanto, no en un sentido diagnóstico hacia el Arte, la Pintura en mayúsculas, sino como herramienta para hacer material unas cuestiones personales sobre la identidad en un contexto específico. Un contexto que intenta adaptarse.

Después de hacer el proyecto, ¿me he sentido que me conocía mejor? Diría que no, que me entiendo menos, pero también creo que pese a parecérmelo así ahora, cuando pase el tiempo me haya olvidado de cómo era tener 21, volveré a esta caja y quizás me ayude a entenderme entonces, cuando realmente, no solo en la imaginación, me haya convertido en un “yo” externo.

Creo, de forma parecida, que cada objeto que presento puede expandirse. Decía que los había realizado pensándolos como props, así que podrían cobrar muchas vidas diferentes según a qué narrativas se apliquen. ¿Qué pasaría si pusiese un montón de mis sellos en una carta? ¿Qué pasaría si deposito mi bolsita de té en una taza con agua caliente? ¿Qué connotaciones adoptaría mi portada del libro si la utilizase como cubierta de un libro real? Una de las ideas con las que he estado tanteando más tiene relación con el objeto Tira de film. En mi mente, este es el objeto con el que la pintura realmente se ha sobrepasado (¿por el que quizás se haya abierto un caso de investigación con un registro criminal?), entrando en el mundo que deseaba (el de las películas), pero sin tener en cuanta la viabilidad de eso en la realidad. Me parecería interesante poder ampliar más esta supuesta "película". También creo que sería interesante ir más aún a lo meta y hacer versiones y más versiones de cómo instalarlo y llevar este juego también al espectador. Como dejando las cosas como parte del escenario de un crimen y que los espectadores fuesen los que tuviesen que darle un sentido a la pieza. O hacer otras publicaciones con formatos diferentes dependiendo de la versión.

Puede que, cuando pase el tiempo y de unos pasos más atrás para poder observarlo todo con mejor perspectiva y deje de utilizar solo el móvil para hacer la foto y conseguir esa perspectiva más rápidamente, y este cajón también parezca lo que me pareció a mí el cuadro del autorretrato, como algo externo que parece saber algo que yo no sé, con todo ese misterio que lo envuelve... puede que entonces pueda ser un punto de partida para otros muchos cajones que encapsulen otros momentos. Otros "yoes". Otros misterios.



BIBLIOGRAFÍA

Alÿs, F. (2012). Fabiola. Museo Amparo.

Blood, W. (2019). Movies [Canción]. En Titanic Rising. Sub Pop Records

Boltanski, C. (1996). Adviento y otros tiempos. Centro Galego de Arte Contemporanea.

García, R. H. (21 de 11 de 2008). Sophie Calle: El autor como el protagonista. https://campusvirtual.ub.edu/pluginfile.php/7877142/mod_resource/content/1/SOPHIE%20CALLE%2C%20EL%20AUTOR%20COMO%20EL%20PROTAGONISTA_Raul%20Hevia%20Garcia.pdf

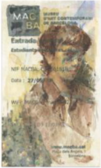
Larios, S. (2019). Detective de objetivos. La uÑa RoTa.

Museo Reina Sofía. (2018). Jeff Wall. https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jeff-wall

Nietzsche, F. W. (2013). Ilusión y verdad del arte. Casimiro.

Viejo, P. e. (2001). Textos de la Historia del Arte. A. Machado Libros.

Imatges:



HORARIS
MACBA
Plaça dels Àngels, 1
08001 Barcelona
macba.cat
Vols fer de la visita al MACBA una experiència única?
Instal·la't MACBA App i navega pel museu sense perdre't cap detall.
Disponible a
App Store
Google Play
Segueix-nos a

1234567

Arxius / adjunts:

Grup (desactivado/disabled):

PRINT_M2_23/24

Grup/Projecte:

PRINT_M2_23/24

Paraules clau:

reproductibilitat identitat pintura narració objectes