NO ENCAJO

ME RESPONDE UN AUTORRETRATO EN SU CAJÓN

· LIBERTAS PERFVNDET ·
· OMNIA LVCE ·

Akane Ibáñez Miyoshi
NIUB: 20425123

Trabajo de Final de Grado
Tutorizado por Joaquim Cantalozella
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Pintura P3
2023-2024

No soy quién como para insinuar que las pinturas, detrás de su aparente superficialidad y sus miradas estáticas, tienen vida propia; pero sospecho que este es un deseo que siempre permanece residual. Querer creer en el artificio que parecen presentar, la intención de ser algo, de personificarse, de ser como una persona. Eso es lo que hace, en cierta manera, *No encajo: me responde un autorretrato en su cajón*, una serie de reproducciones de formatos diferentes de un mismo retrato pictórico, encapsuladas dentro de un cajón.

La idea que se pretende materializar con esto es una que se arraiga a las esperanzas de una servidora a la hora de hacer retratos, y seguir el juego de un autorretrato en particular en su voluntad de ser más que pintura, a partir de su propia reproducibilidad. Tanteando las connotaciones identitarias y narrativas que puedan tener arraigadas, este TFG es el intento de entender este juego no como la sentencia mortal que auguraba Walter Benjamin, sino como la catapulta de la imaginación de lo que la pintura puede sugerir como objeto sensible.

Reproductibilidad · Pintura expandida · Narración enmarcada · Autorretrato · Identidad

I do not claim to suggest that paintings, behind their apparent superficiality and static gazes, have a life of their own; but I suspect that this is a residual desire that always lingers. The wish to believe in the artifice they seem to present, the intention to be something, to personify, to be like a person. This is, in a way, what I Don't Fit: A Selfportrait Responds from its Drawer *does—a series of reproductions in different formats of the same pictorial portrait, encapsulated within a drawer.*

The idea intended to be materialized with this is one that is rooted in my hopes when making portraits, and to follow the game of one specific self-portrait in its will to be more than just a painting, through its own reproducibility. Exploring the identity and narrative connotations they might have, this project attempts to understand this game not as the mortal sentence Walter Benjamin foresaw, but as a catapult for the imagination of what painting can suggest as a sensitive object.

1. **INTRODUCCIÓN** 4
1.1. Formato incorrecto 4
1.2. *Spoiler*: Introducción a la introducción 9
1.3. *Teaser*: Primer Vistazo 11
1.4. Antecedentes 15
1.4.1. TFG 18
1.5. *Trailer*: Constelación de Ideas 21
2. **MARCO TEÓRICO** 22
2.1. X como Retrato. Apariencias 23
2.2. X como Autorretrato 31
2.2.1. X COMO OTRO YO 35
2.3. X como Retrato y Autorretrato reproducido 39
2.3.1. ALGUNAS IDEAS POSMODERNISTAS 39
2.3.2. APROXIMACIONES PERSONALES 44
2.3.2.1. Artificio 45
2.3.2.2. En pintura 46
2.3.2.3. Autorretrato 48
2.3.3. X COMO OBJETO 49
2.3.3.1. Objetos como persona, fantasma y testigo 50
2.3.3.2. Misterios de otros 51
2.3.3.3. Misterios propios 53
2.3.4. PELÍCULAS 54
3. **PROCESO** 58
3.1. Los objetos 65
3.2. La Narratividad y la Instalación 75
3.2.1. LA CARTA 76
3.2.2. EL REGISTRO CRIMINAL 79
5. **REFLEXIONES DE UN PASO ATRÁS** 86
6. **REGISTRO PROVISIONAL DE PIEZAS** 93
6. **BIBLIOGRAFÍA** 102
7. **ANEXO** 108

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Formato incorrecto

Los personajes y hechos retratados en esta película son completamente ficticios. Cualquier parecido con personas reales (vivas o muertas) o con hechos reales es pura coincidencia.
O, en otras palabras, permitidme divagar un poco.

1 INT. HABITACIÓN - NOCHE

Desde el techo, la habitación podría hasta parecer ordenada. Pocas cosas (armario, cama y escritorio con cajón) compactadas en un cuadrado. Akane Ibáñez, en el escritorio, mira a un autorretrato entre un caos de papeles y libros. Teclea en el ordenador. Rebusca entre libros. Lee anteriores dosieres. Busca en YouTube. Mira el móvil. Resopla. Vuelve al autorretrato.

Akane (V.O)
Sé que no puedes ayudarme con esto de la vida y tal. Lo pillo. Pero como que de verdad que necesito ayuda con esto de la introducción. Creo que me voy a volver loca. Nada, con que me des una pista y ya. Me vale.

El autorretrato ni se inmuta, abstraído como está, en otro mundo desconocido. Inalcanzable. Akane resopla de nuevo.

A Cortamos a imágenes fijas de ese "otro mundo". Un cajón, lleno de objetos, flota en la negritud. Tiempo y espacio detenidos. Es otra dimensión. Los objetos parecen estar siendo alterados, sus imágenes van cambiando a lo que parece ser…

B Volvemos a la Habitación. Akane y Autorretrato se siguen mirando.

Akane (V.O)
De verdad que estaría bien que me respondieses.

Pero nada. Se rinde. Cambiamos a un plano detalle de la pantalla del ordenador. Podemos ver que la página del Word está vacía. El cursor parpadeando al unísono del tic tac que se escucha de fondo. Después de un rato, Akane saca una hoja de papel del cajón del escritorio en el que se puede leer:
«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 dos años atrás, mi (¿nuestra?) miopía era lo que nos separaba en el reflejo de aquel espejo del lavabo. Quizás tus artimañas quedaron ocultas por ella, por las 4 dioptrías, me digo. ¿Cómo, sino, explicar el estado en el que me encuentro? Tengo que hacer un TFG de algo que tú, yo, nosotras, empezamos. Pero 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 un formato 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».
Akane resopla por tercera vez.

Akane (V.O.)
Ni de coña voy a poner esto. No encaja.

Akane vuelve a meter la carta en el cajón.

Akane (V.O.)
Para empezar… Para empezar… ¿Cómo empiezo?

CORTAR A:

Si lo que estáis pensando en estos instantes es algo parecido a un «madre mía, pero ¿qué acabo de leer?», me gustaría sugerir que lo mirásemos como algo encontrado en el fondo de un cajón olvidado. Como ese «algo» que suele aparecer de la nada mientras uno tantea a ciegas a ver qué encuentra. «Algo» que, rallando la absurdidad, se aleja vertiginosamente de la certeza que irónicamente bien iría a tener aquí, ahora, en pleno TFG. Pero, habiéndose materializado ya, propongo aprovechar la situación para calibrar el tono de nuestra mirada respecto a lo que se supone que intentaré explicar aquí. Que los ojos se acostumbren a este extraño entremedio de acumulaciones que es la memoria de este TFG, así como la pieza artística que presenta, y lo vea (o eso insinúo sin mucha delicadeza) como un cajón con algunas ideas por aquí, unos objetos por allá, y, vaya... demasiados deseos por doquier.

1.2.

Spoiler[1] Introducción a la Introducción

Empecemos con uno de los únicos datos que tenemos de momento, el título: *No encajo: me responde un autorretrato en su cajón*. A mi juicio, por sí solo ya dice bastante. De hecho, está compactado con muchos de los detalles que irán apareciendo a lo largo de esta memoria. La insistencia por autcomplicarse, por intentar encontrar el mejor formato con el que definirse, el extraño deseo de hacer alguna alusión a las películas, son algunos de ellos.

Pero, antes de adentrarnos en el asunto, creo oportuno destacar un detalle en particular. Aquí viene, el *spoiler*: El proyecto es un autorretrato. Y en más de un sentido. Con «autorretrato» no me refiero solo al autorretrato en su sentido tradicional, sino, sobre todo, en el sentido de apropiarse de la palabra para describir únicamente al acto en si de autorretratar. Es decir, el acto de intentar representar el "yo", independientemente de si el resultado final se establece en los confines de ese objeto pictórico. Me explico. El proyecto parte de un autorretrato concreto: Una pintura que es real y que existe ahora mismo en nuestro mundo. Y lo que el proyecto pretende hacer es expandirlo, ir más allá de su superficialidad utilizándolo como lo que es, como una imagen, un objeto pictórico propio, como digo, real, que existe ahora mismo en nuestro mundo. Y jugar con él, como si fuese un personaje, el doble de lo real, para ponerlo en el centro de un pequeño microcosmos material que intente condensar el desordenado, y vergonzoso también, proceso de representarse a uno mismo. Dicho de otra forma, explorar los deseos remanentes del proceso de autorrepresentarse. O, de otra más: situarse delante de un desorden interior y plantearse qué hacer con él.

1 *Spoiler* es el término cinematográfico comúnmente utilizado para hacer referencia al acto de destripar el muchas veces secreto, muchas veces esencial, muchas veces iniciador de rabietas entre amistades, punto de la trama de una película. Algo parecido a lo que se hará en este corto apartado con respecto a la naturaleza de este TFG.

Otro *minor spoiler*: Será la forma de presentar este microcosmos, su escenificación y las tensiones de deseo y culpabilidad que puedan connotar sus elementos, parte importante del trabajo.

1.3.

Teaser[2]
Primer vistazo rápido

Si echamos un primer vistazo rápido a los componentes que integran este proyecto, veremos que se trata básicamente de un cajón (con varios objetos dentro), acompañado de varios documentos. Si nos acercamos un poquito más, quizá podamos hasta enumerar sus componentes.

En el cajón encontramos:

- Lo que parece ser 1 pegatina
- Lo que parecen ser 2 cartas de juego de mesa
- Lo que parece ser 1 calendario
- Lo que parece ser 1 entrada de museo
- Lo que parece ser 1 postal
- Lo que parece ser 1 bolsita de té
- Lo que parece ser 1 polaroid
- Lo que parece ser 1 estampa
- Lo que parece ser 1 billete de avión
- Lo que parece ser 1 etiqueta de código de barras
- Lo que parece ser 1 envoltorio de *Jaumets*
- Lo que parece ser 1 recibo de compra
- Lo que parece ser 1 moneda
- Lo que parece ser 1 sello

2 El "teaser" es una especie de mini-tráiler, un adelanto especialmente centrado en lo visual que no llega a desvelar prácticamente nada del argumento de una película.

. Lo que parece ser 1 envoltorio de chicle

- Lo que parecen ser 2 cajas de cerillas
- Lo que parece ser 1 fotografía
- Lo que parece ser 1 punto de libro
- Lo que parece ser 1 portada de libro
- Lo que parece ser 1 casete
- Lo que parece ser 1 carátula de CD
- Lo que parecen ser 2 carteles de película
- Lo que parece ser 1 carátula de DVD
- Lo que parece ser 1 disco de DVD
- Lo que parece ser 1 tira de film

Y entre los documentos adicionales encontramos:

- Lo que parece ser un documento de registro criminal.

  - Con identificación fotográfica.

  - E identificación de huellas (pero que, en vez de ser huellas dactilares, sus marcas están hechas con pinceladas).

- Lo que parece ser una recopilación de 3 recortes de periódico.
- Lo que parece ser un inventario de pruebas materiales (constituido por una serie de fotografías de los objetos del cajón junto con sus referencias).
- Lo que parecen ser 2 cartas.

Desde este supuesto campo visual, ni muy cerca, pero tampoco muy lejos, la apariencia general de estos objetos tal vez no parezca tener nada de peculiar. La mayoría de ellos podrían ser identificados por los nombres que acabamos de listar sin mucha dificultad. No hay excesivas deformaciones ni modificaciones que se expandan más allá de su formato. Lo que parece ser una carátula de CD tiene la forma de una carátula de CD; lo que parece ser un sello, tiene la forma de un sello, y así sucesivamente. Hasta los objetos que aparecen dañados, destripados y demás, lo están de una forma bastante convencional, como en la lógica del desorden de alguien desordenado, por ejemplo.

Pero, dicho esto, hay signos, detalles de tamaños y obviedades variables según el objeto que miremos, que parecen indicar que no son lo que únicamente aparentan. Vale decir que los puntos más delatadores podrían ser los que siguen:

Por un lado, a lo que respecta a los documentos adicionales, a pesar de potencialmente tener muchas similitudes con los componentes que podríamos encontrar en un registro criminal real, tienen un nosequé artificial perceptible que los acerca más a la idea de un registro criminal que no a un registro criminal de verdad. Algo parecido a una muy reducida

aglomeración de partes extraídas de un imaginario colectivo, sin ser necesariamente de la misma procedencia, ni siquiera de la misma época concreta. Parecen, como digo, una idea general de lo que alguien dispuesto a pillarnos tendría en su carpeta de investigación, en una idea de paranoia materializada.

Por otro lado, y puede que de una forma un poco más peculiar que la anterior, los objetos de dentro del cajón, a pesar de ser muy diferentes entre ellos, tienen un motivo visual, una imagen, en común. Es difícil, quizás, reconocer tal motivo como el mismo, ya que, en algunos objetos, sus variantes se muestran de forma más abstracta y fragmentaria, como simples pinceladas puestas directamente encima de los objetos; al contrario que aquellos otros donde esta incorporación aliena es más suelta y camuflada, como si ya formasen parte del propio objeto y hubiesen suplantado las partes que contuviesen imagen, ocupando por arte de magia, su lugar, (haciendo, por lo tanto, más evidente este motivo visual). Pero el caso es que todos intentan mostrar diferentes variaciones, partes o estadios, de la imagen de una misma pintura.

Si hacemos una ojeada rápida a la descripción de esa imagen en el supuesto registro criminal, especialmente a la identificación fotográfica de la ficha de arresto [véase pág. 99] (o sino, a la Fig.1), podemos corroborar que la imagen es la del retrato de alguien, que mira fijamente hacia adelante. Su máxima capacidad de encuadre parece ser un plano medio corto en el que entra la cabeza, los hombros, y parte del busto. Las manos se quedan fuera. Y si la vista se nos escapa a algunas de las palabras de los archivos, quizás podamos confirmar ciertas cosas que vemos en la imagen: que es de alguien, mujer, joven, de raza indeterminada y con signos ambiguos de duro escrutinio y cansancio existencial.

Figura 1. [Autorretrato de la propuesta] *Not all bathroom lights are flattering, huh?,* 2022. Óleo sobre madera, 40 x 30 x 11'5 cm

No obstante, si lo miramos muy por encima, como supongo que hará en la realidad la mayoría que vea la pieza, esta consiste básicamente en: un cajón, unos objetos y un registro.

Por lo que, propongo preguntar: ¿cómo hemos llegado aquí?

1.4.

Antecedentes

Aquí cabría preguntarse hasta dónde recular en la búsqueda de antecedentes. Y qué incluir o excluir. Especialmente tratándose de un autorretrato, la tarea me parece un poco menos obvia de lo que podría esperarse. ¿Tendría sentido hablar de la infancia? ¿De cómo era dibujar cuando era pequeña y cómo el paso por la carrera me ha cambiado? ¿De cómo nací? ¿Cuántas veces me he mudado y su relación con el sentimiento de no tener hogar fijo? ¿Mencionar, si no es obvio, que soy mitad japonesa y mitad sea lo que sea la nacionalidad del territorio en el que estamos? ¿De la poca gracia que me hacía que la gente pudiese sacar tantas conclusiones de las partes más superficiales de mi rostro? ¿Qué tal comentar aquella carta que me ha estado torturando tanto desde que la escribí y que coincide casualmente con el cambio de talleres? ¿O sobre los regalos «artísticos» que he ido haciendo y la mentalidad que, de alguna forma, creo haber incorporado en el trabajo? ¿Sobre las notas? ¿Lo que parecía prometer la universidad? ¿Lo raro que resulta haber acabado haciendo tantos retratos al óleo pese a siempre haber tenido una manía rara de ir corriendo a lavarme las manos después de tocar cualquier cosa aceitosa o inventarme maneras para poder evitarlo, como llevar platos de la cocina al comedor con un malabarismo de meñiques? La verdad es que no sabría decirlo. De hecho, creo que muchos de estos temas están, de una forma u otra (la última puede que no tanto de forma literal), presentes en la aglomeración que es la parte práctica del proyecto. Y también presentes en esta parte más textual que es la memoria de tal proyecto. Pero, como se intentará mantener cierta coherencia, me limitaré a tratar el brevísimo recorrido artístico que he tenido durante la carrera. Especialmente el recorrido de los anteriores proyectos desarrollados en los talleres de creación.

Todo empieza con el dibujo. Me había apuntado al grupo A1 (el de dibujo tradicional, podríamos decir) por una idea general de corrección, de querer hacer lo correcto. Mi cabeza entendía esta disciplina como el primer paso lógico a tomar si alguien quería acabar haciendo algo figurativo según las bases en las que se habían construido las asignaturas de las Academias de Arte, allá por el siglo XVI.[3] Pero más allá de atisbar la complejidad expresiva que

3 Tal como se puede intuir en, por ejemplo, el apartado "Introducción al arte de la pintura" del tratado *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos* (1550) de Giorgio Vasari (1511-1574), quien fundaría en 1563 una de las primeras academias, la *Accademia del Disegno* defendiendo que todo lo aprendido con el dibujo podía aplicarse a las

podía ofrecer el dibujo y que había subestimado, descubrí lo que después acuñaría en mi mente, a modo de autojustificación, como la inevitable evidencia de una tragedia[4] por ocurrir. El temor venía de los mismos reparos a la representación figurativa que tenía antes de decidir matricularme en Bellas Artes: la idea de que, por mucha voluntad, intención o pensamiento que uno pusiese detrás, la imagen era (genéricamente hablando) un medio superficial. Y que, por lo tanto, esperar más de ella, era equivalente a acabar autodiagnosticándose a uno mismo del tópico de artista torturado, a lo romántico. La fatal evidencia que me hizo despertar tales alarmas en mi mente fue el procedimiento que seguí para el proyecto final del taller —un dibujo 100x70 cm cubierto en lápiz grafito con la intención de correlacionar una aplicación gráfica lenta y (al menos para mí) difícil, con unas ganas inexplicables de conectar y, a la vez, de sabotear cualquier posibilidad de conexión—. La cuestión es que me sentía tan inmensamente fijada en los confines de la imagen, que no podía sino verme caer en una reiteración melancólica autoimpuesta, en medio de ese hacer que, tal vez como solo los jóvenes podemos afirmar con tanta contundencia, seguro sería miserable. O eso me decía. Así que, al modo de esas trágicas figuras del teatro clásico, me empeñé en intentar evitar algo que seguramente ni siquiera había empezado a pasar.

Si tuviese que resumir lo que siguió diría: Hice retratos y cosas raras con ellos. Esa ha sido, al menos, la forma en la que he ido describiendo mis proyectos durante los dos años que llevo haciendo los talleres en el P3, después de cambiarme. Desde un juego de mesa llamado *Misterio del Otro: ¿Adónde recórcholis pertenecemos?* [Fig.2], cuyas cartas de personaje eran protagonizadas por cinco retratos, un tablero lleno de referencias personales y cinematográficas (pequeños secretos que iban surgiendo en las sesiones de retrato y que no eran perceptibles, al menos de forma obvia, en las pinturas), y cuya caja era custodiada por la imagen de un autorretrato; pasando seguidamente por tres mecanismos adosados a tres retratos [Fig. 3], construidos a partir de guiños que hacían referencia a las desconexiones entre los modelos y yo, hechos con la intención de poder, irónicamente, hacer conectar «mejor» el espectador con las piezas, con las «personas» retratadas; hasta llegar a cuatro cajas de cerillas con retratos utilizados como ilustración [Fig. 4], acompañadas de un artículo de revista ficticio con una reseña de la muestra que se hacía en la instalación de la pieza de esas cuatro cerillas y las revisiones de ese mismo artículo, pero mucho más extenso, que incluía fragmentos de una inventada novela. Lo que quería era, si no resulta evidente, a toda costa escapar de la pintura. Considerarla y presentarla como otras cosas, cosas que tuvieran sus propias connotaciones, para desviar la atención de las consideraciones típicas que suelen ir asociadas[5] al estilo de los cuadros que hice,[6] hacia las co-

demás disciplinas, «puesto que el Dibujo, [es] padre de nuestras tres artes, Arquitectura, Escultura y Pintura» (Vasari, 1550, pág.115).

4 En el sentido clásico de la palabra. Como catástrofe desastrosa asegurada por el destino, inscrita en la personalidad, irrefutable se haga lo que se haga.

5 Una buena o mala pintura, un artista prolífico, un alumno prometedor, presuntuoso, ridículo; de si los retratos son bonitos, feos; si parecen fotografías, si parecen reales, si se asemejan a los modelos, etc.

6 En un principio, fui tanteando diferentes metodologías. Pero la que se acabó estableciendo fue la siguiente: empezar haciendo esbozos de carboncillo al natural, frente el modelo. Seguir con algunos estudios de composición y experimentaciones del color (en dibujo o en pruebas con pintura). Y de la combinación entre las anteriores referencias y una selección de fotografías del modelo, hacer lo que se llama *Poster Study*, una versión en miniatura del cuadro definitivo. A continuación, preparar el soporte (madera, no más de 2 o 3 centímetros de grosor) con una imprimación hecha de la mezcla entre gesso blanco y pintura negra acrílica. Y, finalmente, pintar. No seguía una técnica específica a pesar de que, al menos la mayoría, tienen un aspecto aparentemente clásico. Pero este hecho viene más bien influenciado por el estilo de la pintora contemporánea neoyorquina Colleen Barry (1981) a la que me obsesioné. Tampoco puedo decir que seguí su técnica exacta, porque la desconozco, pero puedo decir que la técnica era, probablemente, una hibridación entre mi forma de pintar y la que imaginé que sería el modo de Colleen Barry (mucha imaginación). Me intrigaba, y me sigue intrigando su forma de encapsular una figura en su propio marco y la capacidad para volcar tanto misterio cuando lo que aparece en el cuadro es únicamente una cara. Y supongo que esto era lo que intentaba tener presente, de alguna forma, a la hora de

Figura 2. *Misterio del Otro: ¿Adónde recórcholis pertenecemos?*, 2022. Impresión sobre papel. 60 x 100 cm (instalación) [Esta imagen muestra la apariencia actual del juego. El que yo hice en el segundo taller de creación era más bien un prototipo que, durante el año que le siguió, fui modificando]

Figura 3. *Ni siquiera sé si tengo teléfono, Abuelo*, 2023. Pintura al óleo sobre madera, walkman, auriculares, cassette i caja de música en una estructura de madera y metacrilato, 29.9 x 30.1 x 11.9 cm

Figura 4. *Supongamos que esto es real*, 2023. Impresión sobre papel; borrador escrito a máquina de escribir. 30 x 90 cm (instalación)

sas que me habían hecho querer hacerlos. Así que jugué con pensar la pintura como ilustración, como personaje, como entidad viva incapaz de comunicarse solo por la superficie pintada o como una simple especie de *prop*[7] para una historia inventada. En otras palabras, en vez de dejar que la pintura hablase por sí misma y dejarme guiar por ella en su proceso natural, decidí parar en seco e ir saltando a su alrededor sin llegar a profundizar en nada en concreto. Aunque cabe matizar que no es que parase de pintar de por sí —de hecho, en todos los proyectos bifurqué la metodología en dos vías simultáneas, la de la pintura, por un lado, y la «cosa rara», por otro. Y, por lo tanto, apliqué una mentalidad que iba acorde. Cuando se pinta, me creo que soy pintora y, cuando toca hacer «las cosas raras» me convierto en lo que sea que sea necesario. De forma similar, también dividí las pinturas de sus «cosas raras» en las contadas oportunidades expositivas.[8]

Desconozco si, al explicar los proyectos de esta forma resumida, se da la impresión de que hay una lógica ordenada o la

hacer con esos retratos.

7 *Prop* es un término cinematográfico para referirse a cualquier objeto movible que pueda verse dentro de una película.

8 Los cuadros utilizados en el juego de mesa se presentaron como cuadros «normales», colgadas en la pared de una forma estandarizda, así como los de las cerillas, y los de los mecanismos que fueron desarmados. La única evidencia de las «cosas raras» constaban en unas fichas informativas en los que se explicaban de qué aplicación particular provenían, enganchados en el reverso de los soportes con un estilo bastante parecido a los documentos del registro criminal de este proyecto.

sensación de que hay una claridad mental implícita detrás. Pero, por si acaso, voy a decir que todo este corto proceso ha ido complicándose de una forma que, al menos para mí en estos instantes, me parece inabarcable.

Supongo que parte de esto viene por el constante deseo de querer evitar ciertos patrones que yo misma me detectaba. Por ejemplo, el paso del juego a los mecanismos fue debido a la sensación de haber creando un microcosmos que se acababa anulando a sí mismo,[9] de forma que todos los guiños no solo eran imperceptibles, como lo serían simples decoraciones, sino que tampoco hacían lo que supongo que esperaba que pudiesen hacer: conectarme más con las personas retratadas. Para intentar remediar esto, decidí invertir el proceso y poner el foco precisamente en los detalles de desconexión entre los retratados y yo. Pero después pensé que, en este empeño de hablar de mí misma y mi necesidad de conectar, había llegado a atribuir una melancolía a los retratados que no tenían por qué soportar, por lo que, cuando llegué a las cerillas, me dije algo como «bueno, si parece que esté utilizando los modelos de forma cruel, pues que así sea. Será uno de los puntos centrales de la historia que me estoy montando. Y se hará siendo consciente de la banalidad que seguramente acabará resultando, así como también de la crueldad que supone utilizar caras ajenas en forma de retratos que después se convertirán, quieran o no, en personajes anclados a inseguridades mías». En otras palabras, no solo deseaba escapar de la pintura, también quería alejarme de mí misma y de las dinámicas a las que me veía entrar con cada particularidad (jugando ser pintora, dibujante, diseñadora gráfica, escritora, editora, una miniempresa de juegos de mesa o una técnica en mecanismos manuales; y, por otra parte, también yendo a la contraria respecto a los intereses y motivaciones del proyecto anterior). El tope con el que me choqué fue probablemente el que encontré al empezar el proyecto de las cerillas, en el cuarto taller de creación, donde me acabé adentrando en territorios desconocidos, mucho más allá de la imagen y, por lo tanto, también de mi competencia técnica. Y todo quedó demasiado reconcomido.

Pero, por otro lado, creo que la otra razón por la que todo se ha hecho un poco confuso fue por crear cosas que, más que comunicar nada, pretendían contener otros rastros de realidad a los que poder arraigarse y sostenerse a sí mismo. Estaban más preocupados por existir que de sentenciar algo concreto. Y esperaba 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 había hecho.

1.4.1. TFG

Y básicamente este es el punto en el que me encuentro ahora con el Trabajo Final de Grado. Preguntándome, no solo qué es lo que tendría que hacer, sino qué es lo que había intentado hacer desde el principio. Seguramente por eso mismo me propuse volver atrás.

Voy a tomarme la libertad de rebobinar esta imaginaria narración temporal:

Hay un cuadro en concreto que hice justo después de acabar el primer taller de

9 Para poner un ejemplo, en el montaje de la pieza *Misterio del Otro: ¿Adónde recórcholis pertenecemos?* [Fig.2], en la muestra artística del simposio de ARSLUDI —*Art at Play: Dialogues between Apollo and Dionysus (19th-21st Centuries)* —, muchos de los presentes me aconsejaron amablemente quitar la mayoría de los componentes del juego por ser innecesarios. Claro que entraron en juego muchas cuestiones. Pero lo que me hizo pensar el incidente fue que mi propio interés por hacer algo que pareciese un juego de mesa me había boicoteado, ya que había hecho que los criterios de importancia correspondiesen a los de la estética general del juego de mesa. Por otro lado, de una manera parecida, las pinturas acababan siendo ilustraciones y eran tratadas como tal. No como pinturas.

creación en dibujo. Fue en plena amargura de verano y en medio de la colisión de tres ideas separadas:

- Algo que había estado haciendo en una clase de pintura, que consistía en utilizar cualquier soporte para pintar encima.
- Las referencias que había estado utilizando para darle unas clases a mi tía, de la pintora Colleen Barry (1981).[10]
- La noción de haber cumplido, de golpe, sin pausa ni miramientos, 20 años.[11]

Lo que hice fue lo siguiente:

1. Coger una caja/cajón (difícil de decir) de madera.
2. Imprimar el culo de la caja de madera con gesso blanco, mezclado con pintura negra acrílica.
3. Sin hacer esbozos y sin mucha consideración hacia mis padres, instalarme en el lavabo —la caja/cajón se sostuvo en un malabarismo entre mi mano izquierda y el borde de la pica. La paleta fue depositada en lo que quedaba de pica. Productos químicos varios y variaciones de pinceles (aunque solo acabé utilizando unos 3, todos ellos de pelo de cerda), en el suelo.
4. Pintar lo que mis ojos miopes (me quité las gafas) veían en el reflejo del espejo.[12]

W

Figura 5. [Fotografía del momento en el que se acabó el cuadro]

10 Supongo que el hecho de destilar nociones técnicas interpretando lo que veía (de lo que es accesible de una artista como ella: entrevistas en *podcasts* e imágenes de proceso o videos cortos en Instagram, sobre todo) para poder explicarlos a alguien, hace que uno integre esas nociones de una forma diferente a cuando intenta aplicárselo solo a sí mismo.

11 20 años es un número que ya de por sí es significativo (pasar por todos esos números con un 1 por delante, y de pronto sustituirlo por un 2. Qué cosas). Pero lo fue mucho más para mí después de que mi madre me informara de que en Japón (país de origen tanto el mío como el suyo) cumplir los 20 es sinónimo de ser oficialmente considerado adulto (*Hatachi*, se le llama). Deduzco que el choque venía por ser consciente de que ahora también en la realidad paralela que correspondía a la otra mitad de mi ser, no podía excusarme más el no hacer ciertas cosas o no tener claras otras con «no soy aún adulta del todo». Curiosamente, el hecho de que no fuese consciente de ello antes de cumplirlos no hizo sino aumentar este choque de realidad, como si me hubiesen pillado en medio de un sinfín de antecedentes de actos inmaduros. «Ahora es cuando se supone que tienes que entender las cosas y a decidir qué vas a hacer» O algo por el estilo.

12 Tenía muy en mente un autorretrato en particular de Colleen Barry, *Quarentine Self Portrait* (2020) [Fig. 6], el cual tiene un aire desaturado y desenfocado muy curioso.

Figura 6. Collen Barry, *Quarentine Self portrait*, 2020. Óleo sobre madera, 30'48 x 30,48 cm.

Es decir, hice un autorretrato, el que tenemos como protagonista en este proyecto. No tengo muy claro qué es lo que pretendía conseguir con ello.

Pero supongo que esperaba equivocarme respecto a mis dudas alrededor de la superficialidad. Quizás si intentaba capturar algún fragmento del "yo" que solo parecía poder existir en ese diminuto lavabo, no sería tan descabellado confiar en que la esteticidad, la fijeza que parecen prometer los retratos, pudiese decirme algo revelador en un tiempo de constante cambio.

Este fue el principio de la parafernalia de los retratos que seguiría en los siguientes talleres de creación. Y algo que, de hecho, no dejó de reconcomer mi consciencia con bastante insistencia, especialmente en el momento de plantearme el TFG. Era el único retrato al que no le había hecho «cosas raras». Sospecho que lo que realmente quería que pasase es que este autorretrato de dos años, con una imagen ligeramente parecida a mí y hecha en un momento en que parecía tener las cosas más claras, me suplantase. Que se encargase de todo por mí. Que respondiese a mis dudas. Es decir, que desempeñase su artificio como doble, para hacer lo que parece estar capacitado de hacer por el simple hecho de ser un formato, el de cuadro pictórico, que arrastra las connotaciones que le hemos ido atribuyendo a lo largo de la historia del arte. De las esperanzas de la cultura como proyecto. La Modernidad.

Teniendo esto en cuenta, no puedo negar que el hecho de que este sea técnicamente el último trabajo que haga en este marco artístico específico, sea uno de los puntos que con más fuerza están enmarcando este trabajo. Y la sensación que se deriva de ello, por supuesto, de querer al menos darle algún tipo de cierre a lo que se ha ido probando durante estos cuatro años. Encargarme de las cosas pendientes, reconciliarme y entender el TFG como la supuesta culminación de una carrera, de una mentalidad y de un estado de encajonamiento circunstancial que solo ahora, cuando se está acabando, me estoy dando cuenta.

Pero, en definitiva, *No encajo: me responde un autorretrato en su cajón* es un juego de paralelismos e imaginación.

1.5.

Trailer[13]
Constelación de ideas

Resumiendo, *No encajo: me responde un autorretrato en su cajón* es, a fin de cuentas, un intento de autorretratarse en el proceso de querer encontrar respuestas ante un contexto contemporáneo confuso, volviendo a un artefacto en concreto que parece contener una versión anterior de una misma y unas connotaciones relacionadas a unos valores en desmoronamiento.

Un autorretrato sobre un autorretrato pictórico y la forma en la que yo me he relacionado con este autorretrato y con lo que este parecía prometer.

> *Trigger Warning*:[14] Esperar, pues, ante esta lógica, que la naturaleza del proyecto tenga un sentido claro y conciso puede que no funcione. Recordemos que es, al fin y al cabo, un cajón con cosas acumuladas, algunas eficaces y otras no, que he abierto y pretendido utilizar ahora que esto se acaba.

13 *Trailer* es un término de cinematografía utilizado para referirse a un resumen o un adelanto a la película.

14 *Trigger Warning* es un término utilizado tanto en los comienzos de películas, libros, etc., advirtiendo de que el contenido puede ser decepcionante o perturbador.

2. MARCO TEÓRICO

Cuando me topé con la conferencia de Stefan Zweig (1881-1942) titulada *El misterio de la creación artística* (1940) lo que más me llamó la atención en un principio fue su título. ¿El Arte, el principal sujeto de mi carrera, lo que supuestamente tengo que entender cuando me gradúe (si es que me gradúo), es un misterio para alguien más?[15] Pero ahora que me dispongo a entrar en detalle sobre algunas cuestiones teóricas en resonancia con el proyecto, menciono esta conferencia no tanto por su contenido (que trata de cómo hacen los grandes artistas lo que hacen y lo misterioso que es ese proceso), sino por el peculiar método que utiliza para hilar sus ideas. «Espero que ustedes no tomarán a mal si a ese efecto empleo un método que a primera vista les parecerá poco adecuado; me refiero al método de la criminología» (Zweig, 2009, pág. 4) nos dice. No es que pretenda ponerme en la misma categoría que los grandes maestros a los que se refiere Zweig, nada más lejos de la verdad. Pero sí propongo que nos acerquemos a esta siguiente sección del trabajo con un ánimo similar al que utiliza al poner a esos grandes maestros, como si fueran criminales, en un tribunal imaginario para que confiesen las maniobras que configuran el misterio y la confusión. En suma, ir paso a paso, como si fuésemos detectives de este extraño caso.

15 Alguien que además es considerado uno de los más influyentes literatos del siglo XX. Claro que el panorama artístico al que él se refiere en esta conferencia es muy diferente al actual. Aunque, si escarbamos, también vale decir que la noción general de Arte que se tiene hoy en día en el imaginario colectivo bebe muchísimo de un panorama artístico más contemporáneo al de Zweig que al nuestro. La noción de «artista», por ejemplo, para la mayoría de la gente, evoca aún la imagen de un pintor (Urban Institute, 2015).

2.1.

X como Retrato
Apariencias

No encajo: me responde un autorretrato en su cajón, o «X» (la abreviación que propongo utilizar en los subtítulos de los puntos de esta memoria para abreviar el largo título)[16] es muchas cosas. O pretende, mejor dicho, ser muchas cosas. Así que voy a empezar por el principio. Supongamos que la noción de «no encajar» que se proclama tan arrogantemente en el título, corresponde a lo que cualquiera definiría si viese el sujeto del título sin ningún otro acompañamiento que lo más esencial. Quitemos el registro criminal, fuera todos los objetos y olvidemos toda instalación. Lo que se tiene es: una pintura que contiene un rostro. Un retrato.

El retrato ha estado presente desde los mismos imaginados inicios de la pintura, entrelazándose con esta desde algunos de los primeros intentos humanos de comprender el impulso de esta cosa misteriosa que es pintar. Si retrocedemos 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.), vemos que, pese a que la cuestión sobre los orígenes de la pintura no está clara,[17] hay un consenso respecto a lo que consistía la pintura, que es en «circunscribir con líneas el contorno de la sombra de un hombre». Según la brevísima leyenda, situada en la Antigua Grecia del VII a. C, y que más tarde sería sujeto de una considerable serie de pinturas neoclásicas [véase Fig. 6.], el retrato (lo que viene siendo el trazado de «la sombra de un hombre») tenía que funcionar como substituto para el amante de una doncella corintia que habría de partir después de su encuentro. El retrato que se habría hecho antes de su partida no era su amado exactamente, el «objeto original», y tampoco pretendía serlo. Pero lo que sí se suponía era que al menos podía ser la culminación de su deseo de querer fijarlo, un posible substituto. Retrato, de hecho, viene del latín *rectratus*, que es el verbo participio de *retrahere*, que significa

16 La «x» es por pura convención, pero, en cierto sentido, puede que hasta muestre parte del carácter inherente del trabajo por la asociación de la x como tachadura o como incógnita.

17 «Los egipcios afirman que fueron ellos los que la inventaron seis mil años antes de pasar a Grecia […] De los griegos, por otra parte, unos dicen que se descubrió en Sición, otros que en Corinto» (Viejo, 2001, pág. 78).

precisamente revivir, hacer volver atrás (Amor, 2022, pág. 13).

Hay, por lo tanto, ciertamente algo de magia en todo esto. Que, a partir de la mímesis —concepto desarrollado por Aristóteles (384 a. C - 322 a. C) el cual apuesta por entender la imitación como medio empático por el que adquirir los primeros conocimientos (BELL, 2001, pág. 16)—, es posible pensar que aquello imitado puede tener agencia propia, por mutuo acuerdo. Esta es una idea que adquiere mayor relevancia con la aparición de la historia del arte como disciplina, alrededor de los siglos XIX y XX, y sus esfuerzos por entender la relación entre cosas e imágenes más allá de la que se había fijado como hegemónica en la pintura occidental durante centenarios. Pero que también está presente de muchas otras formas como, por ejemplo, en la visión inmanente que tiene el cristianismo ortodoxo con respecto a sus imágenes —la noción de que el icono[18] no es una simple representación, sino una materialidad que posee una presencia divina real a la que se le puede rezar, ya que ella es capaz de escuchar y atender a las oraciones—. De hecho, aunque no nos adscribamos imprescindiblemente a ninguna ideología religiosa en concreto (al contrario de lo que se ha hecho durante gran parte de la historia del arte), no es difícil establecer paralelismos con lo religioso si adoptamos esta perspectiva mágica. Especialmente cuando los artistas enmarcan la representación como acto cargado de significado, como de fe, podríamos hasta decir, siendo puramente conscientes de ese significado tanto para consigo mismos como para aquellos que también acuerdan compartirlo (BELL, 2001). Claro que, con tanta carga de intenciones, no es sorpresa que haya muchos que no compartan tal

Figura 7. David Allan, *El origen de la pintura*, 1775. Óleo sobre lienzo, 38,70 x 31 cm. Edimburgo: National Gallery of Scotland

18 La palabra "icono" significa, literalmente, imagen. Pero en el contexto de la iglesia ortodoxa, se refiere concretamente a las imágenes de personajes bíblicos. Entre los más comunes están los retratos de la virgen, los santos o los ángeles. La carga simbólica que pueden condensar estos artefactos es presente hasta en su elaboración, cuyos múltiples procesos están intrínsecamente ligados a una narrativa material. Para más información, véase, por ejemplo, este video que documenta el proceso de creación de un icono por la Escuela Prosopo: https://www.youtube.com/watch?v=63Y3Pcgb-6dA (Production, 2011)

creencia. Debemos tener en cuenta que, pese a que el retrato es un género amplísimo,[19] es uno que depende mucho de las apariencias. Los intentos de semejanzas con la realidad no pueden sino, de una forma u otra, empujar a que la mayor parte de la lectura sea dirigida a las propias facultades del creador de la imagen en cuestión. A alabar su técnica, a la verisimilitud de sus pinceladas. Alzarlo más que a la cosa misma que intenta representar. De aquí que tanto la tradición judía, islam o protestante, por ejemplo, tengan reticencias en atribuir protagonismo a las imágenes religiosas y creer en esa capacidad mágica. Y no únicamente a las imágenes religiosas. En la corriente del protestantismo, se ha escrito también sobre la negación de todo tipo de representaciones.[20] Los filósofos puritanos ingleses, Hegel (1770-1831) o Tolstói (1828-1910) son otro ejemplo (Nietzsche, 2013). Y de aquí no queda muy lejana tampoco la iconoclastia inherente al pensamiento platónico, el cual hostiga la actividad artística por ser inútil porque no puede reflejar la perfección, la Verdad, a la que sí llegan todas las cosas en el Mundo de las Ideas, ese mundo más allá de los confines del espacio y el tiempo. «Al copiar meras apariencias, el pintor "no sabe nada que valga la pena acerca de las cosas que imita"» diría Platón (*427-347* a. C.) en *La República* (IV a. C) (citado por BELL, 2001, pág. 15). Por esto mismo, a su vez, Platón sería apodado «el mayor enemigo del arte que Occidente ha producido hasta la fecha», por el filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900) (Nietzsche, 2013).

Con solo tener en cuenta una reducida fracción de la variedad de mentalidades en las que se evitó, no solo el género, sino la pintura en general, como hemos visto en el anterior párrafo, podemos hacernos una idea de la gran variedad de expresiones que sí llegaron a acontecer formalmente. Y, ciertamente, pese a parecer a veces un género poco cambiante y de menor categoría,[21] el retrato ha ido mutando de muchas formas a lo largo de la historia. Especialmente a partir del Renacimiento y la consolidación de las Academias de Arte, cuando la noción de individualismo tomó especial protagonismo (West, 2004). No obstante, como este no es un ensayo de historia del arte sobre retratos, no nos adentraremos demasiado en el tema.[22]

Ahora bien, vale decir que la razón por la que estoy mencionando todo esto es porque me parece particularmente interesante pensar en el retrato como figura en medio de tantos cambios y disputas teóricas. Aunque este «en medio» sea un poco por asociación y no necesariamente por haber sido protagonista de tales conflictos. Aun así, ya de por sí, como inyectado en lo que hace que un retrato sea retrato, este género parece no poder escaparse de estar en medio de fuerzas opuestas. Sin ir más lejos, echemos un vistazo a algunas de las convenciones más típicas al que uno se choca al pintar un retrato:

Es considerado que un buen retrato no solo debería representar el físico del cuerpo y el rostro del retratado, sino también algo más allá, algo de su carácter, de sus virtudes, de su alma (si se quiere). Lo que se denomina retrato psicológico. Por otro lado, también persiste

19 Véase por ejemplo, el extenso libro *Portraiture* (2004) de Shearer West (1960) que iré citando a lo largo del trabajo.

20 Esta mentalidad, según estudiosos como Alastair Duke (1941), se fundamentaba en la lógica de que, si las imágenes fuesen verdaderamente sagradas y conectaran a los fieles con Dios, deberían ser capaces de protegerse por sí mismas. La facilidad con la que podían ser destruidas evidenciaba la naturaleza mundana y vana del arte, distrayendo a las personas de la auténtica devoción que reside en el «espíritu» y no en las «obras» (Duke, 2009).

21 Seguramente esto viene influenciado, en parte, por la tradición impuesta por León Battista Alberti (1404-1472; escritor, teórico de arte, mejor conocido por sus obras arquitectónicas) en 1435, fecha en la que su tratado, *De Pictura* fue publicado. Este fue un tratado que, si bien fue especialmente influyente a partir del siglo XVII con las conferencias de André Félibien (1619-1695) que influirían en la jerarquización de los géneros/temas pictóricos, también implantó una huella decisiva entre sus coetáneos.

22 Aparte de *Portraiture* mencionado más arriba, *El Retrato (*2004), un libro recopilatorio de autores diversos, es una fuente interesante para expandir sobre el tema.

el intento dual de mostrar los aspectos específicos y distintivos del individuo que permitan reconocerlo como ser único en un tiempo, espacio, posición determinados, al mismo tiempo que las cualidades más genéricas, universales, compartidas con el resto de la humanidad (West, 2004). En otras palabras, queremos que el retratado pueda verse y decir, «me reconozco». Que los compañeros puedan verlo y sumarse al decir, «es esta persona que tú, yo, nosotros, conocemos». Pero al mismo tiempo, queremos que la imagen pueda ser reconocible por todo aquel que lo mire, sin importar si este conoce o no a la persona. Algo que pueda servir como carta de presentación de humanidad si nos presentamos a unos alienígenas, si llegase el caso, por ejemplo. Que sea, pues, creíble como alguien de verdad, que tiene la mandíbula desplazada por una característica fisionómica particular que le añade un encanto personal y no por una equivocada traducción que haga pensar en mutaciones misteriosas. Que sea creíble por su edad, su posible agrupamiento a una serie de encajonamientos sociales. Creíble, en definitiva, como persona.

Qué decir, por otro lado, sobre el malabarismo al que tiene que adecuarse uno en el intento de representar un rostro, teniendo en cuenta «las limitaciones de la representación, que solo puede ofrecer una visión parcial, abstracta, genérica o idealizada de cualquier modelo» (West, 2004, pág. 24). No queremos ser delatados como aficionados o que el rostro intente con demasiado ahínco permanecer en el soporte cuando, tal vez y más veces de las que querríamos, no parece poderse sostener a sí mismo con la seguridad de tener todas las razones del mundo por existir y arraigarse con contundencia.[23]

También es verdad que hacer un retrato es algo que no se puede tomar tanto a la ligera. Especialmente cuando se cuenta con alguien que se ha ofrecido tan amablemente a tal escrutinio. A la vulnerabilidad de ser visto también por las facciones por las que uno puede sentirse inseguro, las que intentamos esconder cuando nos hacemos capturas de nosotros mismos en condiciones en las que sentimos estar más a nuestro control. Cuando el control lo tiene otro, estamos a su merced y también a la merced de las características del formato al que se convertirá esa cosa que dejará de ser nuestra. Puede dar el caso de que, dependiendo de la manera en que se retrate esa versión, a saber con qué connotaciones, con qué prejuicios o con qué sensibilidades, acabemos encerrados en un marco aparentemente inmutable del que no se puede escapar. Hay dos personas trabajando al mismo tiempo. Y es bien sabido que la persona que pinta no es pasiva en absoluto, como tal vez podría ser una máquina.

Otro tema añadido son las constantes fricciones entre mimesis, superficialidad y los tiempos cambiantes que nos remarcan los historiadores. ¿Cómo representar algo, un ser humano, que se caracteriza por ser cambiante? ¿Cómo, cuando los ritmos de las décadas son progresivamente más mecánicos y se tiene más clara la certeza de que la transmisión mecánica va ganando terreno a los intentos cada vez más confusos de las mímesis manuales, estancadas en valores que son ajenos a nuestra civilización, y que delatan más bien lo que no es posible de captar? ¿Qué hay de aquellos que pasaron años, vidas enteras, perfeccionando una técnica para conquistar una maestría del mínimo detalle para después ser vistos por unos filtros de me gusta/no me gusta/ es bonito/es feo? ¿Ser captados por un parpadeo, un vistazo rápido, aburrido, quizás, mientras uno se pasea entre las salas pensando en las muchas otras posibilidades, definitivamente más emocionantes, para pasar el rato muerto de un domingo? ¿No es acaso por esta misma fricción por la que tantos historiadores, como Julian Bell (1952), comparan a Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867)—quien, con su pulida y refinada técnica, plasmaba sus modelos con la intención de capturar y congelar

23 Siendo sinceros, no sé muy bien dónde recae mi autorretrato entre estas consideraciones. Yo sospecho que se queda un poco en el medio. Ni siendo algo increíblemente forzado hasta el punto de hacerme arder en deseos de ayudarlo destruyéndolo para que no sufra más, pero tampoco llegando a esa corporeidad mágica que, pese a ser melancólica (como yo le veo), permanece como «si, habiéndoles dado el mismo nombre, creyéramos que la imagen plana y el individuo físico tuvieran una única identidad, fueran una única persona» (BELL, 2001, pág. 48). Pero, claro, yo no soy una juez imparcial.

el máximo detalle, hasta el punto que nos hace convencer de que, por mucho que desviemos la mirada, al volverla al lienzo, podemos estar seguros de que las figuras no se han movido ni un milímetro—, con su medio contemporáneo Edgar Degas (1834-1917)—quien, por el contrario, utilizaba un gesto dinámico y fresco, de espontaneidad, en el que parece que los sujetos estén cambiando delante de nuestros ojos?

Además, aunque se pudiesen ir superando (o ignorando) los anteriores puntos, ¿no dejaría de ser verdad que, como espectadores, permanece (o al menos hablo por mí) la incógnita de cómo acortar la distancia entre esos rostros y los nuestros. Bell, a quien ya he ido citando con bastante reiteración con su libro *¿Qué es la pintura?* (2001) y que continuaré citando, nos pone un ejemplo bastante clarificador en este aspecto con el cuadro de Degas *En el Café* (1877):

> […] Degas no sabe exactamente, y nosotros tampoco, qué es lo que la hace llorar [la figura principal que sale en el cuadro]; todo lo que sabemos es lo que vemos desde el lugar donde nos encontramos ahora; no estamos al tanto de su intimidad. Los relatos de la gente, como éste, se nos escapan en todas direcciones. Estas mujeres podrían ser cualquiera, forman un todo coherente. Sin embargo, aunque nos esforzamos por captar el sentido, no podemos ir más allá de la simple apariencia. (pág. 125)

Figura 8. Edgar Degas, *Au Café,* 1875-77. Óleo sobre lienzo, 65'7 x 54'6 cm. Cambridge: The Fitzwilliam Museum

Claro que parte del encanto del retrato yace en esta imposibilidad de llegar a la persona retratada. Es parte de lo que hace que la pintura sea pintura. Que un retrato sea retrato. El misterio. La melancolía. El silencio. Todos son ingredientes confabulados en su esencia. Y, si se piensa, la cosa tampoco cambia demasiado en la realidad, con las personas de carne y hueso. No es difícil imaginarnos las muchas formas en las que los humanos no nos acabamos de entender, en las que sentimos no poder conectar por mucho que se desee. Irónicamente, «persona» como término originariamente hacía referencia a la máscara que llevaban los actores de obras clásicas. Así que, hasta cuando decimos «ojalá el retrato me permitiese llegar a "la persona" encerrada en el encuadre» realmente nos estamos refiriendo a la apariencia exterior de su cara, la de su máscara (BELL, 2001). Puede que, por ello mismo, por nunca llegar a poder alcanzar una conexión infinita, inalterable, perfecta e imposible, sigamos intentándolo.

Y es ciertamente un impulso que siempre hemos tenido, el de querer más. La propia palabra, «arte», parece garantizar un valor trascendental. Una promesa con la que poder salvarse uno «por la elevación de la forma» (Nietzsche, 2013, pág. 10) y con la que compensar victoriosamente «la voluntad de negación de la vida» (Nietzsche, 2013, pág. 35). La fuerte relación con religiones como el cristianismo al que ha estado ligado el arte, se sostenía en parte por la noción esperanzadora de que la representación permitía expresar, comunicar, los significados simbólicos de las *Escrituras* (BELL, 2001). Y aún se estila creer que el artista tiene la capacidad especial para comunicar cosas. «[El artista] nos lo "debe" comunicar» (Nietzsche, 2013, pág. 27). Es una imposición a la que se tiene que estar dispuesto a someterse.

Me parece a mí que, ante tanta convulsión, tantas condensaciones de esperanzas e intenciones, es por lo menos interesante, como decía, pensar en el retrato como cosa un poco mágica, algo que puede que tenga hasta sentimientos. No son conceptos nuevos, ni pretendo, por supuesto, presentarlos como tal. Pero ciertamente lo fueron para mí en el comienzo de los proyectos relacionado con los retratos que he descrito en el apartado Antecedentes. Me parecía y, en ciertos sentidos, me sigue pareciendo, perpleja la vulnerable posición que toma el retrato, el personaje, el ser personificado en pintura que es el retrato, en medio de todo este panorama. Tal vez, me digo, en este contexto, la idea de querer que el retrato sea más, más que una superficie pintada (que es lo que es en realidad es), no sea tan descabellada. ¿Acaso cuando Julian Bell dice «lo que fundamentalmente transmiten los retratos es que cualquiera de los representados es un sujeto consciente, que es capaz de mirarnos, igual que nosotros a él» (BELL, 2001, pág. 46), o utiliza expresiones para describir retratos como «apariencia exterior de una cara, el signo de un sujeto consciente» o «presencia virtual» (BELL, 2001, pág. 48) o «se presenta a la vista, un fenómeno visual representado» (BELL, 2001, pág. 26) o simplemente con «nos miran» (BELL, 2001, pág. 45), no se está personificando el objeto del retrato? ¿No es de la misma pulsión de querer imaginar lo que pasa detrás de las aparentes superficies impasibles de los retratos que nacen libros como *Retratarte* (2022) de Carlos del Amor (1974)?[24] ¿O historias como la que nos cuenta Oscar Wilde (1854-1900) en *El retrato de Dorian Gray* (1890)?[25] ¿O la idea que Ernst H. Gombrich (1909-2001) menciona brevemente en su libro *Meditaciones de un caballo de juguete* (1951)?[26]

---

24 Libro dedicado a revivir, imaginar instantes íntimos entre artista y modelo de una selección de retratos varios. Algunas secciones son más fantasiosas (imaginando, por poner un ejemplo, el diálogo entre modelo y retratista) y otras son basadas en fuentes históricas corroborables.

25 Un joven con gran belleza, llamado Dorian Gray, pide el deseo de permanecer joven y bello para siempre, haciendo que su retrato sea el que envejezca y degrade (tanto física como moralmente) en su lugar (Wilde, 2010).

26 «Si el caballo de madera llegara a parecerse demasiado al vivo, podría irse al galope por su cuenta» (Gombrich, 2003, pág. 9). Es decir, si el caballo de madera (la metáfora central que utiliza Gombrich en el texto), se convenciera a sí

Es un juego al que, de hecho, estamos acostumbrados desde pequeños, hasta el punto de ser capaces de personificar todo aquello que tenga apariencia humanoide. Lo hacemos con los peluches de la infancia, con los diseños de los robots, con las extrañas animaciones de animales humanizadas como los gatos en Cats[27] (2019).

> Los recién nacidos reaccionan a la forma de dos ojos y una boca antes que a cualquier otro tipo de imagen. Los rostros son literalmente las primeras cosas de su mundo. El objeto más antiguo descubierto por los arqueólogos que se considera una figura es un guijarro llevado a una cueva por homínidos, hace tres millones de años, que parece una cabeza con dos ojos. En este sentido, los sujetos —cuyos rostros son el signo y la indicación principales son el tema primordial y biológicamente decisivo de la representación visual. (BELL, 2001, pág. 45)

Qué cruel, entonces, cuando un cuadro, como objeto endemoniado, parece «literalmente personificado». Cuando contiene a una persona, un substituto. Una presencia que nos parece estar mirando desde su desconocido mundo. Qué irritante, por otra parte, cuando pese a nuestros deseos de encapsular alguna parte de su vitalidad, lo que realmente resulta es únicamente la capa visible de la persona retratada, cuando quizás habíamos querido poder atravesarlo con el escrutinio y los balances compositivos y los colores y los valores tonales y los gestos de las pinceladas. El ejercicio de retratar es, al fin y al cabo, un ejercicio íntimo cuando se realiza. E íntimo también cuando, en la soledad de la imagen, solo existe la representación de esa persona y la melancolía residual de parecer personas encerradas en formatos estáticos. ¿Qué querrán? Si no encajan entre nosotros, entre la contundencia de la realidad, pero tampoco en una dimensión completamente desconocida, ¿dónde podrían querer pertenecer? ¿Dónde llamar hogar? ¿Qué harían si, como esos villanos desterrados en películas, se mantuviesen únicamente con vida por aferrarse a aquello que más les preocupaba a las personas que se suponen que sustituyen en su nueva dimensión?[28] ¿Cómo se traduciría eso? ¿Podríamos enterarnos acaso si pasase?

---

mismo de lo que pretendía ser (un caballo), actuará no como lo que es (un juguete) sino como lo que quiere ser (un caballo de verdad). Todas estas expresiones, y muchas que no se están mencionando, vienen del mismo juego emotivo ilusorio que tanto artista como espectador supuestamente han pactado.

27 Para nada desapercibidos por la crítica.

28 En la película *Shaun of the Dead* (2004), por ejemplo, los *zombies* que aparecen en la película están obsesionados con las mismas cosas por las que estaban obsesionados cuando no eran *zombies*. O, la menos, no *zombies* en el sentido literal.

2.2.

X como Autorretrato

Demos un paso más. Consideremos la pintura protagonista de este proyecto no solo como retrato que desea ser más que retrato pictórico, sino como autorretrato que desea ser más que autorretrato pictórico.

Las razones por las que esto es así son bastante similares a las que se planteaban en el apartado anterior. Pero en este caso, hay unos factores propios de este género que también juegan un papel importante.

Por definición, el autorretrato es autorreferencial. La palabra viene de auto- («propio» o «por uno mismo») y retrato, después de todo (Real Academia Española, 2024). Si en los retratos el sujeto era variable, en el autorretrato siempre es el mismo: el que pinta. De entrada podría parecer que este paso (pasar de retrato a autorretrato) acorta la distancia entre los rostros misteriosos incrustados en pintura y nosotros que comentaba antes, pero me gustaría desarrollar en esta sección algunos de los efectos que nos hacen adentrarnos hacia una dirección opuesta:

La confusión podría empezar por las apariencias. Si se mirase mi pintura, por ejemplo, sin saber cuál es mi aspecto en la vida real (o hasta sabiéndolo, dependiendo de si se considera que se me parece o no), ¿hasta qué punto se sabría que es un autorretrato si yo no lo hubiese remarcado? Me atrevería a decir que algo similar pasa con otros autorretratos que no tienen muchos elementos más allá del rostro que presentan y que tampoco hacen una clara muestra del medio utilizado que desvele sus artificios (aquellos en los que no se percibe la utilización de espejos u otro tipo de superficies reflectantes, o aquellos otros en los que no hay señales de paletas, de pinceles o soportes). Por ejemplo, el autorretrato de Setsuko Migishi (1905-1999) realizado en 1925 [véase Fig. 9.]. Aunque realmente, también se podría decir que hasta cuando el rostro del pintor es acompañado de tales elementos, pueden seguir siendo poco esclarecedores, como pasa con cuadros particulares como *Retratándose*, un cuadro pintado conjuntamente entre Santiago Rusiñol (1861-1931) y Ramón Casas (1866-1932) en 1890 en el que aparecen ambos pintores con paletas, pinceles y soportes. En este caso, ¿quién pintó qué (o, mejor dicho, a quién)? ¿Hasta qué punto podrían considerarse estos rostros autorretratos? Por otro lado, especialmente si volvemos la mirada hacia una

Figura 9. Setsuko Migishi, *Jigazo*, 1925. Óleo sobre lienzo, 65'7 x 54'6 cm. Ichinomiya: Setsuko Migishi Memorial Museum

época en la que el autorretrato como subgénero no se había consolidado todavía, podemos encontrar muchos ejemplos de autorretratos indirectos, también llamados autorretratos disfrazados, cuya base es jugar con esta ambigüedad. Son los que aparecen entre un conjunto de retratos de una escena,[29] encarnando a uno de sus integrantes o apareciendo como figuras externas, anónimas, con miradas directas y cómplices, ligeramente apartados del resto de personajes. Un poco parecido, de hecho, a los *cameos* que suelen hacer algunos directores de cine como Hitchcock (1899-1980), Scorsese (1942), o Peter Jackson (1961) apareciendo brevemente en sus propias películas. Es el caso de cuadros como *La Adoración de los Magos* (1475–1476) de Sandro Botticelli (1445-1510).[30] Es curioso que pese a existir signos que nos pueden ayudar a identificarlos como autorretratos entre el resto de los personajes, no siempre es garantía de que los que destacan por el juego de miradas o posiciones sean los pintores, ya que también pueden ser «cualquier otro tipo de retrato inserto en la "historia"»[31] (Stoichita, 2000, pág. 196).

Pero la cosa se complica todavía más cuando se da cuerda al tipo de interrogaciones que yo misma he ido soltando, del tipo «¿qué es lo que quieren, si pudiesen "querer" esos rostros?». Hay en la naturaleza de este género un énfasis añadido, como una promesa a una necesidad implícita, que hace que se ponga un foco particular a las voluntades y los deseos de aquel que lo pintó. No es de extrañar, pues, que el autorretrato se haya asociado tan frecuentemente con las biografías de los artistas. «Si se nos señala que algo es "arte", inmedia-

29 Muy predominantes entre los géneros de pintura histórica (de la Baja Edad Media y el Renacimiento), y de la pintura de retrato colectivo (muy comunes especialmente durante el s. XVII).

30 Curiosamente, una imagen detalle de este cuadro era la que se había utilizado para presentar el aspecto de Botticelli en el libro que yo tuve en *Fonaments de les Arts* (Una asignatura de historia de arte impartida en la modalidad del bachillerato artístico, al menos entre 2018 y 2020).

31 Los que encargaron la obra, por ejemplo.

tamente nos ponemos alerta para buscar, por detrás de la representación pictórica, mentes y motivos»[32] (BELL, 2001, pág. 158).

Estos «mentes y motivos» podrían ser la glorificación, el dignitas, la divinificación del estatus de artista en detrimento de la del artesano (como lo haría Durero en su famoso autorretrato de 1500, o Samuel Palmer (1805-1881) o Gauguin (1848-1903), utilizando sus rostros para representarse como la figura de Cristo); o la muestra de los efectos de haber conseguido una posición más asentada —como indican muchos autorretratos del s. XVII, como los de Velázquez (1599-1660), Rubens (1577-1640) o Poussin (1594-1665)—. También podrían ser por razones puramente técnicas, de hacer pruebas con los que poder jugar, probar con sus capacidades de registrar el envejecimiento, el cambio psicológico, físico, los estados anímicos; o hasta como simple recurso para no tener que cargar con el coste de contratar a un modelo. Se debe tener en cuenta que, particularmente desde el siglo XVI, el autorretrato, al igual que el retrato y otros muchos géneros, ha ido evolucionando tanto en su creación como en su percepción. Ha sido utilizado como firma (artistas representándose a sí mismos en grandes composiciones como testigos o espetacdores, como los mencionados más arriba, para remarcar su autoría),[33] como autopublicidad (autorretratos a la forma de tarjetas de visita de las cualidades técnicas, dirigidos a posibles mecenas), o como algo que los estudiantes de Bellas Artes reconozcamos con facilidad: como tarea obligatoria en las Academias de Arte (en Europa, en «instituciones como la Real Academia Inglesa y la *Académie Royale* francesa tradicionalmente exigían a sus miembros que depositaran sus autorretratos

Figura 10. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David con la cabeza de Goliat*, 1609-1610. Óleo sobre lienzo, 125 cm × 101 cm. Roma: Galería Borghese

32 Los autorretratos de Rembrandt (1606-1669) son posiblemente uno de los ejemplos más claros, siendo considerados habitualmente «como el mapa […] de sus estados de ánimo y cambios de estatus en momentos importantes y bajos de su vida», razón por la cual algunos historiadores de arte inciten la «tendencia a volver a contar la vida de Rembrandt a través de su arte» (West, 2004, pág. 174). Otro caso estelar son las generalizadas interpretaciones de las pinturas de Van Gogh (1853-1890) como autoexploraciones personales ligados a sus estados psicológicos.

33 También existen autorretratos disfrazados en los que los artistas aparecen retratados indicando sus firmas mediante una inscripción. Durero solía utilizar este recurso. Por ejemplo, en *Martirio de 10.000 cristiano*s (1508) (Stoichita, 2000, pág. 198).

para que formasen parte de sus colecciones») (West, 2004).

Pero la idea más arraigada entre todas las variaciones es posiblemente una que está en resonancia no solo con el autorretrato, sino con toda producción artística asociada a la figura de artista de hasta al menos mediados del siglo pasado. La idea de que la pintura es una canalización expresiva del interior del artista, de su personalidad, su vida, y que el valor de este arte «consiste en que es el indicio del tránsito del hombre en el mundo, el resumen de su experiencia emotiva» (Pessoa, 1985, pág. 270). Es decir, las «mentes» y los «motivos» más predominantes provienen seguramente de un carácter más tópico: la idea romántica de artista torturado que ya se venía arrastrando desde el progresivo énfasis de individualismo y poder acentuados durante el Quattrocento.

Es así que la idea de sacrificio y de martirio son posiblemente las nociones más presentes en nuestro imaginario colectivo cuando se habla de expresión personal. Hay, parece ser, un vínculo de lo más estrecho entre el expresarse, el exprimirse, el extraerse para poder crear, con la inevitable resistencia materializada en la fricción interna y el dolor que acontece de su intento (BELL, 2001). No hay más que ver algunos autorretratos disfrazados como el de Caravaggio (1571-1610) encarnándose en el decapitado Goliat en su cuadro *David con la cabeza de Goliat* (1609-1610) [véase Fig. 9.], o el estropajo con el que se identifica Miguel Ángel (1475-1564) en fresco del *Juicio Final* (1537-1541) de la Capilla Sixtina. Es el coste que se supone que tiene implícitamente el intentar autorretratarse:

> Hay que arrancar lo mismo de lo mismo. Es preciso que cada imagen le quite algo a la realidad del mundo; es preciso que en cada imagen algo desaparezca, pero no se debe ceder a la tentación del aniquilamiento, de la entropía definitiva; es preciso que la desaparición continúe viva: este es el secreto del arte y de la seducción. (Baudrillard, 2006, págs. 27-28)

Dicho de otra manera, es una idea que tiene que ser retroalimentada.

El psicólogo estadounidense Jerome Bruner (1915-2016), remarca una idea de otro psicólogo, el llamado Roy Schafer (1922-2018), en su libro *Actos de significado* (1991) que dice algo en la línea de que estamos acostumbrados a enmarcar nuestras vidas en historias que nos contamos a nosotros mismos y que también procedimos a contar a los demás, reiterando, así, en nuestra mente, una idea que se va fijando cada vez más hasta acabar convenciéndonos de su realidad. «Encerramos una historia dentro de otra» (Bruner, 1991, pág. 112). Muchos artistas lo han hecho. Se han autorrepresentado según criterios como los anteriores, en historias que se han ido repitiendo de unos a otros hasta el punto de olvidar de que eran historias.[34] El especial énfasis al dolor como una confirmación de que «que hay algo, interior y limitado, que constituye el "yo"» (BELL, 2001, pág. 146), creo que seguramente está muy ligado al intento de reforzar y dar significado al tortuoso proceso de producir, no únicamente en el sentido práctico (de estar delante del cuadro con la ambición de darle tridimensionalidad a un plano que se resiste, o abstraer aquello que ni siquiera con palabras podemos explicar), también como profesión que cuenta con todos los rastros de esa historia transmutante.

Son bien conocidas historias como la de *La obra maestra desconocida* (1831) de Honoré de Balzac (1799-1850) que retratan al artista como aquel ensimismado en una batalla interna para crear la perfección. O la manera en la que poetas como Fernando Pessoa (1888-1935) expresan este tipo de dificultades:

> ¿Pues qué es el propio hombre sino un insecto necio y ciego zumbando contra una ventana cerrada? Instintivamente siente tras el cristal una gran luz y el calor. Pero es ciego y no ve; tampoco ve que algo se interpone entre él y la luz. Así, se esfuerza perezosamente por acercarse a ella. Puede alejarse de la luz, pero no puede acercarse más de lo que el cristal permite. ¿Cómo lo ayudará la ciencia? Puede que descubra la aspereza y las nudosidades del cristal, puede que llegue a saber que aquí es más áspero, allí más fino, aquí más tosco, y allí más liso; con todo esto, amable filósofo,

34 «El propio artista, fortalecido por el éxito de sus quimeras entre público y la fe del espectador en sus dotes divinas o, al menos, mágicas, termina él mismo por darles crédito como el brujo de la tribu a sus poderes curativos» (Nietzsche, 2013, pág. 16)

> ¿cuánto se acercó a la luz? ¿Cuánto más seguro está de ver? Y sin embargo, creo que el hombre de genio, el poeta, consigue de alguna manera esforzarse y a través del cristal ver la luz que hay fuera; siente calor y alegría por haber conseguido llegar mucho más lejos que todos los hombres?, pero ¿no estará, aún así, ciego todavía? ¿Estará algo más cerca de saber la verdad eterna? (Pessoa, 1985, pág. 267)

Podría numerar los diferentes indicios históricos que han influenciado y perpetuado esta idea,[35] pero también se puede entender este devenir con el propio proceso de pintar, de intentar materializar algo que es difícil de encajonar, como intentaba decir antes. El propio medio más comúnmente utilizado para el autorretrato, la pintura al óleo, tiene una peculiar manera de impregnar la gestualidad y el esfuerzo que pueden haberse ejercido (BELL, 2001). Obviamente, hay muchas maneras de utilizar la pintura al óleo, por lo que a veces esta «gestualidad» como evidencia que remete al pintor de la que habla Bell, no es perceptible.[36] Pero considero que, al menos como idea, el hecho de que muchas pinturas utilicen este medio tan amable y grácil, pero al mismo tiempo, terriblemente tóxico —que requiere de productos sobre los cuales profesores advierten como si el acto de pintar fuese a veces similar a entrar en una central nuclear sin protección («sobre todo, en un lugar bien ventilado, con mascarilla a ser posible») —, sí que hace constancia de las tensiones con el propio procedimiento. También está (aunque esto depende igualmente de la técnica personal de cada uno) el continuo retocar, el borrar, el rascar, el insistir con el que es habitual encontrarse en el proceso. O el constante escrutinio, el volver a posicionarse «porque es posible que me haya movido dos milímetros y el espejo me está distorsionando una parte que antes no». O «voy a hacer una foto cada diez minutos, por si acaso cambia la luz, aunque esté pintando con una bombilla. Por si puedo ver el cuadro con ojos nuevos lo más rápido posible sin siquiera tener que tirar para atrás».

2.2.1. X COMO OTRO YO

Todas estas ideas —especialmente la idea de expresión personal en la tradición pictórica occidental— al menos en mi opinión, están presentes cuando uno intenta hacer un autorretrato. La autoconsciencia que se aferra a la mentalidad presente en el trascurso de intentar plasmarse hace que utilicemos, consciente o inconscientemente, estas connotaciones para autoafirmar no solo la manera en la que nos vemos, sino también la manera en la que consideramos el acto de hacerlo. Es curioso tener en cuenta ante este contexto como «idealmente hablando, un autorretrato no tiene cliente. Su comanditario ideal es el "yo" del pintor» (Stoichita, 2000, pág. 200). Y realmente parece haber una tensión entre el mostrarse y el ocultar-

35 Y, de hecho, voy a hacerlo, por si acaso: Antes del s. XV los espejos planos no eran tan comunes; antes del s. XVI, glorificarse como artista no era especialmente bien visto; las tensiones entre las tesis católica y protestante remarcaron la necesidad a la reevaluación de uno mismo y a la autoconsciencia (West, 2004); no sería hasta el s. XVII que hubo más flexibilidad en los encargos —los artistas trabajaban normalmente para alguien que no le interesaba necesariamente tener una pintura del artista (Stoichita, 2000) —; fue alrededor del s. XVIII cuando hubo un auge de la autobiografía como género, así como el interés de un público más amplio de querer saber sobre las vidas de los artistas (West, 2004); la crisis identitaria en la época del Romanticismo (Argullol et al., 2004) y el recelo contra el conocimiento científico; el solipsismo aumentado por la secularización religiosa (BELL, 2001); los crecientes avances de la psicología entre el s. XIX y XX (West, 2004); el énfasis en la enseñanza artística a finales del siglo pasado centrada en el descubrimiento y desarrollo de la personalidad artística más que en las posibilidades técnicas (BELL, 2001), son algunos de los indicios.

36 Por ejemplo, si se trabaja por veladuras —capas semitransparentes aplicadas con médiums (pictóricos, claro. No espiritistas en un principio, aunque cualquier ayuda viene bien).

se. Los autorretratos indirectos, pongamos por caso. Pero creo que también en aquellos en los que no parece tan obvio, uno puede acabar «escondiéndose» en la figura que aparenta representar, en el personaje que se quiere reforzar, como comentábamos al citar a Bruner. Así lo podría insinuar la propia palabra «reflejarse» que tan asociado está al autorretrato, ya que:

> Cuando nos reflejamos acostumbramos a mezclar lo que somos con lo que quisiéramos ser y también con lo que quisiéramos que los otros pensaran que somos, junto a la violenta expulsión de moléculas de nuestra interioridad recurrimos al juego, a la función, a la fantasía, a los distintos componentes de nuestro mito personal (Argullol et al., 2004, pág. 44).

Al menos es cierto en mi caso, creo. Me pregunto si lo que hay en el fondo de todas estas connotaciones es el deseo de «causar admiración mediante la representación de cosas cuyo original no admiramos» como decía el filósofo Pascal (1623-1662) en *Pensées* (1660) según Julian Bell (BELL, 2001, pág. 206). Un intento, dicho de otra manera, de dar orden, significado y sentido a la existencia (Hernández, 2012).

Un autorretrato es, o puede ser, un ejercicio con el que verse a uno mismo como «otro». Como algo que no es «yo». «[…] Detrás de todo autorretrato está el misterio de cómo un individuo se ve a sí mismo como otro. Un autorretrato involucra a un artista que objetiva su propio cuerpo y crea un "doble" de sí mismo» nos dice la historiadora Shearer West (1960). ¿No es acaso el acto de mirarse al espejo, el acto de mirarse en fotografías o, si estamos entre pintores, en pinturas, (todos ellos posibles medios con lo que hacer un autorretrato) algo que nos produce cierta extrañeza? El acto de pintar lo que vemos, casi como si estuviésemos mirando a otra persona, un modelo, ¿no es una forma de intentar acercarnos a esa otra versión de nosotros que parece existir en otra dimensión? El reencontrarnos con esos reflejos capturados con la pintura, cuando ya hemos olvidado el orden con el que hicimos las pinceladas, qué canción sonaba mientras pintábamos esa parte, qué errores descomunalmente terribles gritaban unas capas más abajo. ¿No es una reiteración a la idea de encontrarnos con algo que parece externo a nosotros? ¿Algo mucho más seguro, fijo, que dice «sí, existo y esto es exactamente lo que eres, lo que quieres»; que sabe algo, pistas, sobre el caótico mundo de la identidad, y del pintar y representar? Es decir, el autorretrato puede ser una versión que dejando tanto que imaginar en su silencio, puede parecer una versión mejorada de nosotros, especialmente si los miramos con ojos inseguros, como los míos. O los Simon, el protagonista de la película *El Doble* (2014)[37] se ve siendo suplantado por un aparente doble suyo más extrovertido, atrevido y seguro [Fig. 11].

En este sentido, puede que esta insistencia mía de querer arrastrar la pintura para que sea lo que yo deseo, venga también del miedo de: y si, siendo tal cual es, la pintura puede «no ser nada de por sí» como lo han declarado pensadores como John Ruskin (1819-1900),[38] eso podría significar que yo tampoco soy nada de por sí. De que si se pacta que esa que está representada en el cuadro es «yo», todas las cosas que se le puedan reprochar a esa cosa externa, también pueden estar dirigidas a mi «yo».

Seguramente por esta paranoia, me veo inclinada a decir que, con el autorretrato, pasa lo mismo que explicaba sobre el retrato. Que, por muchas intenciones, lo que realmente prevalece es una superficie con sus propias convecciones y limitaciones.[39] Que, notablemente, cuando se habla de autorretrato, hay aún más expectativa en la posibilidad de expresarse. Lo

37 Una película de Richard Ayoade (1977) basada en el libro de Fyodor Dostoevsky (1821-1881) con el mismo nombre.

38 Defendiendo el arte como medio de conocimiento, de pensamiento y sentimiento (citado porBELL, 2001).

39 Interesante notar que cuando los autorretratos se hacen cada vez más autorreferenciales, en el s. XVII, especialmente en los territorios del norte, bajo una mentalidad protestante, el pintor se para más detenidamente a «meditar sobre el arte» y a considerar «su vanidad», su *vanitas*. (Stoichita, 2000, pág. 217)

que pretendo decir es que, personalmente, como alguien que tiene algo que podría llamarse un autorretrato abandonado en algún rincón de una habitación, me parece interesante pensar que en esa superficie olvidada podría haber existido una oportunidad más firme para escrutar no solo la conexión con un rostro (como pasaba con el retrato) sino también con los invisibilizados esfuerzos de su proceso. Y de lo que eso pueda decir de mi identidad. Por mucho que sea, en realidad, solo una imagen de alguien, que tampoco se sabe del todo si es la que lo pintó.

Figura 11. Dean Rodgers, *The Double*, 2014.
Fotograma. Magnolia Pictures

2.3.

X como Retrato y Autorretrato reproducido

Ya que siempre parece que acabo remarcando la apariencia de las cosas, voy a empezar este apartado con el mismo tono:

El proyecto que he descrito en la Introducción, en apariencia, no es formalmente ni un retrato ni un autorretrato. Claro que para serlo no necesariamente tienen que parecerlo. Pienso, por ejemplo, en las obras de la artista conceptual francesa Sophie Calle (1935), piezas que a partir de fotografías e historias construyen autorretratos que distan totalmente de los soportes que yo he descrito, pero en los que ella es innegablemente «el personaje protagonista, real y de invención, de una historia cuyo autor es Sophie Calle» (García, 2008, pág. 1). No obstante, como el trabajo parte de un cuadro cuyo formato se acerca a la del retrato y autorretrato pictóricos tradicionales, creo importante remarcar algo que seguramente ya es obvio: que lo que estoy presentando realmente son las reproducciones de un autorretrato que tiene apariencia de un retrato. Muchas, muchas, reproducciones de un mismo autorretrato.

Para poder entender un poco por qué esto es así, considero que se podría tener en consideración lo siguiente:

2.3.1. ALGUNAS IDEAS POSTMODERNISTAS

Puede que Jean Baudrillard (1929-2007), filósofo y sociólogo francés cuyo trabajo se centró en el análisis del postmodernismo, tenga razón al decir que este tipo de comportamiento al que estoy sometiendo a mi autorretrato, el de pasar de una forma a otra, es un signo de que-

rer superar lo que precedía (en este caso, superar la pintura para llegar a la reproducción de esa pintura) y, por lo tanto, también de negarla. Es lo que llamaría el «espectro de la dispersión del objeto», el «principio mismo de la ilusión: el de que no hay para la forma más destino que la forma» (Baudrillard, 2006, pág. 46). Ciertamente, podría serlo no solo por el hecho de que, como en el caso del retrato y el autorretrato, parece inevitable toparse siempre con esa innegable superficialidad que he ido repitiendo en este escrito, sino por el hecho de que esta banalidad esté correlacionada con un comportamiento de nuestros tiempos.

Ahora leer impresiones como la que profesaba el escritor romántico Wilhem Wackenroder (1773-1798) después de la visita a una galería de arte en 1797, declarando que «la contemplación del arte lo apartaba del "vulgar flujo de la vida" y producía en él un efecto comparable e incluso superior al éxtasis religioso» (Duncan, 2007, pág. 34) parece quedar muy lejano. Más fácil es imaginar lo que describe Julian Bell cuando habla sobre el conocido desapego que es «común entre los espectadores de pinturas […] Puede pasarle a cualquiera cuando recorre una gran galería: se cansa, no siente ninguna inclinación a conceder el menor mérito a las obras exhibidas» (BELL, 2001, pág. 42).

Más que nunca, estamos «condenados» a un mundo de apariencias dispersas. La confusión que resulta de tener como herencia siglos de acumulación y de «duelo estético casi siempre fallido» entre la «imagen y lo imaginado» hace que impere una «melancolía general» que se ha hecho especialmente autorreferencial desde las vanguardias, movida por lo que se ha convertido en una especie de goce estético de la autobanalización. La ironía, la parodia subyacente del jugar «según las reglas misteriosas de la indiferencia en los confines de la indiferencia» hacen evidencia tanto de la tensión entre el resentimiento y el arrepentimiento, como lo que Baudrillard llama la desilusión del arte (Baudrillard, 2006).

Es interesante la manera que tienen filósofos como el contemporáneo Alain de Botton (1969) de explicar esta desilusión y este desapego generalizados:

> Cuando la creencia religiosa empezó a fracturarse en Europa a principios del siglo XIX, se plantearon preguntas angustiantes sobre cómo, en ausencia de un marco cristiano, la gente conseguiría encontrar sentido, comprenderse, comportarse de forma moral, perdonar a sus semejantes y enfrentarse a su propia mortalidad. Y como respuesta, una facción influyente propuso que en adelante se pudieran consultar obras culturales en lugar de los textos bíblicos. La Cultura podría sustituir a las Escrituras[40]. La esperanza era que la Cultura no fuera menos efectiva que la religión (entendida como cristianismo) en su capacidad de guiar, humanizar y consolar. Historias, pinturas, ideas filosóficas y narraciones de ficción podrían extraerse para obtener lecciones no muy lejanas en su tenor ético e impacto emocional de las que enseña la Biblia. Uno sería capaz de tener sentido liberado de la superstición. Las máximas de Marco Aurelio, la poesía de Boccaccio, las óperas de Wagner y las pinturas de Turner podrían ser los nuevos sacramentos de la sociedad secular. (Botton, Religion for Atheists, 2012, pág. 106)

Lo que está diagnosticando es lo que muchos otros pensadores afirman después de la supuesta fallida del proyecto moderno. Es la caída de los valores, de las antiguas estructuras sociales que sustentaban y, en cierta forma, siguen sosteniendo, muchas civilizaciones. Se suponía que el Arte y la Cultura nos podían ayudar a ser mejores personas. Que formaban parte de un proyecto más grande destinado a disipar las tinieblas de la naturaleza humana y a fijar sus significados simbólicos.

Pero Baudrillard bautiza el arte como desilusión precisamente por las grandes esperanzas e ilusiones que se pusieron en la Modernidad y el gran contraste que fue el golpe que derivó de su incapacidad para reaccionar a los desconcertantes conflictos humanos que habrían de ocurrir a primera mitad del siglo XX. Parte de lo que escribe el filósofo George Steiner (1929-2020) sobre este tema dan a entender cómo el arte entra de lleno en esa crisis existencial que describirían autores como Baudrillard:

40 Es algo bastante perceptible, por ejemplo, si observamos el estilo arquitectónico que adoptan estos nuevos templos de la humanidad cómo nos exhorta a hacer Carol Duncan (1936) en *Rituales de civilización* (2007), y la manera en la que, particularmente los museos de arte, se incorporaron elementos estéticos propios de la arquitectura religiosa.

> ¿Qué cosa buena hizo el elevado humanismo por las masas oprimidas de la comunidad? ¿Qué utilidad tuvo la cultura cuando llegó la barbarie? ¿Qué poema inmortal detuvo alguna vez o mitigó alguna vez el terrorismo político, aunque algunos de ellos lo celebraron? Y de manera más escrutadora: aquellos para quienes un gran poema, un pensamiento filosófico, un teorema son en definitiva el supremo valor; ¿no ayudan acaso a los que arrojan napalm mirando hacia otra parte y adoptando una posición de "tristeza objetiva" o de relativismo histórico? (Steiner, 2013, pág. 115).

Ante tal impotencia el arte ya no podía creerse su propia ilusión (Baudrillard, 2006), la pintura se había agotado a sí misma como práctica unitaria (BELL, 2001) y adoptaba la banalización que suponía la iconoclastia subliminal[41] para, entre otras cosas, deconstruir el enmascaramiento sistemático que gobernaba detrás del sistema artístico y cultural. Así que se prolifera, se multiplica al ritmo de las crecientes demandas contradictorias de la sociedad, en un caos donde todas las cosas parecen subsistir al mismo tiempo. Las antiguas ideas ya en destrucción con las nuevas ideas contrarias, simultáneamente. Todo a la vez.

Y dentro de este marco, la pintura, aparte de mostrar lo que formalmente presenta, se convierte también en una forma alegórica que condensa un reflejo de la incertidumbre del sinsentido del mundo.

Es algo que, pese a tal vez no ser conscientes en los términos con los que profesan los anteriores pensadores, sí lo somos de otras muchas maneras que viene a decir un poco lo mismo. Por ejemplo, la constante sensación de saturación y cansancio de que las reproducciones hacen tanto hincapié. Esta cosa humana de estar en todos los sitios a la vez, ser todo a la vez. En su libro *El yo saturado*, el psicólogo estadounidense Kenneth J. Gergen (1935) nos dice:

> [...] En nuestra época somos bombardeados, con creciente intensidad, por las imágenes y acciones ajenas, y nuestra cuota de participación social ha aumentado en forma exponencial. Al absorber las opiniones, valores y perspectivas de los demás, y vivir en escena los múltiples libretos en los que somos protagonistas, ingresamos en la conciencia posmoderna. En un mundo en el que ya no experimentamos un sentimiento conformado del yo y donde cada vez tenemos más dudas sobre la condición de una identidad apropiada, con atributos tangibles [...]. (Gergen, 1997, pág. 36)

Esto fue escrito en 1991. La saturación, imagino[42], de ese tiempo sería, si viajáramos en el tiempo, de lo más tranquilizador (o eso supongo). Si entonces era abrumador, ahora quizá el no estar saturados sea la excepción.

Sabemos que la solución (si conseguimos recordar que puede haber una) no es probablemente lamentarnos y sentir pena por nosotros mismos. Pero, por alguna razón (quizás por la ingenuidad y la falacia de ser "joven", al menos en mi caso), el deseo perdura. Da la sensación de que todavía no ha pasado ni el tiempo para asimilar debidamente que lo que en su ambigüedad no parece haber desaparecido del todo, no es aplicable a la realidad. Embriagados por las promesas que creemos recordar (y que pertenecen a un proyecto de ideas que ya se ha deconstruido) recurrimos a las instituciones y dubitativamente decimos «he venido aquí en busca de moralidad, orientación y consuelo; quiero saber cómo vivir» con la sensación de que no tendríamos que pedir nada de eso y que, si insistimos demasiado, nos mandarán directos al psiquiátrico porque algo se ha trastocado entre esos planteamientos modernos y la realidad de cómo se desarrollaron (Botton, Alain de Botton: Atheism 2.0, 2012). En cierta forma, yo vine a una institución como la universidad por la vaga noción de que aquí uno dejaba de esperar a vivir y vivía de verdad, porque aquí están las respuestas, aquí es donde te formas como persona, donde alguna cosa mágica puede pasar y la narración de tu vida pasa de estar en la ardua primera persona, a la omnisciente y tranquilizadora tercera persona. Que aquí «encajaría». Alain de Botton lo encajona de una forma que nos viene

41 Se llama iconoclastia subliminal la iconoclastia que, en vez de destruir las imágenes físicamente, lo hace de forma indirecta.

42 Me temo que sí que tengo que imaginármelo, ya que aún no había ni nacido.

a decir algo como «tenéis que recordar las intenciones con las que recurrimos a estas grandes ideas y tenéis que permitiros sentir un poco como Wilhem Wackenroder en aquella galería hace tres siglos. Entender que la religión no en cuestión de si es verdad o no, sino partir del "claro que no es verdad, vayamos ahora a entenderlo como fenómeno humano cuyas razones de crearse tienen mucho que decir de las mismas necesidades que tenemos aún en nuestra contemporaneidad". Por supuesto que la manera de hacerlo es con el Arte». Otros, como Julian Bell dirían, es un caso perdido, no tendríamos que pedir tanto al Arte, pensar que la representación en el contexto contemporáneo pueda también prometer consuelo (o moralidad u orientación) es como intentar creer en la idea de Dios ahora, cuando sabemos que esta fue «inventada para dar a las cosas una promesa de fijeza, significado y presencia en la que sustentarse, una promesa que ellas no pueden ofrecer» (BELL, 2001, pág. 242).

Lo que quiero decir es que parte de la complejidad de la saturación es, a mi entender, el misterio de cómo balancear el deseo y la necesidad con la conciencia de que ese mismo deseo y esas mismas necesidades contienen tantas connotaciones propias que no parecen encajar

«Quiero creer en que el Arte es capaz de hacer cosas milagrosas, de la misma forma que quiero creer en algo tan ridículo como que una superficie pintada con un rostro tiene vida más allá de su dimensión», me oigo decir. Pero reaccionar y adentrarnos en el intento de volver a construir el valor parece una tarea imposible. No sabemos ni quiénes somos, qué queremos, dónde estamos ni lo que nos estamos dejando en esta lista. Pero seguimos en círculos, queriendo siempre más, ser más, porque somos tan libres como la Modernidad nos ha hecho. Nuestras mentes están conectadas a tantas plataformas que da la real impresión de que es posible tener el mundo en las manos, que tenemos el control porque tenemos más herramientas que se suponen que nos la dan, aunque, al mismo tiempo, irónicamente, la sensación de que no tenemos control de nada en absoluto es una que parece imperar. De que hay tantas cosas que se tendrían que controlar, porque ahora se puede, que ya no sabemos ni qué es lo que controlamos. Creo que las canciones de Bo Burhnam (1990) que he ido escuchando en el transcurso del proyecto, en su especial de comedia musical, *Inside* (2021), completamente autoproducido en una habitación, condensa muchas de estas tensiones actuales. Como cuando canta en la canción *Welcome to the Internet*:

> Solo haz un gesto y nosotros haremos el resto […] ¿Podría interesarte en todo, todo el rato? ¿Un poco de todo, todo el rato? / La apatía es una tragedia y el aburrimiento es un crimen / Cualquier cosa y todo, todo el tiempo / ¿Sabéis qué? Esto no siempre fue así / Hace no muchos años, justo antes de vuestro tiempo / Antes de que cayeran las torres, alrededor del '99 / Solo había catálogos, blogs de viajes, una sala de chat o dos / Sin ningún reproche, pasamos las noches esperando, esperándoos / A vosotros, insaciables / Mamá te dejó usar su iPad; tenías apenas dos años / Y ha logrado todas las cosas para las que lo diseñamos […] Siempre fue el plan, poner el mundo en tu mano (Burhnam, 2021)

Puede que esta sensación sea una particular de nuestros tiempos. Sentirnos saturados, contrariados por nosotros mismos, en constante búsqueda de algo que no sabemos y culpables al vivir en un lapso de tiempo récord las consecuencias negativas de unas esperanzas e ilusiones que, al minuto van cambiando de tendencia. Probablemente, como con muchas cosas, sea un fenómeno que siempre ha existido de una forma o otra, pero es ahora con el énfasis de la tecnología que tienen un acento particular. Realmente fue cuando la capacidad tecnológica se alineó a estos impulsos, que la reproductibilidad cogió la dinámica de la que ahora estamos tan acostumbrados. Cuanto más se pedía, cuanto más deseos de «acercarse a las cosas» y de «poseerlas» teníamos, «la utilización natural de las fuerzas productivas iba reteniendo […] hacia una utilización antinatural» (Benjamin, 2003, pág. 98). No solo en el sentido de que las técnicas se iban exponencialmente alejando del trabajo manual, sino también en el sentido de que cada vez la producción se iba haciendo más y más desmesurada y confusa. Los filósofos Max Horkheimer (1895-1973) y Theodor W. Adorno (1903-1969), lo describirían con el término «sociedad de masas» en 1944, Guy Debord (1931-1994) como «sociedad del espectáculo», haciendo énfasis en cómo la sociedad estaba siendo dominada

por los deseos masivos de consumo cuyos mecanismos nada tenían de pasivos, y exponiendo que una de sus consecuencias más palpables era el caos cultural.[43]

Puede que el razonamiento que se siguió para presentar mi cuadro en forma de reproducciones viniese de aquí, del impacto que fue leer algunas de esas cosas, de sentir esas cosas, y de un intento posterior de negar la pintura y sus connotaciones para distanciarme de todo eso. Puede que contemplase la reproducción como la sentencia lapidaria externa de lo que yo sentía internamente a la hora de producir. Y puede que realmente creyese que es por la negación, mucho más que por la afirmación, que se acaban definiendo las cosas. Tampoco sería muy disparatado hacer tal relación de conceptos:

> En cierto sentido, el acento a la reproductibilidad es una manera paralela de enfatizar la capacidad que tiene de reflejar un mundo completamente autorreferencial. Que permite jugar e ironizar lo que ya se ironiza de por sí cuando los artefactos, las obras de arte, pasan a ser considerados mercancía. Cuando ya no son sujeto, sino objeto.

Walter Benjamin (1892-1940), el titánico pensador alemán cuyo texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935) es el que posiblemente rige el eje de este proyecto, dice que «lo que se marchita de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es su aura» (pág. 44). Es decir, en un contexto en el que la tecnología imperara por doquier y todo, hasta nuestra mentalidad, se convierte en copia, lo que entra en detrimento es el «entretejido» de su esencia, el aquí y el ahora. Que con ella, se tambalea su «imbricación en el conjunto de relaciones de la tradición» (pág. 49), así como de su función «ritual» y «mágica» de la que nunca se puede acabar de separar del todo. Razón por la que, en esencia, sea tan contradictoria y melancólica. Al fin y al cabo, esta «liquidación del valor tradicional» es algo natural, un devenir previsible, propio de la herencia cultural (pág. 45).

En cierta forma, este comportamiento, aunque no exactamente del mismo modo, ha estado presente entre seres humanos desde mucho antes. «En principio, la obra de arte ha sido siempre reproducible» nos dice Benjamin (pág. 39).

Por otro lado, es pertinente también recordar el énfasis que siempre se ha dado a las obras originales, hechas de la mano de los grandes maestros, de los genios, cuyas imitaciones son uno de los grandes temores de los directores, curadores y responsables de los museos de arte. Y, ciertamente, hay reproducciones que difieren tanto del original que toda la sutiliza que pudiesen tener es tergiversada (Botton, The Museum Gift Shop, 2022). Hay una fina línea, que a veces se hace confusa, que separa la copia de la idea de falsificación, de hacer algo malo y tener la contante impresión de que nos van a descubrir, a cancelar, algo bastante propio de nuestros tiempos[44]. No queda muy lejos de este miedo y esta culpa mi propio deseo

---

43 Pero un caos que es confuso no necesariamente porque no sea sistematizado ni estructurado. Todo lo contrario. Es caótico porque, a pesar de ser sistematizado y estructurado, su abarque parece ilimitado. De hecho, si destripamos un poquito el término «sociedad de masas» o «sociedad de consumo», lo que encontramos en el fondo es la sencilla idea del nuevo arraigamiento recíproco de este caos cultural en el sistema social hasta el punto de que «el mundo entero se conduce a través del filtro de la industria cultural» (Horkheimer & W.Adorno, 1999, pág. 188). Es decir, algo que en teoría estaba separado, ahora se hace indiferenciable. La misma cultura acontece una «vieja feria», una «mercancía» más (Horkheimer & W.Adorno, 1999, pág. 225), un supermercado enorme que se lleva a sí misma a «la estandarización y producción en serie y [al sacrificio de] aquello por lo que la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social» (Horkheimer & W.Adorno, 1999, pág. 182). Definitivamente un supermercado. Pero, como bien sabemos, lejos de ser solo un aparador pasivo y paciente, es uno que ejerce poder activo sobre nosotros y sobre la conformación de nuestros valores, lo que decidimos valorar.

44 Existe lo que se llama «cultura de la cancelación», al fin y al cabo. El término hace referencia al acto de «avergonzar, vilipendiar y excluir online a miembros destacados de una comunidad por parte de otros miembros de esa comunidad» (Wynn, 2020). Muchas veces se utiliza para que ciertas figuras intocables respondan ante sus acciones (por ejemplo, en el movimiento *Me Too*), pero también describe un estado de constante miedo y culpa generalizados (aunque no seamos «miembros destacados de una comunidad») por cosas que se salen de sus proporciones.

de que la pintura sea más, sabiendo que tal vez tendría que dejarla en paz y apreciarla por lo que es y no forzarla a que sea lo que quiero que sea. Un, «te has equivocado, el arte "no responde preguntas, las provoca" [como dice la cita que sale al principio de la película Maestro (2023) sobre el compositor Leonard Bernstein (1918-1990)], así que no puedes pedir que te responda como estabas intentando hacer al principio de esta memoria, en el punto de Formato Incorrecto».

Por lo tanto, el hecho de hacer servir las reproducciones puede ser una manera de expresar estas tensiones, una forma de autorretratarse en la época contemporánea. La reproducción como el lenguaje que posibilita dinamizar a un autorretrato encerrado en su estaticidad.

2.3.2. APROXIMACIONES PERSONALES

Pero argumentaría que el tema de las reproducciones en este trabajo viene también de considerar la otra cara de las posibilidades de la reproducción cuando esta se vincula directamente a la pintura. O, al menos, viene de querer considerarlas.

Hay una obra que en cierta manera me parece que condensa esta sensibilidad ambigua, la llamada *Fabiola* (2009) [Fig. 13] del artista belga 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[45] 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

45 Por ejemplo, con la obra *The Liar, the copy of the Liar - 1* (1991–1994), en la que irónicamente califica el artista como "the liar" (el mentiroso). Inspirándose en una imagen recurrente (la de un hombre de traje) en los anuncios pintados en planchas metálicas habituales de las calles del barrio del Centro Histórico de Cuidad de México, hizo miniaturas con cierto parecido a los retratos flamencos en miniatura, que después puso a disposición de artesanos locales que se dedicaban a crear este tipo de anuncios manuales para que recreasen con libertad unas nuevas versiones de la imagen (The Met, 2017).

(1946) [Fig. 13]. 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).

Figura 12. Francis Alÿs, *Fabiola*, 2016-2018. Técnica mixta. Houston: Menil Collection

Figura 13. Jeff Wall, *Jeff Wll* [Retrospectiva], 2007. Transparencia en caja de luz. Nueva York: MoMA

2.3.2.1. Artificio

En un intento de mantener un tono parecido, lo que se supone que estoy haciendo con este proyecto es, como decía, reproducir de distintas formas una misma imagen pictórica. Saltar de una cosa a la otra, entre los objetos de un cajón, para ver si, en la próxima, la cosa encaja mejor. Resulta supongo bastante irónico que, negándome a poner esperanzas en la pintura, ahora vuelque las mismas esperanzas hacia la reproducción. Pero sospecho que el tono de estas últimas esperanzas está ligado a la idea de que, tal vez, conociendo y asumiendo la artificiosidad del medio, la cosa sea diferente. Es una idea que prevalece en gran parte de los escritos de Friedrich Nietzsche. Según él, se llevan a cabo descubrimientos esenciales una vez concebimos al artista como embaucador. El arte puede ser una especie de «ilusión tonificante», un «engaño vivificador que a través de la forma mitiga el dolor del mundo y alivia la tortura del yo» pero reconociéndolo por lo que es, un artificio creado:

> Los poetas [y se podría decir artistas, por extensión], que son conscientes de su poder, intentan deliberadamente denigrar lo que se entiende comúnmente por realidad, así como transformarlo en lo inseguro, aparente, inauténtico, pecaminoso, doloroso y falaz; aprovechan todas las dudas sobre los límites del conocimiento, todos los excesos escépticos, para extender sobre las cosas los arrugados velos de la inseguridad: a fin de que, tras ese oscurecimiento, su prestidigitación y su magia de las almas pueda entenderse sin el menor reparo como el camino hacia la "verdadera verdad" y la "realidad real". (Nietzsche, 2013, págs. 73-74)

En otras palabras, es necesario una «gestión convencional de la ilusión», como diría unos decenios más tarde Baudrillard (Baudrillard, 2006, pág. 48). Entender nuestros anhelos por imaginar, inventar y caer en el engaño como artificios y que las propuestas modernas en torno a las humanidades no son medios neutros, sino construcciones con posibles valores residuales adosados.

En este sentido, creo que la reproductibilidad tiene una gran capacidad de mitificar y acentuar la magia residual de la

que hablaba Benjamin. Algo que ver con, tal vez, el juego de trampantojo con el que parece involucrarse. En esencia, lo que hacen las reproducciones es hacer una copia de un original. Si lo pensamos, los artistas se han nutrido del concepto de copia desde que hubo posibilidad de hacerlo: Recordemos el mito de los inicios de la pintura que explicaba en el apartado del retrato; la idea de imitación, de mímesis «dominó» la teoría y la práctica de la pintura desde el final de lo que llamamos Edad Media hasta el último cuarto del siglo XIX (Arasse, 2008); en las Academias de Arte se valoraba especialmente la capacidad de imitar no solo la naturaleza, sino también otras obras de arte; también podía ser un método con el que poder difundir más ampliamente las obras o para conseguir mayor ganancia económica (Benjamin, 2003). Especialmente hoy en día, tratar el arte sin recurrir a sus reproducciones es bastante poco habitual.

Yo misma he crecido experimentando la pintura a partir de sus reproducciones más que a partir de sus originales. También ha sido así durante la carrera. Aun cuando iba a algún museo, alguna galería, a alguna exposición, lo que miraba en el taller era la reproducción que había hecho mi móvil. O las imágenes del Google Imágenes. O las imágenes de los libros de texto. Tenemos tan integrado la idea de lo reproducible en nuestra mirada que a veces ni siquiera nos damos cuenta de que estamos viendo reproducciones. Pienso en, por ejemplo, las imágenes enmarcadas en un círculo en miniatura que introducían los primeros párrafos de las obras que había al final de cada apartado del libro de *Fonaments de les Arts*. No recuerdo detenerme a pensar demasiado si esas caras pertenecían a cuadros cuyos formatos no eran los de ese círculo, ni tampoco si eran autorretratos o fotografías. Lo que interesaba era tener una rápida idea de cómo eran sus caras para poder, quizás, encasillar mejor la información y vomitarla en el examen. O pienso en las presentaciones orales de clase en las que, para poner una imagen de un pensador, un artista etc. había llegado a utilizar muchas que en realidad provenían de cuadros, sin darme cuenta Como no eran lo más importante (no nos pedían poner pies de imagen más allá de especificar el nombre del retratado), no les había dedicado tanta consideración.

Trampantojo significa «engañador de ojos» (del término francés *trompe-l'oeil*), «una palabra moderna para un fenómeno antiguo: una "percepción" tridimensional provocada por una superficie plana, para un momento desconcertante de inseguridad y reflexión» (National Gallery of Art, 2002). Es un término normalmente utilizado para hablar de una técnica concreta asociada a la pintura de naturaleza muerta y los bodegones de los siglos XVII y XVIII, predominantes en los territorios del norte. Es también lo que ahora asociamos con el hiperrealismo. Pero creo que, si lo relacionamos con este extraño ocultamiento propio de las reproducciones, que pasan muchas veces desapercibidos entre la cotidianidad, y su doble capacidad para autorreferenciarse, el efecto es particularmente sugestivo. Baudrillard lo pone de esta forma:

> […] el trompe-l'œil, al quitar una dimensión a los objetos reales, vuelve mágica su presencia y se reencuentra con el sueño, con la irrealidad total en su minuciosa exactitud. El trompe-l'œil es el éxtasis del objeto real en su forma inmanente, es lo que agrega al encanto formal de la pintura el encanto espiritual del señuelo, de la mistificación de los sentidos. Porque lo sublime no alcanza: también se necesita lo sutil, la sutileza consistente en desviar lo real tomándolo a la letra. (Baudrillard, 2006, págs. 16-17)

Es decir, volvemos con el tema de la magia y las ilusiones.

2.3.2.2. En pintura

Recuerdo cómo me quedaba mirando fijamente la portada de la caja de los juegos de mesa de la infancia de mi padre, mientras él sacaba todos los componentes del juego que había puesto en su tetris hermético habitual antes de poder empezar a jugar, absorta con la sola idea de que la ilustración que me devolvía la mirada fuese una pintura que alguien en el mundo había hecho con la intención de encapsular algo. Sabía que no era pintura de verdad, que no ha-

bía nada pintado encima y de que una caja similar estaba en otras muchas estanterías de otras muchas casas. Pero el hecho de que fuese pintura parecía decirme «no hay ninguna caja igual que yo. Este celo que me habéis puesto, este agujero, estas arrugas, este descolorido particular, no lo tienen nadie más». El aquí y ahora de Benjamin. Recuerdo cómo me «afectó» ver cómo uno de esos juegos de mesa que había escudriñado tanto había sido reeditado con ilustraciones digitales, en cómo, a pesar de no tener nada en contra del arte digital (aunque quizás «nada», es una palabra fuerte), me pareció que toda la calidez que tenía el original —que se basaba sobre todo en saber que, en alguna parte del mundo, había una pintura real que correspondía a las imágenes que veía, una tangibilidad que reafirmaba la existencia de algo que parece solo existir en algunas tardes de fines de semana—, había desaparecido por completo. De hecho, fue la tortura, algo ridícula de este incidente, que hizo que materializase un juego de mesa en el Taller de Creación II.

Recuerdo atesorar los sellos que una profesora me envió en una carta y que tenían unas reproducciones en miniatura de unos cuadros que ni siquiera hoy en día sé identificar. Recuerdo que en cada cumpleaños mi abuela de Japón me enviaba una postal de pinturas (aunque no siempre de pinturas) y no saber qué lado me gustaba más, si la que contenía el mensaje escrito a mano que cada vez me era más imposible de leer o la parte de la imagen. Recuerdo cómo esta misma abuela a veces me pedía que hiciese las ilustraciones de los *nengajō*[46] en su lugar para enviárselos a sus conocidos. De cómo los escaneábamos e imprimíamos. Recuerdo las pegatinas, las etiquetas adhesivas en las que constaba el nombre del libro que me había comprado y cómo las enganchaba en la pared, junto a los posters, las cubiertas de libros o las entradas de museos que solían tener como imagen algún dibujo o cuadro. Recuerdo los mapas de la Tierra Media con ilustraciones de John Howe (1959) que habían venido dentro de un libro y cómo se convirtieron en parte de las paredes de los lavabos y de las puertas para horror de mi madre. O los calendarios de Norman Rockwell (1894-1978), los de Alan Lee (1947) en los que no osaba poner ninguna marca, aun cuando seguramente habría sido útil hacerlo. Recuerdo aplastar y alisar los envoltorios de los postres de una tienda de mi pueblo con la cara de Jaumet, un personaje popular, que iban con un papelito; la manera en la que me preguntaba si la imagen era la de un cuadro que había visto alguna vez. Recuerdo cómo me quedaba mirando largo y tendido las portadas de los libros pensando en su contenido, intentando quizás que, en un futuro, cundo los volviese a ver de reojo en alguna mesa, en alguna estantería, en donde fuese, pudiese recordarlo todo, hasta el punto de libro que había utilizado. Es curioso cómo algunas de las que me habían parecido las peores portadas, con ilustraciones con colores que dañaban literalmente los ojos, con el tiempo, me parecieron encantadoras. Recuerdo también participar en concursos de puntos de libro de la Biblioteca del pueblo. De preguntarme a qué escenas correspondían los fotogramas que aparecían en las carcasas de los DVD, de quienes eran los personajes congelados en las portadas de los CD de bandas sonoras. Recuerdo guardar todas las cosas que tuviesen la palabra «Harry Potter» en alguna caja que ya no sé dónde está. Creo que mi intención era hacer algo con eso. Pero ya no recuerdo el qué. Pero sí recuerdo el montón de cerillas que recopilamos una amiga y yo para ponerlos en una caja de zapatos como *quid* de supervivencia, por si algún día teníamos que fugarnos del pueblo para ir a vivir al bosque. Y cómo ese fue el germen que utilicé para hacer el último de los proyectos del Taller de Creación.

Esto parece una enfermedad mía, pero me defendería diciendo que no es un caso particular. O eso me dice John Berger (1926-2017) en su libro *Modos de ver*

46 Es el nombre que reciben las postales que se envían en Año Nuevo en Japón, cuyas ilustraciones normalmente van asociadas al animal que corresponde a ese próximo año. Puede que se reciban 50 o 100 *nengajō* en cada casa.

(1972) al escribir:

> Los adultos y los niños tienen a veces en sus alcobas o cuartos de estar tableros o paneles en los que clavan trozos de papel: cartas, instantáneas, reproducciones de cuadros, recortes de periódicos, dibujos originales, tarjetas postales. Todas las imágenes de cada tablero pertenecen al mismo lenguaje y todas son más a menos iguales porque han sido elegidas de un modo muy personal para ajustarse y expresar la experiencia del habitante del cuarto. Lógicamente, estos tableros deberán reemplazar a los museos. (Berger, 1972, pág. 38)

Dicho de otra manera, las reproducciones parecen tener la capacidad de acercarse a nosotros y, al mismo tiempo, de permitir que nosotros nos acerquemos tanto a ellas como a las cosas que recrean.

En esta línea, Alain de Botton, en cierta relación con un proyecto curatorial en colaboración con el historiador de arte John Armstrong (1966) y el Rijksmuseum de Ámsterdam,[47] invita a que pongamos el foco en las tiendas de *souvenirs* que hay en la mayoría de los museos de arte y, en especial, en las reproducciones de las pinturas que son más habituales de encontrar allí. Según él, las postales, pese a considerarse a veces como «sombras diminutas y pálidas de los originales, muy superiores, que se encuentran en las galerías a pocos metros de distancia», nos permiten relacionarnos con las obras de una forma mucho más personal.

> Se siente seguro y aceptable clavarlo en una pared, tirarlo o garabatear encima y, al poder comportarnos de manera tan informal alrededor de él, nuestras respuestas cobran vida. Consultamos nuestras propias necesidades e intereses; tomamos posesión real del objeto y, como está disponible permanentemente, seguimos mirándolo en varios momentos. Nos sentimos libres de ser nosotros mismos en torno a ella, como muchas veces, y lamentablemente, no lo somos en presencia de la obra maestra en sí. (Botton, 2022)

Dicho de otro modo, una vía para romper y deslocalizar un poco la dicotomía de arte-institución que a veces parece inseparable. Si, por ejemplo, nos encontramos sintiéndonos demasiado conscientes de nosotros mismos, de cuánto tiempo pasamos delante de cierta pieza, de si parece que estemos entendiendo de qué va, o simplemente estamos distraídos por nuestras preocupaciones en los pasillos institucionalizados, «las copias nos permiten ubicar estas imágenes importantes y beneficiosas en los lugares donde podamos encontrarlas más necesarias» (Botton, 2022), más acorde con nuestra «situación singular» (Benjamin, 2003, pág. 44). Es decir, las reproducciones pueden «acercar espacial y humanamente las cosas», en concordancia con nuestros deseos y nuestras aspiraciones. Es también algo de lo que los curadores son muy conscientes, y que es perceptible en las decisiones que se toman al seleccionar qué piezas son las que se reproducen en la tienda de un museo. Por ejemplo, cuanto más se reproduce una obra, más probabilidad de que se quiera enfatizar la importancia de esta (Crescimbeni, 2021).

2.2.3.3. Autorretrato

Quizás por esto último me parece tan gracioso que lo que se reproduzca sea un autorretrato. La reiteración de la reproducción, lo que en psicología se conoce como «efecto de mera exposición», parece dar permiso a considerar el original como importante. De considerar a la persona, a mí, como importante, por contradictorio que pueda parecer. Y sin necesidad siquiera de negar que en el propio proceso hay implícito algo de tensión y melancolía por esa pérdida de aura de la que hablara Walter Benjamin. Quizás inmiscuyéndome en los formatos intermedios pueda presentar una pintura, pero no como pintura, sino como

47 La propuesta se titulaba *Art As Therapy* (2024) y pretendía ser una «íntima intervención» (Botton, 2014) en la que se colocaban notas gigantes de post-it – diseñados por Irma Boom– con observaciones de carácter filosófico y existencial que habían de funcionar como cartelas, pero con informaciones «más útiles». Curiosamente, parte de su intención era, de alguna forma, intentar relajar a la gente para que pudiera comportarse ante las obras de arte, que tanto respeto e intimidación pueden provocar («cosas que son tan caras, tan viejas, tan famosas»), a la manera que lo hacen con las reproducciones que se venden en la tienda del museo (Botton, 2015).

la representación de una pintura consciente de su existencia.

También sospecho que, por otro lado, existe cierta motivación en la posibilidad de poder llevar en paralelo la inseguridad constante que siempre me acata en el proceso de trabajo, la que siempre me hace dudar de si el formato que estoy realizando es el más adecuado. Es decir, que el ritmo constante, algo frenético, de cambio que inherentemente está presente en esta propuesta, quizás me permita adentrarme en el proyecto de una forma más honesta, haciendo visible parte de su proceso.

Supongo que la esperanza es que, tal vez, con formatos más cercanos haya una forma de ver la pintura, de ver el autorretrato, a mí misma, con otros ojos.

2.3.3. X COMO OBJETO

Hay otro aspecto de las reproducciones que me gustaría remarcar. Y es su cualidad de objeto. Es algo que puede resultar un tanto obvio teniendo en cuenta que, a no ser que se hable de reproducciones y copias en un contexto digital (que no es el caso), la asociación mental de una imagen cuando se convierte en reproducción es principalmente objetual. Ya se han ido mencionando algunos de ellos, como la postal, el sello, las portadas de libros, discos, etc. Pero me parece pertinente puntualizar algunas de sus connotaciones en este imaginado zoom en el que parecemos habernos metido con este apartado de marco teórico. Pasando por el retrato, al autorretrato, y la reproducción, el siguiente punto sería el de objeto, la materialidad en la que se está encarnando la imagen.

Claro que estas connotaciones dependen de cada objeto. No asociaremos las mismas cosas viendo la misma imagen adherida a una fotografía familiar que al papelito de una bolsita de té. Pero también es verdad que existen connotaciones mucho más generales en relación con la naturaleza de los objetos.

Según Jean Baudrillard, en este nuevo mundo dominado por los objetos en el que vivimos, ya no son los sujetos (nosotros) los que están en control, sino que son los objetos en su nuevo apogeo de simulación, simulacros y artificio impuestos, los que cogen las riendas y hacen lo que en su máxima esencia romántica habíamos hecho los sujetos tiempo ha: reflejarnos a nosotros y al mundo. Los románticos habían apostado por todo lo contrario, algo que se notaba mucho en sus pinturas; su meta era hacer romántico el mundo mediante el arte y la cultura, llegando a la máxima de convertir los objetos en sujetos (BELL, 2001, págs. 165-166). Pero ahora los objetos «refractan al sujeto y, sutilmente, por medio de todas

nuestras tecnologías, le imponen su presencia y su forma aleatoria». Y no solo eso, como a modo de «revancha irónica», han hecho que las imágenes también pasen a ser cosas, de manera que las antiguas «ilusiones», los antiguos «secretos» (Baudrillard, 2006) y las acumulaciones de valor a las que se arraigaban como imágenes, se han acabado neutralizando para quedar «despersonalizados, desimbolizados». En otras palabras, se han banalizado. Artistas contemporáneos como Christian Boltanski (1944-2021), cuyas instalaciones frecuentemente están compuestas por objetos, diría que es precisamente cuando al arte se le quita el aura, que la obra de arte deviene contemporánea, ya que 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). Por lo tanto, muchos criterios que se pueden extraer de los objetos también pueden añadirse a la visión que adoptemos para ver piezas artísticas contemporáneas, ya que la obra de arte contemporánea se hace más cercana al objeto y a la manera que tenemos de relacionarnos con ellos.

2.3.3.1. Objetos como persona, fantasma y testigo

Este cambio de paradigma, que define en muchos sentidos el carácter materialista de nuestros días, le da un protagonismo tan grande a los objetos que los acabamos percibiendo como si ellos mismos hubiesen ido adquiriendo su propia agencia. Son ellos los que «quieren significar, ser vistos, ser leídos, ser grabados, ser fotografiados», de la misma manera que lo deseamos nosotros (Baudrillard, 2006, pág. 35). O así lo expresamos. En este sentido, de la misma forma que el calificativo de objeto aterriza la pieza artística, los objetos cotidianos que muchas veces no se tienen en mucha consideración, reciben un poco de la fascinación y la mediación estética que los artefactos y a las imágenes han ido exorcizando.

Puede que este exorcismo transmutatorio de obra de arte a objeto sea una de las razones por las que a menudo les añadamos a los objetos un tono supernatural, como si fuesen fantasmas o testigos. Me asalta la imagen de la chocolatina que reaparece una y otra vez en la cama de la diabólica habitación 1408 en la película de 2007 de Mikael Håfström, convertido en una especie de leitmotiv enfermizo en el bucle de tortura que hace someter el hotel al escritor Mike Enslin.[48] Pero no tiene por qué tener un tono surreal para dar este efecto.

En la novela *La invención de la soledad*[49] (1982) el escritor estadounidense Paul Auster (1947-2024) describe esta cualidad de una forma más cotidiana:

> Los objetos son inertes y sólo tienen significado en función de la vida que los emplea. Cuando esa vida se termina, las cosas cambian, aunque permanezcan iguales. Están y no están allí, como fantasmas tangibles, condenados a sobrevivir en un mundo al que ya no pertenecen. (Auster, 1990, pág. 5)

Por otro lado, me vienen a la cabeza todos los excéntricos objetos que pueblan la mansión de campo de Andrew Wyke, el personaje de ficción de la película *La huella* (1972)[50] dirigida por Joseph L. Mankiewicz (1909-1993). La mayoría son muñecos, fotografías, juegos e inventos varios que decoran las lujuriosas habitaciones, pero en los cortos planos detalle que se intercalan en los momentos más tensos de la película, casi parecen ser personajes vivos,

48 Basada en la novela de Stephen King (1947), la película va sobre un escritor que se dedica a hospedarse en habitaciones de hoteles supuestamente endemoniadas para, posteriormente, escribir sobre ellas.

49 La historia narra las reflexiones sobre la soledad, la literatura, la paternidad, el dinero, que impactan al autor a raíz de la muerte inesperada de su padre. Los objetos que se describen en el fragmento más abajo corresponden a los de su padre.

50 Adaptación de la obra teatral del 1970 escrita por el dramaturgo Anthony Shaffer (1926-2001), quien también escribiría el guion de la película. De hecho, toda la historia transcurre muy parecidamente a la obra teatral, en una sola localización y con dos actores. La historia va sobre el encuentro de un aristócrata escritor inglés con el joven con quien su mujer está teniendo una aventura, para proponerle un juego del que los dos podrían salir beneficiados.

que observan y reaccionan con sus silencios y miradas. Como si fuesen testigos de los enredados juegos que acontecen en la casa. Algo similar pasa con la máscara que aparece en la almohada de Bill Harford, el protagonista de Eyes Wide Shut (1999)[51] —la última de las películas de Stanley Kubrick (1928-1999)—, al lado de su mujer dormida, como un testigo dispuesto a recordarle de la culpa y la vergüenza de todo lo que ha pasado en su aventura.

Pero lo cierto es que ya sean como fantasmas, como testigos o como simples cosas a las que les atribuimos atributos y capacidades humanas, los objetos aparentan estar impregnados de misterio. Hay un libro de Shaday Larios llamado *El detective de objetos* (2019) que precisamente hace hincapié en este tema. 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.

2.3.3.2. Misterios de otros

Especialmente son un misterio si estos objetos no son nuestros. Cuando son cosas que se nos escapan y que nos pueden hacer sentir como a Paul Auster removiendo los cajones de su padre, «como un intruso, un ladrón saqueando los lugares secretos de la mente de un hombre» (Auster, 1990,

51 La película sigue a Bill Harford, un respetable médico neoyorquino, que se adentra a un submundo sexual y oscuro dominado por el poder después de la confesión que le hace su mujer sobre una fantasía sexual que tuvo hace años.

Figura 14. Charles LeDray, *Book Ends*, 2018-2020. Libros en miniatura encuadernados a mano con impresión tipografía, inyección de tinta, desplazamiento, lápices, ceras al óleo, tinta sobre papel. Nueva York: MoMA

pág. 5). Puede que nunca sepamos por qué guardaron según qué cosas sus dueños, cuáles eran los significados que tenían, cuáles eran los «secretos y claves, ocultas a simple vista para el resto del mundo» (Vicente, 2024). Pero según estudiosos como Pedro Vicente (1968), comisario e investigador centrado sobre todo en la fotografía y el álbum familiar, esta limitación con la que nos topamos como «lectores» de vidas ajenas (el sentirnos «frágiles», «inocentes», «indefensos» y «desubicados»), puede ser también una oportunidad para impulsar la imaginación y completar las historias que no vemos completas. De trazar una línea de significado rebuscando en nuestro interior, fantaseando con las posibilidades para darnos cuenta de las pautas que seguimos con nuestros propios objetos.

Los diferentes objetos manufacturados del artista estadounidense Charles LeDray (1960) me producen, por ejemplo, una sensación algo parecida. Cuando pienso en Charles LeDray pienso sobre todo en una obra suya llamada *Book Ends* [Fig. 14], 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:

> Las versiones de LeDray están pensadas para iluminar su viaje a lo largo del tiempo, recordando las múltiples historias de los lectores que las han leído, las bibliotecas que las han guardado y las frágiles aspiraciones

de sus autores, diseñadores, ilustradores, editores y compradores y vendedores. (MoMA, 2022)

2.3.3.3. Misterios propios

Pero también se podría argumentar que este extraño, pero familiar, fenómeno es posible sentirlo con nuestros propios objetos. Ver los libros de Charles LeDray, por ejemplo, a mí me transportan inmediatamente a las estanterías, a la mesita de noche o los volúmenes apelotonados en el suelo. Aun cuando supuestamente conozco sus secretos, queda una cierta necesidad de buscar en ellos «el hecho, lo acontecido, la evidencia, la memoria» (Vicente, 2024), algo que me ayude a encontrar la estabilidad que ellos parecen profesar con tanta naturalidad. Es así que muchos objetos personales, y no solo los libros, parecen tener aún incrustados unas vidas pasadas «petrificadas».

Naturalmente, esta cercanía puede también ser asfixiante, aburrida y aún más invisibilizadora, como un decorado secundario y desenfocado de nuestras vidas. Es un poco lo que le pasa a Paul Auster en su libro:

> Al principio pensé que sería un alivio aferrarme a estas cosas, que me recordarían a mi padre y me harían pensar en él durante el resto de mi vida. Pero por lo visto los objetos no son más que objetos. Ahora me he acostumbrado a verlos y he comenzado a pensar en ellos como si fueran míos. Miro la hora en su reloj, uso sus jerséis, conduzco su coche; pero todo ello no me brinda más que una falsa ilusión de intimidad, pues ya me he apropiado de todas estas cosas. Mi padre ya no está presente en ellas, ha vuelto a convertirse en un ser invisible. Y tarde o temprano las cosas se romperán o dejarán de funcionar y tendremos que tirarlas a la basura. Dudo de que eso tenga la más mínima importancia. (Auster, 1990, pág. 41)

O lo que me pasa a mí a veces. Pienso a la veneración casi sagrada que tenía con, por ejemplo, las pinturas o sus reproducciones, y el cuidado que tenía al tratarlas entre las manos, casi a la forma en la que entienden las imagenes la tradición ortodoxa. Pero a medida que yo misma he creado los míos propios cada vez los trato como trato las cosas más cercanas.

Pero, «sin embargo nos dicen algo igualmente. Siguen allí no como simples objetos, sino como vestigios de pensamientos, de conciencia» repiensa Auster (Auster, 1990, pág. 5), y seguimos creyendo que tienen, como dice Shaday Larios, «la capacidad de hablarnos» (Larios, 2019, pág. 34).

Es innegable, pese a todo, la dependencia que tenemos hacia los objetos, tanto física como psicológicamente. Puede que por ello, siempre remarcamos la solidez, la consistencia, la tridimensionalidad, la materialidad, la fuerza o evidencia material, la tangibilidad o la calidad terrenal cuando nos referimos a ellos. Como si así pudiésemos invocar un atisbo de «ilusión vital», «positiva» como la que creía tan necesario Nietzsche.

Recuerdo guardar como en archivadores mentales la imagen de ciertas cosas para poder consolarme. Me decía «en YouTube tendrás estas rutas, en el mundo de las canciones estos te ayudarán, en el de las pelis, estos otros…». Es decir, una charcha de seguridad de «por si acasos» que ya se me han ido olvidando. A veces me pregunto si esas rutas hubiesen sido materiales, tangibles, como evidencias de su indudable existencia, y no a la manera en la que muchos de ellos ahora son incorpóreos, encajonados como están en dispositivos que no acabo de entender del todo, tal vez no estaría tan ávida de materializar ciertas ideas como lo estoy pretendiendo ahora con trabajos como el que nos ocupa ahora. Sin ir más lejos, el ejemplo mismo de mi autorretrato hecho en una caja/cajón de madera viene un poco de aquí. De que, entre la fusión entre las posibilidades del retrato, del autorretrato, de su reproducción y de su calificativo contemporáneo de objeto, haya algo indefinido, pero certero y resolutivo que pueda serme de ayuda en este extraño intento de entenderme. Por simplemente ser algo que existe.

2.3.4. PELÍCULAS

Otra de las cosas que me parece importante destacar de las reproducciones es su estrecha relación con las películas. Si nos acercamos un poco más a los objetos del cajón, es posible detectar detalles que hacen referencia a ello. Casete, CD, carteles, DVD y hasta una tira de film. Y no es casualidad. He estado hablando mayormente de cómo con este proceso se ha estado intentando escapar de la pintura y sus connotaciones para intentar encontrar ese «algo que falta». Así que nos podríamos preguntar, ¿hacia dónde intenta escapar? ¿Qué es ese «algo» que le falta?

Una de las mayores tensiones a las que apuntaba Walter Benjamin cuando hablaba de la obra de arte era precisamente el desencaje de esas connotaciones que tan arraigadas tenía (y aún tiene en ciertos aspectos) con las nuevas dinámicas que se estaban estableciendo por doquier, como he estado describiendo en los apartados anteriores. La pintura «no está en condición de ofrecerse como objeto de una recepción colectiva simultánea» (Benjamin, 2003, pág. 82). Dicho de otra manera, la pintura no está hecha para ser reproducida o, mejor dicho, no estamos acostumbrados a pensar que pueda estarlo. Me remonto ahora a esta idea porque el cine, en contraposición con la pintura, sí fue creada teniendo en cuenta la reproductibilidad. Se nutre de ella de tal manera que su carácter artístico «se encuentra determinado completamente por su reproductibilidad», convirtiñendolo en su agente ideal (Benjamin, 2003, pág. 61). Es decir, podría ser un mundo donde la fricción que supone reproducir una pintura quedase apaciguada. Si se piensa en términos más concretos, en los del retrato, por ejemplo, podría parece que es así. Recordemos algunas de las frustraciones de los retratistas y sus intentos de capturar la aglomeración de todos los minúsculos cambios de un modelo o de uno mismo a la hora de retratar. Los que delatan la fugacidad y la pluralidad del ser. Los conceptos «momento», «secuencia», «instantánea» que a veces van ligados entre los objetivos que se intentan transmitir alrededor de los retratos, son mucho más cercanas a la naturaleza de las películas.

Pero dejando esto aparte, es de mi opinión que las películas y series dedicadas a contar historias tienen una especial manera de partir de la realidad, de los medios que somos capaces de reunir en nuestra realidad, para crear mundos que acaban situándose en un plano (más o menos, dependiendo de la historia) ficticio. Incluso los mundos más fantásticos, beben de la realidad para, al menos, oponerse a ella.[52] Son, utilizando otras palabras, mundos profundamente sumergidos en el artificio, en la creación de un simulacro que llena casi todos los rincones sensoriales. Dimensiones en las que los objetos que vemos, las cartas de amor escritas a mano, los periódicos con noticias de la época, los carteles que evitan el copyright;

52 Algo parecido dice el ilustrador canadiense John Howe (1957) cuando declara que «hacer fantasía significa que tengo que destilar la realidad. Eso significa que tengo que entender de qué se trata la realidad, para poder hacer que la fantasía sea de alguna manera convincente y real. [La fantasía] me ha abierto los ojos a cosas reales de una manera que nunca había imaginado posible» (Howe, 2010).

los personajes, las palabras, incluso, confines de mundos enteros que no son el nuestro, son falsificaciones.[53] Lo sabemos, pero aun así moldeamos nuestras vidas como si fuésemos protagonistas de nuestras propias películas. Quieremos 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) o cuando, más detalladamente dice:

> Si los hombres, tal como hacen hoy todavía, reservan su veneración y sentimiento de felicidad para las obras de la imaginación y de la ficción, no debe de extrañar que encuentren frío e ingrato todo lo contrario a la imaginación y a la ficción. El contento que ya causa a muchos el más pequeño paso y progreso dado por el conocimiento, que la actual ciencia produce de forma tan frecuente; ese contento no es creído hasta el momento por todos aquellos que se han acostumbrado a extraer su goce sólo de la ficción de la realidad, de la inmersión en las profundidades de la apariencia. Estos creen que la realidad es fea. (Nietzsche, 2013, pág. 49)

Es un deseo tan arraigado que hasta protagonista de ciertas películas también lo desean. Olvier Tate, por ejemplo, el adolescente de la película *Submarine* (2010)[54] de Richard Ayoade (1977). Y creo que es cierta, al menos también en mi caso:

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;[55] 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 *Adaptation (2*002) 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.

Creo que lo más atrayente de todo esto es la capacidad hipnótica que reside en la idea de que en las películas uno puede dominar su propia narración. Algo que a mí se me escapa

---

53 Esta cualidad de engaño es utilizada en muchas obras artísticas, pero me hacen recordar especialmente a las obras del artista alemán Thomas Demand (1964). Sus obras, en su mayoría, consiste de fotografías de grandes dimensiones que en una primera ojeada podrían parecer reales, pero, si se observan con más detenimiento, pueden hacernos notar que hay una pulcritud y una pátina demasiado perfecta que parece recubrirlo todo. Y esto es debido a que lo que realmente se ve es en realidad una construcción enteramente hecha de papel y cartulinas a tamaño real inspiradas en fotografías reales de medios de comunicación (muchas veces cargadas de connotaciones políticas). Una vez tomadas las fotografías, destruye por completo las escenografías, quedando así, como única prueba de su existencia, las imágenes. Es decir, el recorrido que siguen sus piezas es: Realidad, fotografía, construcción de papel, fotografía. Toda esta reiteración autorreferencial pretende cuestionar y «reflexionar sobre lo que la sociedad acepta hoy como realidad objetiva» (Thomas Demand, 2022).

54 Diciendo «la única manera que he encontrado de sobrevivir es imaginarme en una realidad completamente desconectada» o «me gustaría que la vida se pareciese más a las teleseries americanas, de ese modo cuando las cosas se pusieran dramáticas podrías hacer un fundido en negro y dejar todo para otro momento» o «he convertido esos momentos en secuencias en super 8 en mi memoria» (Ayoade, Submarine, 2010).

55 «Se comportan como sus sujetos. Sin embargo, el grado en que interactúan con los observadores depende, no de la pericia del pintor, sino, del poder del mago o la bruja retratados» y «están hechos literalmente y metafóricamente en dos dimensiones. Son solo representaciones de los sujetos reales como fueron percibidos por el artista» (Rowling, 2016).

bastante en estos momentos. Hasta cuando los personajes no están muy seguros de sí mismos, la sensación que percibimos los espectadores es la de que los diferentes artificios ya se encargarán, al menos en pantalla, de que parezcan habitar las historias que les corresponden.

Así que sospecho que, si yo fuese pintura, seguramente querría algo parecido.

Si, como decía, nos preguntamos, ante el montón de objetos del cajón, ¿hacia dónde intenta escapar este autorretrato mío?, la respuesta seguramente no diferiría mucho a lo que acabo de decir y estaría relacionado con las películas y, especialmente, con los *props*, los objetos que se ven en pantalla. Esos que a veces tienen mucho protagonismo, como los llamados *hero props* que funcionan como el arquetipo de *herald* —un mensajero o mensaje que hace catapultar la acción y informa al protagonista de la película de que «a pesar de su renuencia a alterar su *status quo*, su vida está a punto de cambiar inimaginablemente para siempre» (Atkins, 2020, pág. 8)—. Como los que aparecen en muchas de las películas de Wes Anderson (1969), a quien le gusta mostrar muy estilísticamente los objetos con planos detalle meticulosos. Pero la mayoría de ellos, como los que se dedican a diseñar artistas como Annie Atkins (1980) [Fig. 15], autora del libro que acabo de citar, supuestamente tienen que pasar desapercibidos en el fondo borroso de las escenas (Atkins, 2017). Su función es hacer más real un mundo, poblarlo de detalles que activen aún más su artificiosidad, estableciendo el tiempo y el lugar, así como subliminalmente hacer avanzar la historia. Es la magia de la tangibilidad, la realidad, de esas falsificaciones que no solo suplantan objetos reales, sino que también hacen adaptar diferentes profesiones a los que crean, lo que sospecho que aspiran a ser los objetos de mi cajón. Me dan la sensación de que son evidencia de un secreto compartido que dan rienda suelta a la imaginación, un permiso para creerte habitando en una película.

Figura 15. Wes Anderson, *The Grand Hotel Budapest*, 2014. Fotogramas. Disney.
Es perceptible la profusión de props creados por el equipo de diseño gráfico liderado por Annie Atkins.

3. PROCESO

Puede que no sea ninguna sorpresa para nadie. El comienzo de esta memoria ya lo advertía en cierta forma. Pero volveré a remarcar un poquito más el diagnóstico: El proyecto en sí empezó con muchas dudas y opciones.

Curiosamente, fue por la misma razón con la que me excusaba ir saltando de un lado a otro, de proyecto a proyecto, sin comprometerme a seguir lo que había empezado a explorar en los talleres, que me acabé planteando el trabajo de la forma que se ha desarrollado. Lo que me decía cuando decidía cambiar de rumbo en los anteriores talleres de creación era algo parecido a que necesitaba tiempo como para tener perspectiva y poder darme cuenta de lo que estaba pasando. En la misma lógica, habiendo pasado suficiente tiempo desde que había hecho el autorretrato, confiaba en que esa cosa que se representaba en el cuadro ya no fuese «yo», sino «otra yo» que, por sus características físicas (que fuese una caja/cajón) podía haber estado funcionando como una caja negra donde se hubiesen ido condensando pistas y claves del misterio que me disponía a representar. La mentalidad que quería adoptar en el proceso, por lo tanto, no era la misma que la que había seguido en los anteriores talleres. No era la mentalidad que uno adopta para «crear desde cero» o la mentalidad con la que uno se pone delante de una referencia y se pone a pintar. Esta vez me disponía a modificar algo ya hecho y a trabajar con los elementos que tenía a disposición en mi contexto circunstancial específico. Yo, aquí, al final de la carrera.

Pero como intentaba representar algo que no llegaba a entender del todo (ese yo, aquí, al final de la carrera) hubo muchos tanteos y variantes de la idea base de jugar con las connotaciones y los deseos personales del autorretrato en las primeras etapas del proyecto. Lo que no sabía muy bien cómo resolver era en qué punto de línea entre realidad y ficción tendría que estar el proyecto. Lo que sí sabía es que quería utilizar los cajones, la pintura y su reproducción en objetos. Así que empecé haciendo diferentes listas:

- Desde un plano más real, había una lista de documentos oficiales que acreditaban mi existencia —DNI, pasaporte, carnet de estudiante, expediente académico, etc. Tenía en la mente obras como *Apolis* (2014-2018) de Arash Fayez (1984), una instalación de 310 hojas impresas de diferentes trámites administrativos que el artista tuvo que realizar como inmigrante en Estados Unidos, con una colección paralela de fotos cotidianas del mismo periodo (MACBA, 2022).
- Hubo una lista de objetos más personales que yo consideraba que me definían —libros, películas, cartas, etc.
- Una lista de otros objetos específicos más cotidianos que hiciesen particular énfasis en la dualidad de la raíz japonesa y la de aquí.
- O una lista de objetos que hubiese utilizado con regularidad durante la carrera —se me ocurrían billetes de transporte público, tiquetes de compra al supermercado, de materiales artísticos, bolsas de té, etc.
- Pero, desde un plano más ficticio, también hice listas de objetos que, en mi mente, más probabilidades tenían de parecerse a pistas que pudiesen aparecer en algún caso de Sherlock Holmes —más que los objetos en sí, pensaba en la manera que podían contener modificaciones, como rastros de huellas, algún tic de personalidad en la forma de uso, etc.
- Una lista de *hero props* que apareciesen en películas que ya formasen parte de mi subconsciente —pensaba sobre todo en películas de los ochenta y noventa, ese periodo anterior a mi nacimiento, el de la época de mis padres, en cuyos escenarios de alguna manera yo había proyectado el ambiente de mis futuras vivencias, el cómo serían según qué etapas de mi vida.
- O *hero props* de películas específicas como *El Doble* (2010), en la que se hace crucial tener alguna evidencia de la existencia del personaje a medida que va siendo substituido por su doble.
- O de documentos y objetos esenciales de la vida adulta que, al ser de películas, no podían funcionar en la vida real.

Figura 16. *Fotografías de cajones de mi escritorio. El primero es el «cajón de las cosas que hiciste con unos grados más de esperanza de lo que habría sido aconsejable»*

Al final me decanté por seguir el carácter de mi autorretrato y, alineándome a la sensación abrumadora que sentía al tener tantas posibilidades por delante, 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 crea-

ción (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* descrita en el apartado anterior, 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 labavo, 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.

Figura 17. De arriba a abajo, descendientemente
(Primeras 35 imágenes) *Fotografías sin editar descartadas;*
(Izquierda) *Fotografías del montaje de las fotografías anteriores*
(Derecha) *Fotografías al espejo*

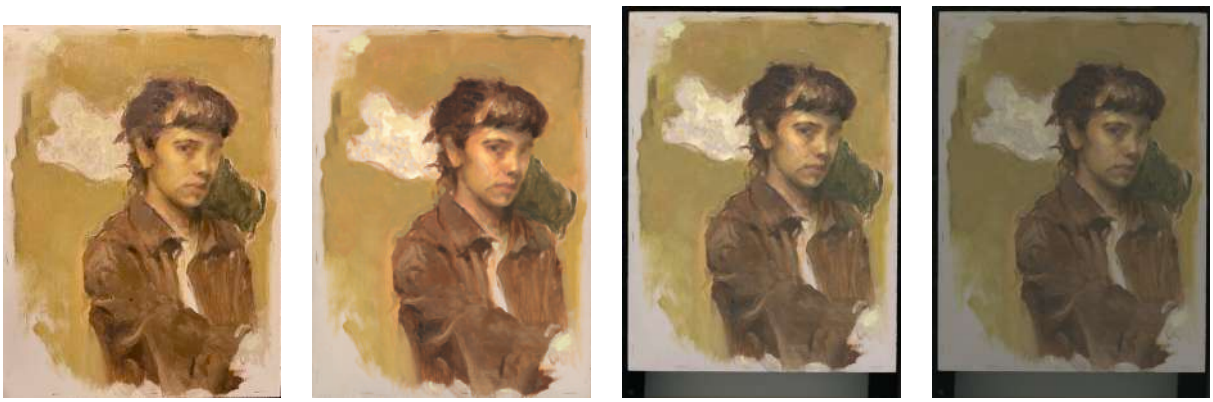


Figura 18. De Izquierda a Derecha
Fotografía hecha hace 2 años; Escaneo editado para ampliaciones; Escaneo editado en el mismo escáner; Escaneo con preajustes del escáner

3.1.

Los objetos

El proceso que se siguió fue el siguiente:

Antes de nada, 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:[56]

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** [Fig. 19]. 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.

Figura 19. De izquierda a derecha
(Arriba) *Pegatinas impresas en diferentes papeles; pruebas de trazos; pegatina final;* (Abajo) *Pruebas en acrílico y óleo; reverso final*

56 Una aclaración respecto a las imágenes de este apartado: Las imágenes de las piezas finales son las que se pueden encontrar en la pág. 93 de esta memoria. Las que constan aquí pretenden mostrar una parte del proceso, por lo que se excluyen los reversos, los objetos de referencia; y, en el caso de las piezas pertenecientes a los grupos 5, 7 (excepto con la pieza de casete), 8 y 9, se limitan a los diseños digitales creados antes de la impresión.

Figura
20. (Izquierda) *Carta final;* (Derecha) *Pruebas en transfer descartadas*

Figura 21. Descendiente. (Derecha) *Pruebas con transfer; pintura en proceso;* (Izquierda) *calendario final*

2. El segundo grupo de objetos (**carta de juego de mesa** [Fig. 20]**, calendario** [Fig. 21]**, entrada de museo** [Fig. 22] y **postal** [Fig. 23]) se elaboraron a partir de *transfers*. Se reajustaron la intensidad de los colores de los elementos escaneados (para aumentar la cantidad de tinta que quedaría en las impresiones) y se voltearon digitalmente para, seguidamente, imprimirlos en un papel de bajo gramaje. Se calcularon las medidas exactas con sus respectivos bordes (para poder sujetar adecuadamente las impresiones) y, colocando las fotocopias cara a cara con el papel de destino, se esparció la acetona (una substancia capaz de hacer despegar la tinta al aplicarse con presión). Se siguieron los mismos pasas para el reverso. El efecto que resulta de tal proceso es 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.[57] 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 de las características de cada impresora).[58] 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.

57 Un poco parecido a los transfers tradicionales que se acostumbraban a hacer entre los siglos XV i XIX (aunque estos, claro, no utilizaban fotocopias, sino, en su mayoría, dibujos a los que se les hacían minúsculas perforaciones para hacer pasar carboncillo en polvo).

58 Por ejemplo, las fotocopias hechas con impresoras de inyección de láser no permiten hacen buenas transferencias, ya que la tinta se queda demasiado adherida al papel como para poderse traspasar al nuevo soporte.

Figura 22. De izquierda a derecha. *Entrada de museo final; proceso de pintura; pruebas de transfers*

Figura 23. (Izquiera) *Pruebas de transfer;* (Derecha) *Postal final*

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*** [Fig. 24].

    - 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.

Figura 24. De izquierda a derecha
(Arriba) *Pegatinas impresas en diferentes papeles; pruebas de trazos; pegatina final;* (Abajo) *Pruebas en acrílico y óleo; reverso final*

4. A partir del cuarto grupo, las piezas van transicionando hacia lo propiamente impreso. En un primer estadio, se podrían incluir la **moneda** [Fig. 25]**, la estampa física** y **la etiqueta con código de barras** [Fig. 26]. 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*, una sustancia cuya aplicación es mucho más amplia que la de acetona o el disolvente (la otra técnica que se utilizó para los objetos del segundo grupo, aunque la preparación de la imagen antes de su impresión fue la misma). Esta funciona como una especie de cola que atrapa la tinta de las impresiones y la aglutina a la superficie del soporte a la que previamente se le había colocado el producto, por lo que permite hacer transferencias en soportes que no tienen por qué ser porosos. Después de que secarse, se fue disolviendo el papel frotándolo con los dedos, hasta que únicamente quedó la tinta.

- La estampa física, por otro lado, fue hecha 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.

Figura 25. *Moneda final*

Figura 26. (Derecha) *Estampa final*
(Abajo) De izquierda a derecha *Diseño digital; etiqueta con estampación*

5. Los del quinto grupo son: **billete de avión** [Fig. 27]**, envoltorio *Jaumets*** y **recibo de compra** [Fig. 28]. 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 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

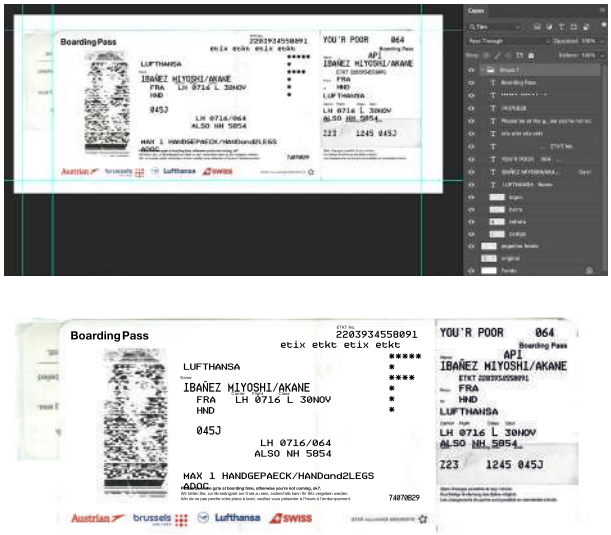


Figura 27. (Arriba) *Muestra de capas en Photoshop* (Abajo) *Diseño digital del billete*

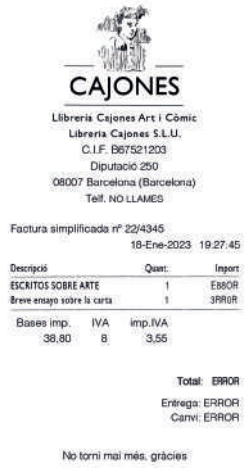


Figura 28. (Arriba) *Diseño digital del envoltorio Jaumets* (Abajo) *Diseño digital del recibo*

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** [Fig. 26] 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. Por este motivo, se hicieron muchas copias para poder practicar también las variantes de estos deterioramientos, los llamados *repeats* (Atkins, 2020, pág. 114).

Figura 29. Izquierda a derecha. Descendiente *Cerilla I final (destripado); diseño digital de cerilla I; Cerilla II final (quemado); diseño digital de cerilla II; Sello final (ensuciado); diseño digital del sello; Fotografía final (destripada); fotografía original; Envoltorio de chicle final (arrugado); diseño digital de envoltorio de chicle.*

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** [Fig. 30]**.**

   - 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 (véase pág. 96).
   - 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.

Figura 30. Izquierda a derecha. Descendiente *Diseño digital de punto de libro; diseño digitalde portada de libro; diseño digital del casete; casete final con anotación; diseño digital de portada del CD; diseño digital de contraportada del CD*

Figura 31. **Descendiente** *Cartel de* Back to the Future *final; cartel de* Star Wars; *carcasa de DVD final; etiqueta del disco DVD final*

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** [Fig. 31]. 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*** [Fig. 32], 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 algunos de los objetos que se han ido listando aquí, pero posando en diferentes escenas que quizás recuerden a escenas de películas concretas. Y eso es porque lo que se hizo fue tomar como referencia escenas específicas en las que se mostraban objetos similares a los que ho había creado y, con mis objetos, recrear fotogramas que se intercalasen entre la secuencia.[59] Por cada escena, hay unos 4 fotogramas, 3 de la película en concreto y 1 fotograma implantado. Están separados por lo que se llama *cue mark*,[60] un puntito en la esquina derecha superior. 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.

Figura 32. *Fragmento de diseño digital de* film [en la presentación final constará el *film* complto]. *Los dos primeros fotogramas y el último corresponden a película* The Souvenir (2019) *de Joanna Hogg. El tercer fotograma es una recreación con mi postal.*

59 Puede que con alguna resonancia formal (sin llegar a la potencia conceptual) a las fotografías *Untitled Film Stills* (1977-1980) de la artista Cindy Sherman (1954), recreaciones del imaginario colectivo de imágenes que podrían pertenecer perfectamente a los fotogramas de películas con personajes arquetípicos femeninos estandarizados, en las que ella misma posaba como si encarnase esos papeles (MoMA, 2024).

60 Originalmente, estas marcas servían para que los proyeccionistas supieran cuando un rollo de película estaba a punto de acabar y poder poner la continuación en un segundo proyector.

Figura 33. *Versiones descartadas del reverso de la pieza*
Regreso al pasado

Parte del trabajo de este proceso fue dedicado a intentar reducir el margen de errores. Por ejemplo, para aquellos objetos que era necesario imprimir tanto el reverso como el anverso, se tuvo que hacer una maquetación especial en InDesign para centrar correctamente todas las páginas, creando cuadros de imagen con los que modificar los márgenes y comprobar el volteado de las dos caras y minimizar, así, el desplazamiento que siempre acontece con las impresoras. O, para poner otro caso, el preparado del papel que se utilizaría para hacer la réplica del envoltorio *Jaumets*, adhiriéndolo con delicadeza a un papel de mayor gramaje para que pudiese pasar por la impresora sin atascarla. O, por otro lado, seleccionar versiones de una misma cosa, como ocurrió con el póster de *Regreso al Futuro,* cuyo reverso tenía 14 versiones con mínimas diferencias [como las que se muestran en la Fig. 33).

3.2.

La narratividad y la instalación

Ahora bien, la idea era y es, como comenté en la Introducción, poner todos estoy objetos en un cajón, en un lugar de privacidad latente que se alinee a la naturaleza de estos objetos. Algo que pueda connotar: «no estoy muy segura de si quiero enseñar esto que soy "yo"». Me da la impresión de que es algo, sea lo que sea, que tal vez solo intenta existir un poco, y dice «aún no estoy lista. Espera que encuentre mi lugar, al lugar correcto dónde encajar, antes de hacer nada, antes incluso de ayudarme a mí misma». Un cajón en una mesa, quizás. O encima de una pila de cajones.[61] O colgado en la pared, horizontalmente. O en una peana, en medio de una sala, a oscuras, como si flotase en su dimensión desconocida. Este, el tema de la instalación, es aún un punto por resolver para la presentación. Las Fig. 37, por ejemplo, son algunas de las pruebas iniciales que se hicieron con los objetos de referencia y las Fig. 38 son las últimas pruebas que he hecho (las fotografías están al final de este apartado), pero las considero todas más como pruebas que no como algo definitivo.

Pero, 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 esa intimidad que hace sentirse a uno «frágil», «inocente», «indefenso» y «desubicado» como había descrito Pedro Vicente, también es una instalación que los enmarca con cierto aire melancólico.[62] 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

61 Durante los últimos años he cogido la costumbre de acumular cajones de las *deixelleries*.

62 A pesar de no tener vitrinas como, por ejemplo, los objetos expuestos en el Museo Federic Marés —el medio museo, medio gabinete de coleccionista de Barcelona— o, instalaciones como *From the Freud Museum* (1991-1996) de Susan Hiller (1940-2019) —una instalación con objetos diversos del psicoanalista Sigmund Freud, dispuestos en diferentes cajas idénticas alineadas una al lado de la otra—, se intuye que los objetos del cajón, en este planteamiento escenográfico, no están para ser tocados.

final del proyecto y que también permita hacer más accesible algo que, como he ido mencionando, forma parte de mi intimidad.

En cierto sentido, se supone que el cajón y lo que acontece en su interior, son los resultados de un aglomerado de preocupaciones, viejas ilusiones y deseos acumulados (como los que se han ido soltando en el apartado teórico de la memoria), de un paralelismo de lo que pasaría si decidiésemos creer en el artificio del cuadro y dejase materializarse un proceso que ha estado operado en otra dimensión invisible, de la que no se sabe nada, fuera del encuadramiento de la pintura. Se basa en la sospecha de que en ese cajón, mi pintura ha estado haciendo justamente lo que yo he estado haciendo, pero en el reducido mundo objetual del que se ha adueñado por su formato, más cercano a cajón que a cuadro o que a persona.

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 que ya he ido mencionando 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).

3.2.1. LA CARTA

La carta es la materialización del «Y si» textual del que se ha estado hablando en la memoria y que corresponden a las preguntas que me habían asaltado desde el comienzo del trabajo: «¿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?».[63]

Encuentro cierta relación con la pieza *Cuídese mucho* (2007) de Sophie Calle cuando pienso en la razón de escoger el formato de una carta para atacar estas cuestiones. Su obra no fue impulsada por una carta específicamente hablando, más bien un e-mail de ruptura —aunque cuando ella habla a veces de la pieza se refiere a ella como «carta» (Calle, 2014)—. El caso es que se trata de algo a lo que no supo cómo responder excepto tomándose el consejo de despedida *prenez soin de vous* («cuídate mucho» en francés) al pie de la letra y pedir a 107 mujeres que la ayudasen a interpretarla analizándola, comentándola, bailándola, cantándola para agotarla y activar realmente el «cuidarse» por medio de la superación (Vila-Matas, 2007). Claro que, en mi caso, solo he participado yo.

En uno de los principales cajones de mi escritorio, estuvo durante mucho tiempo los trozos de una carta que nunca había llegado a enviar, pero cuya distancia, aún ahora noto.[64] Creo que la artista Laía Argüelles Folch (1986) y su libro *Breve ensayo sobre la carta* (2021) estarían de acuerdo conmigo al pensar la carta como un objeto sensible capaz de expresar, por simplemente ser una carta, muchas cosas. «El deseo por la presencia o por la carta es el mismo deseo interno del cuerpo, siempre por hacerse, siempre por venir, siempre por desbordarse» (Folch, 2022, pág. 23). Es, dicho de otra manera, un formato al que tengo unos vínculos personales muy presentes. Un recurso al que me veo recorriendo con bastante regularidad, por lo que no me es difícil imaginarme, ante la crisis que muchos de mis compa-

63 Estas son las preguntas que constan en una de las cartas que se ve en la pág 109.

64 «La distancia se manifiesta únicamente en el intento de romperla [la carta]» (Folch, 2022, pág. 34).

ñeros también compartieron —de no saber muy bien qué hacer para el TFG—, acatando la cuestión escribiendo una carta que acabaría en un cajón.

El proyecto es, en teoría, si voy a lo concreto, lo que imagino que me mostraría este autorretrato mío como respuesta a las preguntas escritas en esa carta imaginada. Adentrándome en sus supuestos deseos y fantasías, la intención es mostrarlos según su lenguaje, como rastros del caso detectivesco fantasioso que mi mente ha creado, en su 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. Algo al estilo de: «lo siento, pero estoy ocupada con mi rollo. Aún no he encontrado mi lugar. Estoy intentando no ser pintura. He encontrado, entre los objetos de tu cajón, aquellas cosas que más me atraen. Tienes música de bandas sonoras, y un DVD y un trozo de peli que me han hecho querer convertirme en una película. Pero se ve que es un mundo que no acabo de entender, que he idealizado demasiado con un montón de cosas que se me escapan y me he metido en problemas con esto de intentar ser otras cosas, por lo que no creo que pueda ayudarte con tus preguntas. Atentamente, yo».[65]

Es decir, de la misma manera que los demás objetos del cajón, hay en teoría un objeto inicial y su copia, por lo que pasaría lo mismo con la carta al introducirse dentro: Habría una mía, real, de este mundo que hace las preguntas. Y otra, absorbida por la pintura, que contiene las «respuestas».

Las dos fueron escritas con una máquina de escribir, después de probar con papeles de diferentes proporciones y gramajes [Fig. 34]. 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 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.

Figura 34. *Versiones descartadas de las cartas*

65 Para leer el fragmento original (un poco diferente a esta versión de la carta), véase la pág. 110.

3.2.2. EL REGISTRO CRIMINAL

Todo este asunto autorreferencial, por muy poético y romántico que pueda ser, siempre me devuelve a una sensación de culpa. Es algo que ya se ha apuntado en alguna que otra parte del escrito. Yo considero que todas estas inseguridades son como trazos de una personalidad, rasgos que conforman un autorretrato más amplio del que puede contener mi pintura. De la misma forma que pasa con la carta. Pero no me atrevería a afirmar que esta es una característica algo propia de toda pintura, de todo retrato o de todo autorretrato. Por supuesto que muchas de las pinturas que he ido mencionando en el trabajo (no me refiero a la mía, claro) tienen la capacidad de maniobrar su medio para gesticular de formas difíciles de articular, lo que en teoría se escapa en la superficie. Que por la inteligente manera de componer con harmonía interna todos los elementos de la imagen y la pintura, tengan la posibilidad de transmitir emociones, caracteres y sensaciones respecto a las figuras que representan. No pretendo negarlo. Lo único que pretendo reiterar es la fuerza que imperan otros criterios a la hora de ver esos rostros. Unos criterios que, al menos a mí, me han afecto en gran medida. Yo veo mi pintura así, al igual que me veo a mí misma de una cierta manera. Es una visión subjetiva, una proyección de mis miedos personales, más que nada.

Por esto, 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 [Fig. 35]. Pero

66 No es un aspecto que considere disruptivo. De hecho, creo que añade cierta connotación a este proceso de banalización y fascinación que he ido describiendo. Pero tampoco me parece adecuado obligar a interactuar a la gente de una forma específica como podría quizás apuntar si pusiese muy evidentemente ese deseo. Me gustaría que las personas pudiesen observar e interactuar a la forma que alguien interactua ante el cajón personal de otra persona. Algunos usmearán más, otros solo harán un rápido vistazo. Pero, teninendo que decidir, segurmante me decantaría por la opción de no tocar en pos a la escenificación. Al menos así, uno no siente la obligación de tener que tocarlo y ver que, relamente podría haver hecho el ejercicio solo con la mirada.

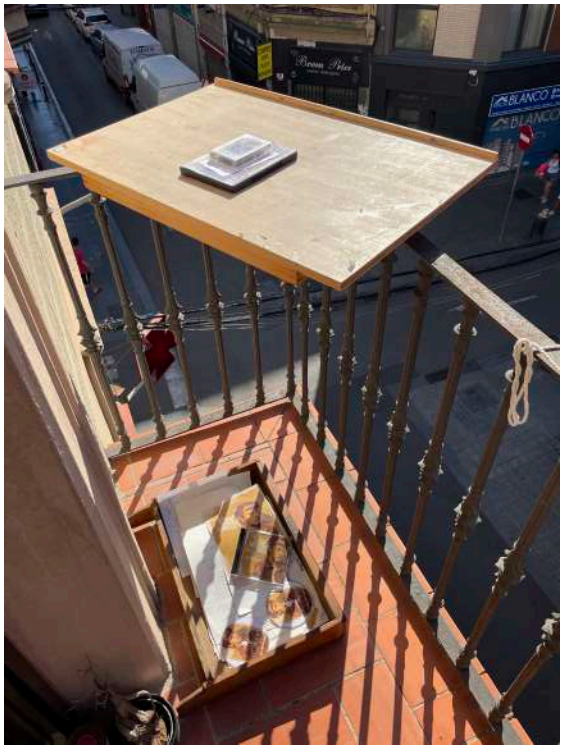


Figura 35. *El posible escenario de un crimen. Un ejemplo de posible culpa.*

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».

También era la oportunidad de mostrar los objetos originales de referencia. Había esbozado algunas ideas para idear maneras de exponer físicamente estos objetos junto a sus originales [véase los esbozos de la Fig. 36] para precisamente poder remarcar su artificiosidad, pero pareciéndome que, de esa manera, el foco se desviaba a unas cuestiones que tenían que más que ver con la mímesis y a una comparación meramente visual en la que se me hacía complicado establecer la narratividad que buscaba, decidí reservar la presencia tangible para los objetos recreados y no mostrar directamente los originales. Así que fue, en parte, cargo del Registro Criminal mostrar ese antes y después. Y en el tono que inspira un registro criminal. Un: «mira lo que le has hecho a este objeto».

Por otro lado, me parecía un recurso interesante con el que poder mostrar la objetualidad del cuadro original en su forma de caja, con sus delatadores laterales, sin tener que exponerlo físicamente en el espacio. Especialmente teniendo en cuenta que todo el juego que planteo viene de querer alejarse de ese único formato.

Creo que más allá de contextualizar todo el proyecto con el tono de autoconsciencia que me parece más honesto y que, a mi entender siempre estuvo presente (es una representación de yo, aquí, al final de la carrera, con todo el autoflagelamiento romántico que ello implica), 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. Entiendo, y aquí es donde supongo se nota más la influencia del papel del arte gráfico en las películas, que el texto forma parte de lo que hace que

según qué documentos se perciban como tal, hasta incluso antes de leer ninguna palabra. Cuando vemos en un intervalo de dos segundos una carta que sostiene un personaje, sabemos reconocer que es una carta, y en fracciones de segundo, antes incluso de que nos dé tiempo a leer la primera línea, sabemos las connotaciones que pueden tener para el personaje. Más bien lo que pretendo es 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. En cierto sentido, los objetos ya de por sí están más preocupados de existir que no tanto de mostrarse. Para aquellos que no sepan japonés, ¿cómo podrían saber, sino, que el cartel de *Regreso al Futuro* es la de un concierto y no la de una película, o un videojuego, o una publicidad para clases de pintura?

Dicho de otra manera, tanto el registro criminal como la carta o la iluminación escénica, pretenden remarcar, en parte, la representación artificial de la secuencia que me he inventado para encajonar el proyecto. Son la representación de un proceso, no el proceso en sí. No es que abriese un día mi cajón y me encontrase de golpe con que todos los objetos que había guardado allí se hubiesen convertido en doble con la imagen de mi autorretrato adherida de diferentes formas. No es que escribiese una carta a mi autorretrato y la dejase en el cajón de mi escritorio. No es que mi autorretrato me haya hecho el TFG. Ni que todos los objetos de referencia estuviesen desde un principio en un cajón. A lo que me refiero es que hubo una selección y una organización artificiales. Un poco parecido a cuando nieva e intentas crear un recorrido con tus pasos y lo haces de forma bastante diferente a cómo

Figura 36. *Esbozos iniciales de posibles propuestas instalativas.*

caminas de verdad, que suele ser bastante más caótico, para acentuar cada una de las huellas. Un poco parecido quizás también a la manera que artistas como Lúa Coderch piensan el engaño como recurso para narrar historias como si fuesen objetos o escenarios (Coderch, 2016) a partir de la estética, como cuando explica las estrategias que utilizaba de pequeña para hacer ver que se había duchado, cuando no era el caso, haciendo todas las marcas del hecho de haberse duchado (Coderch, 2014), que después utilizaría en sus piezas artísticas multidisciplinares. En mi caso se traduce como: «Sé que el autorretrato es solo una acumulación de substancias tóxicas dispuestas en un soporte cotidiano, pero imaginemos que no es solo eso y que ha pasado algo que no ha pasado realmente».

Dicho esto, también soy consciente de que a pesar de que la historia que yo me he inventado en mi cabeza para encontrar una lógica con la que poder arraigar una sensación personal está, en teoría, explicada materialmente en los componentes de la instalación, también es verdad que es en la disposición que tenga el espectador de entrar más o menos en ella, lo que acabará definiendo la pieza.

Al fin y al cabo, coincido con lo que dice Julian Bell sobre el relato potencial que muestran los cuadros cuando dice: «con frecuencia, en nuestra imaginación la narración en la que vive una figura es más importante que el espacio que habita» (BELL, 2001, pág. 98).

Esta sección está compuesta, como se decía en la Introducción, 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).

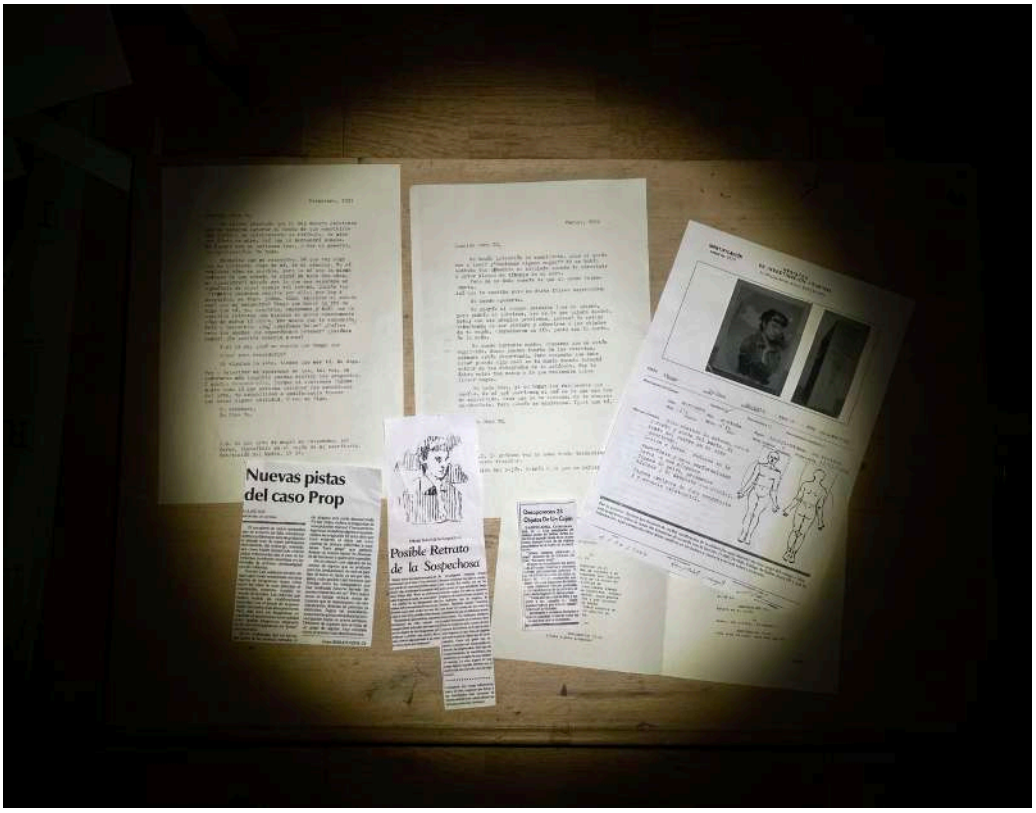
De una forma similar a la que se utilizó para recrear los objetos, los componentes del registro fueron creadas con una recopilación de referentes reales —la mayoría documentación oficial de la CIA accesible al público; o de archivos digitales de antiguos periódicos como *The British Newspaper Archive*,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

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.

NOTA IMPORTANTE: Por una cuestión de tiempo, gran parte de este registro se presentará en el día de la presentación. Los documentos que constan en los anexos [véase pág. 108] de esta memoria son solo una parte (en la versión digital de la memoria se ha incluido, aparte, un segundo anexo donde consta un inventario provisional).

Figura 37. **Descendiente** *Primeras pruebas instalativas*

Figura 38. *Últimas pruebas instalativas.*
(Arriba) *Vistas frontal; vista 3/4*
(Abajo) *Detalle del cajón superior con las piezas*
(Página siguiente) *Detalle de los documentos del registro criminal* [no está aún incluido el inventario de los objetos]


Nuevas pistas
del caso Prop
Posible Retrato
de la Sospechosa

5. REFLEXIONES

de un paso atrás

Recapitulemos.

No encajo: me responde un autorretrato en su cajón, es un autorretrato. Empezó como uno y ha acabado siendo otro en su proceso. Juega con él y con sus ideas, pero sobre todo juega con la manera en la que yo me relaciono con lo que es, como pintura, como retrato, como autorretrato, como reproducción y como objeto.

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, no se sale excesivamente de la lógica que mi pintura opere en la dimensión del objeto.

Ahora bien, la complejidad por la que he insistido en arrastrarlo viene de que, a mi entender, los motivos de este proceso no son tan sencillos. El deseo de querer que las pinturas sean más, ha estado siempre presente como en el mito de la invención de la pintura. Es un deseo que apela a lo humano, a nuestros intentos básicos de dar significado a las cosas. Puede que la real invención de la pintura no fuese como la que describe Plinio el Viejo, en esa forma de retrato que había de funcionar como algo mágico capaz de consolar. Seguramente los verdaderos inicios tuvieron unas connotaciones completamente diferentes. Pero es lo que hemos decidido creer, el pacto que tanto creadores como espectadores decidimos hacer. Y es la insistencia a encajonar esta ilusión y estos deseos los que han producido tantas de las tensiones que hoy en día aún recibimos cuando pensamos en pintura, o en artista o en arte. Muchos de esos deseos e ilusiones, pese a ser antiguos, ahora se camuflan más que nunca en esa confusión generalizada de la que diagnosticaron Horkheimer y W.Adorno en su tiempo, aquel que no parece tener límites y que se expande en territorios que cada vez entendemos menos. Son por esos deseos e ilusiones que en una época donde domina la reproducción, la pintura caiga en contradicciones. En parte, el motivo del énfasis en las películas en este proyecto viene de la contraposición que las películas presentan frente a la pintura y a sus deseos e ilusiones, por ser el formato ideal de reproductibilidad. O al menos ideal en 1936, cuando Benjamin escribe sobre ello. Puede que por eso se tenga que decir «ideal», porque con el paso de los años, las películas también han pasado a contener muchos deseos e ilusiones. Es ciertamente así en mi caso, deseando e ilusionándome con el artificio, no porque me haya olvidado de que es un artificio, como quizás podría decirme Nitezsche (aunque seguramente de una forma mucho más elocuente), sino porque he acabado queriendo creer que el artificio es capaz de dar deseos e ilusiones. En este sentido, la narrativa con la que se encajona este proyecto viene tanto de una evolución técnica, histórica, como de una personal.

De forma similar, fue de la combinación del tic personal de añadir capas, de la realidad de cómo exponer y por el sentimiento general de culpa que ha reinado el proceso (que si tendría que saber qué he estado haciendo en esta culminación que es el TFG, siendo uno bastante predominante), que he acabado apostando tanto por una representación del «yo» con tantas ambigüedades. En este sentido, no tengo la certeza de si los resultados están más ocupados por intentar materializarse que por funcionar como una representación de este intento que no puede evitar ser ininteligible para los demás. Es posible que las ideas de las que he ido hablando se queden un poco como eso, como un intento fallido de comunicación. He hablado bastante en la memoria sobre el Arte y la Pintura en mayúscula, sobre los delirios de grandeza, o sobre aquellas grandes ideas tan fáciles de relacionar con la figura del artista. Y no hay que olvidar que, en comparación, yo no he hecho nada. No me he ni graduado aún. Ni siquiera he querido sacar unos objetos ligeramente banalizados y ligeramente ensalzados del cajón. Puede que la contradictoria oposición entre el deseo de mostrar una especie de acumulación enfermiza en miniatura como la que pueden remeter *24HRS IN PHOTOS* (2011) —«un mar de fotografías impresas que corresponden a las imágenes subidas a Flickr en un periodo de 24 horas» (CCCB, 2019)— del artista holandés Eric Kessels (1966), y el deseo de ser al mismo tiempo comprendida, sean incompatibles. ¿No lo había dicho Joan Fuster (1922-1992) que «mis contradicciones son mis esperanzas» en *Consells, proverbis i insolències* (1968)?

Decir que todas las innegables dudas y las descabelladas esperanzas con la que se empezó el proyecto se han desvanecido por completo al concluirlo no solo sería una gran mentira, sino que también sería una contradicción. Como se ha ido apuntando a lo largo del trabajo, las dudas y las esperanzas han estado siempre ancladas, de una forma u otra, a las connotaciones que conllevan representar el «yo». Es así que, a mi entender, el proyecto esencialmente pretende plasmar estas dudas y estas esperanzas, las mismas que parecen no tener mucha cabida entre los confines del encuadre pictórico tradicional, como parte del acto de autorretratarse. Así que no puedo afirmar que haya acabado resolviendo las ambigüedades con las que empecé, las de no saber quién soy ni qué he estado haciendo del todo y de que, en consecuencia, debe haber algún secreto del funcionamiento del mundo que no he conseguido pillar. Lo que sí puedo decir, en cambio, es que en el trabajo se ha intentado representarlas.

Sigo sin entender muchas cosas y, ciertamente, las mismas dinámicas que he probado de plasmar con las piezas (del autorretrato saltando de un formato a otro, pensando todo el rato «esta no es la realidad que querría habitar, esto no soy yo, tendría que ser más eficiente, más realista, más cercana, más distante etc.») son las que también han acechado el proceso de este proyecto. «Quizás tendría que probar con este tipo de papel, quizás con esta otra técnica, quizás tendría que explicarme así, instalarlo de esta forma, o de esta otra, etc.». Es decir, no trato de presentar el proyecto como algo seguro de sí mismo, porque no es algo seguro de sí mismo, de la misma manera que yo no soy alguien segura de sí misma. La insistencia por no acabar de ser del todo concisa probablemente viene de aquí, de la sensación de que si fuese más efectivo, entonces no sería un buen autorretrato.

Contemplo también la posibilidad, en un tono similar, de que especialmente para aquellos que la pintura ya es de por sí una extrañeza, todo esto sea demasiada extrañeza de golpe.

Quizás no han tenido ni la experiencia de sentirse desconectados de la pintura.

Pero, pese a todo, me interesa tener en cuenta esta tensión porque me da la sensación de que estos son precisamente los aspectos más delatadores, los que hacen que esta acumulación de cosas sea un autorretrato. Muestran, por ejemplo, mi propia manera de encajarme, a mí y a mis intereses y lo mucho que arrastro aún valores, ideas, sentimientos que no sé cómo encajar en mi mente. Al fin y al cabo, un título como *No encajo: me responde un autorretrato en su cajón*, ya da a entender una forma de encajonamiento, una imagen que se autorrepresenta. No solo una idea sobre mi identidad, sino también cómo alimento esa idea proclamándola como título, a la forma que diagnosticaba Jerome Bruner.

Parte de lo que para mí se hizo más difícil de este trabajo fue estar metida en el acto de autorretratarme al mismo tiempo que ganaba conciencia de la poca sensación de «yo» que tengo. De hecho, supongo que la razón por la que me había decidido a hacerme un autorretrato delante de un espejo venía influenciada por la extrañeza de verme reflejada en ella, por esa imagen que a veces me olvido llevar. Además, hay un contrapunto interesante entre hacer cosas raras con retratos a hacer cosas raras con un autorretrato. Comparando la experiencia, me doy cuenta de lo mucho que esa secreta colaboración con el sujeto de la modelo añadía ciertas emociones durante el proceso. Creando guiños de otras personas, primero se siente gracia, el guiño se materializa y cuando se acaba, hay la recompensa de sentir que hay un secreto entre tú y ellos. Los guiños de un autorretrato hacían gracia primero, se hacía y dejaba de tener gracia.

Sospecho, por otro lado, que parte de la culpa que he ido soltando por aquí, está muy ligada al hecho de trabajar tanto en digital. Sin tener la tangibilidad que tan necesaria se me hacía.

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». 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. Es de mi opinión que esta cualidad intrínseca del retrato y el autorretrato, que conlleva crear algo con agencia propia, es particularmente interesante en nuestros tiempos. Cuando tenemos tanta tecnología al abasto que en menos de un segundo ya hemos congelado un instante, como seguramente habrían querido hacer muchos retratistas cuando no había tanta maquinaria al alcance. Puede que, en este contexto, hacer retratos sea una manera, una oportunidad (si queremos ser optimistas), de dar significado al acto en sí de retratar, pese a las significantes borrascas con las que uno se puede encontrar por el camino, especialmente si, como yo, se especializa en hacer la cuesta mucho más fatigosa de lo necesario. 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.

> LAROCHE: La adaptación es un proceso profundo. Es descubrir cómo sobrevivir en el mundo.
>
> ORLEAN: Sí, pero para las plantas es más fácil. No tienen memoria. En. fin, pasan a lo siguiente que haya. Pero para una persona, no sé, adaptarse es casi vergonzoso, es como… como huir.
>
> (Jonze, 2003)

La anterior cita proviene del diálogo de una escena de la película *Adaptation* (2002). La historia narra el intento del guionista de la película (Charlie Kaufman) de escribir el guión de un libro inadaptable, nutrido de bellas y profundas reflexiones sobre el aspirar a alcanzar algo, apasionarse por algo, entre la vulgaridad de la vida. Encontrándose incapaz de escribirlo, convierte su propio proceso en la historia del guión donde él parece, la autora del libro aparece, su agente aparece etc. Lo que me parece especialmente curioso es que, al final, consigue lo que quería hacer, una adaptación de la esencia del libro, de sus anhelos. Pese a que no es mi intención insinuar que lo que he hecho yo pueda comprársele, sí que creo que hay algo de paralelismo en mis intentos. Quería que la pintura pudiese estar en una película y, según la narrativa que he montado, en teoría no ha podido, pero es el relatar ese proceso utilizándolo como prop, que creo que, en cierta manera habita una dimensión que se le acerca.

He hecho mucho énfasis en que es un autorretrato. Y lo es. Pero de la misma forma que he hablado del misterio de los retratos, los autorretratos y los objetos de otros como misterios, también creo que hay cierta universalidad en este diagnóstico que me hago a mí misma.

> No sé cuál es la herida, sí sé que es vieja. Sí sé que es un agujero en mi ser. Sé que es tierno. Creo que es incognoscible, o al menos incapaz de ser articulable. Creo que tú también tienes una herida. Creo que es específico para ti y común para todos. Creo que es lo que hay en ti que debe ocultarse y protegerse, es lo que se debe bailar tap en cinco espectáculos al día, es lo que no será interesante para otras personas si se revela. Es lo que te hace débil y patético. Es lo que verdaderamente, verdaderamente, verdaderamente hace que amarte sea imposible. Es tu secreto, incluso para ti mismo. Pero es la cosa que quiere vivir. (Kaufman, 2011)

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?

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.

6. REGISTRO PROVISIONAL DE PIEZAS

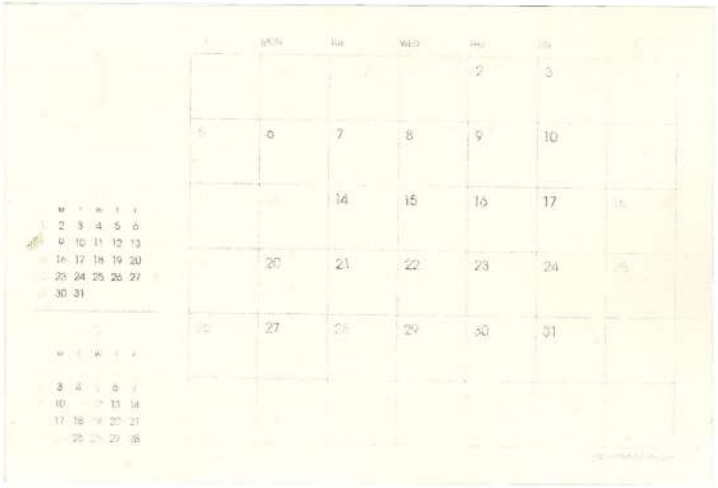
1
2020

MAC BA
Entrada
NIF MACBA:
Data :
WiFi:
www.macba.cat
Plaça dels Àngels, 1
Barcelona

¿Adónde
recórcholis
pertenezco?

Mar
DEPRESSIÓ AMB NATA
(MIRANT ELS GOONIES)

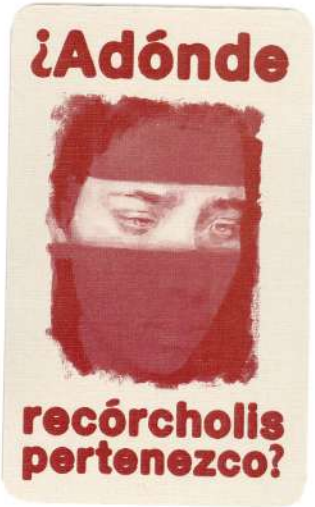
AHORA UNA
PELÍCULA



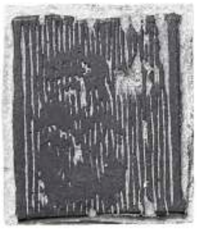
instax
FUJIFILM

Vols fer de la visita al
MACBA una experiència única?
Instal·la't l'app MACBA i navega
pel museu sense perdre't cap detall.
Disponible a
App Store
Google Play
Segueix-nos a
HORARIS
Laborables, d'11 a 19.30 h
Del 25/6 al 24/9, de 10 a 20 h
Dimarts no festius, tancat
Dissabtes, de 10 a 20 h
Diumenges i festius, de 10 a 15 h
MAC BA
Plaça dels Àngels, 1
08001 Barcelona
macba.cat

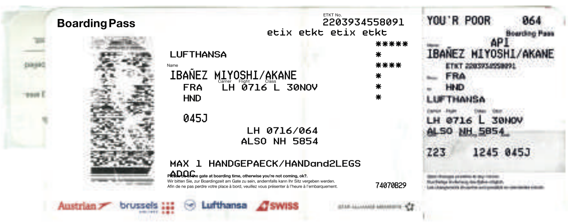
Mar
DEPRESSIÓ AMB NATA
(MIRANT ELS GOONIES)

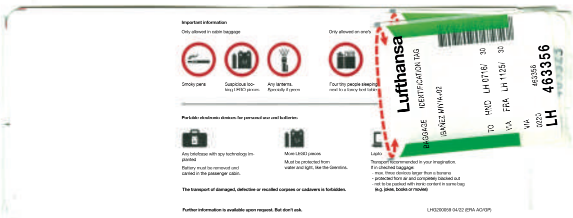

¿Adónde
recórcholis
pertenezco?

POST CARD



67 CINE 80239/01
190066 GUIONES CINEMATOGRAFICOS
ANATOMIA DEL CUADRO
IBÁÑEZ . AKANE
00,00
3CN P7


Boarding Pass
2203934558091
etix etkt etix etkt
LUFTHANSA
IBAÑEZ MIYOSHI/AKANE
FRA LH 0716 L 30NOV
HND
045J
LH 0716/064
ALSO NH 5854
MAX 1 HANDGEPAECK/HANDand2LEGS
74070829
YOU'R POOR 064
Boarding Pass
API
IBAÑEZ MIYOSHI/AKANE
FRA
HND
LUFTHANSA
LH 0716 L 30NOV
ALSO NH 5854
Z23 1245 045J
Austrian
brussels
Lufthansa
SWISS

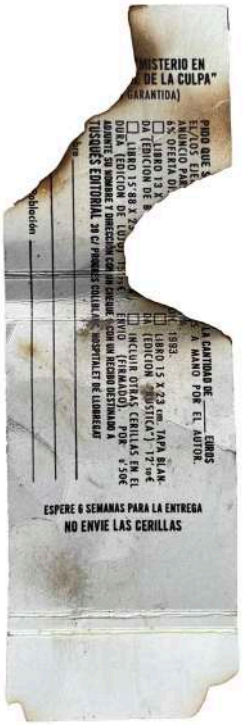

Important information
Portable electronic devices for personal use and batteries
The transport of damaged, defective or recalled corpses or cadavers is forbidden.
Further information is available upon request. But don't ask.
Lufthansa
BAGGAGE IDENTIFICATION TAG
TO HND LH 0716/
VIA FRA LH 1125/
LH 463356

AKANE IV
AKANE IBAÑEZ
AKANE IV

HF60
Try To Be
Uncatena
Broken Hearted Love Song
Soapy Water
Scream Whale
I wish you were Fun
Control
Jogalong
The Greatest
What Fiction is For

AKANE IV

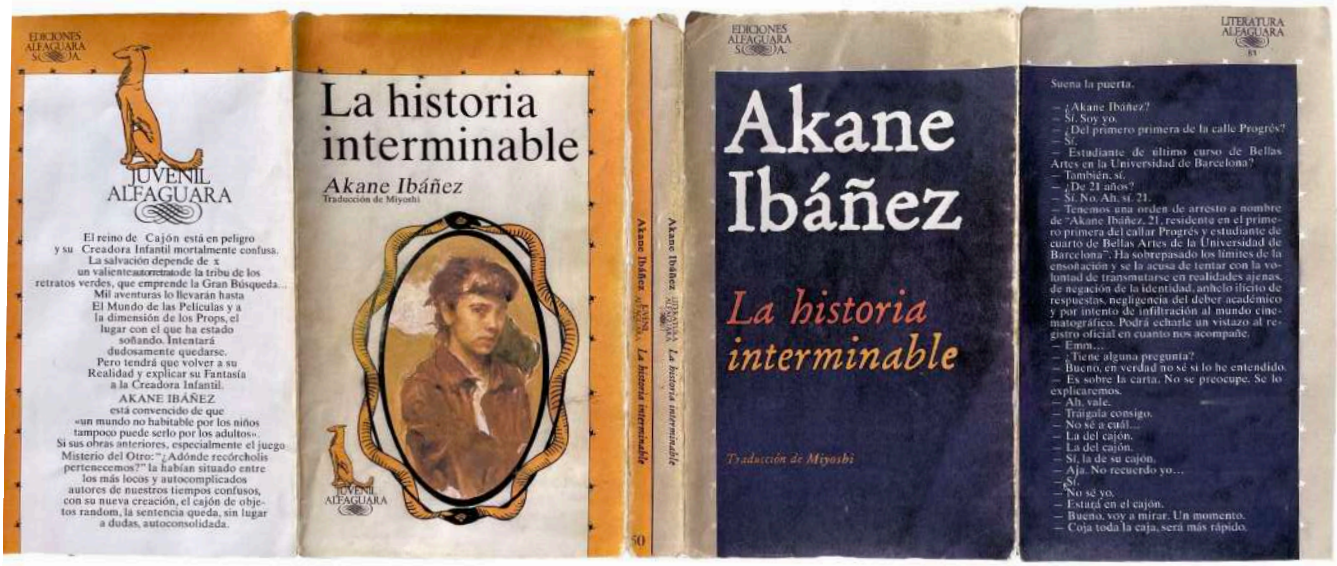
CERVANTES
S A
Crisis
Existenciales.
40 FOSFOROS
DE PAPEL
25 CTS


ESPERE 6 SEMANAS PARA LA ENTREGA
NO ENVIE LAS CERILLAS

GRACIAS POR ATENDER A LA
PRESENTACION DEL CUADRO
NO SE OLVIDEN
SUS ILUSIONES

PASTISSERIA
L'artista
ELABORACIÓ ESPECIAL
DEL
POSTRE
"AKANETS"
MARCA REGISTRADA
TEL. NO TRUQUEU SANT HILARI SACALM
(GIRONA)
PASTISSERIA
L'artista
ELABORACIÓ ESPECIAL
DEL
POSTRE
"AKANETS"
MARCA REGISTRADA
TEL. NO TRUQUEU SANT HILARI SACALM
(GIRONA)

DAS QUEMAS
QUIERES
MUSEUM
BARCELONA


EDICIONES ALFAGUARA S.A.
JUVENIL ALFAGUARA
El reino de Cajón está en peligro y su Creadora Infantil mortalmente confusa. La salvación depende de x un valiente autorretrato de la tribu de los retratos verdes, que emprende la Gran Búsqueda... Mil aventuras lo llevarán hasta El Mundo de las Películas y a la dimensión de los Props, el lugar con el que ha estado soñando. Intentará dudosamente quedarse. Pero tendrá que volver a su Realidad y explicar su Fantasía a la Creadora Infantil.
AKANE IBÁÑEZ está convencido de que «un mundo no habitable por los niños tampoco puede serlo por los adultos». Si sus obras anteriores, especialmente el juego Misterio del Otro: "¿Adónde recórcholis pertenecemos?" la habían situado entre los más locos y autocomplicados autores de nuestros tiempos confusos, con su nueva creación, el cajón de objetos random, la sentencia queda, sin lugar a dudas, autoconsolidada.
La historia interminable
Akane Ibáñez
Traducción de Miyoshi
Akane Ibáñez
La historia interminable
Traducción de Miyoshi
LITERATURA ALFAGUARA
83
Suena la puerta.
– ¿Akane Ibáñez?
– Sí. Soy yo.
– ¿Del primero primera de la calle Progrés?
– Sí.
– Estudiante de último curso de Bellas Artes en la Universidad de Barcelona?
– También, sí.
– ¿De 21 años?
– Sí. No. Ah, sí. 21.
– Tenemos una orden de arresto a nombre de "Akane Ibáñez, 21, residente en el primero primera del callar Progrés y estudiante de cuarto de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona". Ha sobrepasado los límites de la ensoñación y se la acusa de tentar con la voluntad de transmutarse en realidades ajenas, de negación de la identidad, añelo ilícito de respuestas, negligencia del deber académico y por intento de infiltración al mundo cinematográfica. Podrá echarle un vistazo al registro oficial en cuanto nos acompañe.
– Emm...
– ¿Tiene alguna pregunta?
– Bueno, en verdad no sé si lo he entendido.
– Es sobre la carta. No se preocupe. Se lo explicaremos.
– Ah, vale.
– Tráigala consigo.
– No sé a cuál...
– La del cajón.
– La del cajón.
– Sí, la de su cajón.
– Aja. No recuerdo yo...
– Sí.
– No sé yo.
– Estará en el cajón.
– Bueno, voy a mirar. Un momento.
– Coja toda la caja, será más rápido.

ORIGINAL MOTION PICTURE SOUNDTRACK
INTERVIEW WITH THE PORTRAIT
MUSIC COMPOSED BY ME MYSELF AND I

公開35周年記念
「バック・トゥ・ザ・フューチャー」in コンサート
2020年4月29日(水・祝)
東京国際フォーラム・ホールA
2020年5月1日(金)
大阪国際会議場メインホール
アラン・シルヴェストリ
ニコラス・パック
コンサートの会場に、「デロリアン」現る!
劇中の1950年代 or 1980年代のファッションで参加しよう!
チケット情報は公式ホームページから! 良い席はお早めに!
https://cineoke.info/on/bttf

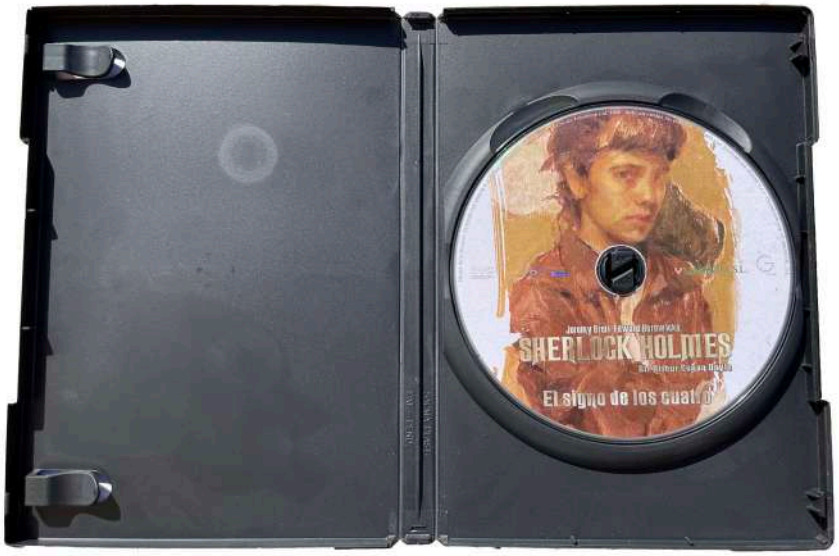
BACK TO THE PAST
30
GREAT SCOTT!
あの衝撃からなんと35年。
「バック・トゥ・ザ・フューチャー」ファンよ、
全員オーケストラ生演奏コンサートにあつまれ!
公開35周年記念
「バック・トゥ・ザ・フューチャー」in コンサート
2020年4月29日(水・祝)
東京国際フォーラム・ホールA
2020年5月1日(金)
大阪国際会議場メインホール

A long time ago
in a galaxy far, far away...
STAR WARS
スター・ウォーズ

★スタッフ
★キャスト
特別鑑賞券

SHERLOCK HOLMES
LARGOMETRAJE
El signo de los cuatro

El signo de los cuatro
PAL


SHERLOCK HOLMES
El signo de los cuatro

7. BIBLIOGRAFÍA

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

Amor, C. d. (2022). *Retratarte: Cuando cada mirada es una historia*. Espasa.

Arasse, D. (2008). *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Abada.

Argullol, R., Fernando Benito, John Berger, Carmen Bernis, Jonathan Brown, Peter Burke, Estrella de Diego, José Luis Díez, Jennifer Fletcher, Carlos García Gual, Felipe V. Garín Llombart, Pedro Laín Entralgo, Manuela B. Mena Marqués, John M. Nash, Alfonso E. Pérez Sánchez, Robert Rosenblum, Jesús Urrea, Joaquín Yarza Luaces (2004). *El Retrato*. Galaxia Gutenberg.

Atkins, A. (15 de Diciembre de 2017). *Annie Atkins | The secret world of graphic design for filmmaking* [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=SzGvEYSzHf4

Atkins, A. (2020). *Fake Love Letters, Forged Telegrams and Prison Escape Maps: Designing Graphic Props for Filmmaking*. Phaidon Press.

Auster, P. (1990). *La invención de la soledad*. EDHASA.

Ayoade, R. (Dirección). (2014). *El Doble* [Película]. Alcove Entertainment, Film4 Productions, British Film Institute.

Ayoade, R. (Dirección). (2010). *Submarine* [Película]. Warp Films, Film4 Productions, UK Film Council, Red Hour Productions, Protagonist Pictures, Wales Creative IP Fund.

Baudrillard, J. (2006). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Amorrortu.

BELL, J. (2001). *¿Qué es la pintura? : representación y arte moderno*. Galaxia Gutenberg.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca.

Berger, J. (1972). *Modos de ver*. Gustavo Gill.

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

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

Botton, A. d. (17 de Enero de 2012). *Alain de Botton: Atheism 2.0*. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=2Oe6HUgrRlQ

Botton, A. d. (2012). *Religion for Atheists*. Pantheon Books.

Botton, A. d. (29 de Enero de 2014). *Alain de Botton guides you round his Art is Therapy show.* [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=trS6_oEpowk

Botton, A. d. (27 de Enero de 2015). *Art is Therapy - Rijksmuseum, Amsterdam.* [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=GmFRDWBUaoY

Botton, A. d. (2022). *The Museum Gift Shop*. https://www.theschooloflife.com/article/the-museum-gift-shop/

Bruner, J. (1991). *Actos de Significado: Más allá de la revolución cognitiva.* Alianza Editorial.

Burhnam, B. (Dirección). (2021). *Inside* [Película]. Netflix.

Calle, S. (15 de Abril de 2014). *Entrevista con la artista Sophie Calle sobre su pieza Cuídese mucho*. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=wq15WrJaauE

CCCB. (2019). *24 HRs in photos | Erik Kessels*. https://bigbangdata.cccb.org/es/24-hrs-in-photos-por-erik-kessels/

Coderch, L. (19 de Febrero de 2014). *#17 Lúa Coderch*. http://esnorquel.es/17lua-coderch/

Coderch, L. (12 de Abril de 2016). *SON[I]A #225 LÚA CODERCH*. https://rwm.macba.cat/es/podcasts/sonia-225-lua-coderch-2/

Cooper, B. (Dirección). (2023). *Maestro* [Película]. Skelia Productions, Amblin Entertainment, Fred Berner Films, Netflix, Lea Pictures.

Crescimbeni, A. (3 de març de 2021). *How museum gift shops decide what to sell. What's in a gift shop affects how we see art*. https://www.vox.com/22311325/how-museum-gift-shops-decide-what-to-sell

Duke, A. (2009). *Dissident Identities in the Early Modern Low Countries*. Routledge.

Duncan, C. (2007). *Rituales de civilización.* Nausícaä.

Ephron, N. (Dirección). (2005). Embrujada [Película]. Red Wagon Productions, Columbia Pictures

Folch, L. A. (2022). *Breve ensayo sobre la carta.* Temporal.

Fuster, J. (2022). *Consells, proverbis i insolències*. ARA LLIBRES.

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

Gergen, K. J. (1997). *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Paidós Ibérica.

Gittes, K. S. (1983). *The Frame Narrative: History and Theory*. University of California San Diego.

Gombrich, E. H. (2003). *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Debate.

Håfström, M. (Dirección). (2007). *1408* [Película]. Dimension Films, The Weinstein Company, Di Bonaventura Pictures.

Henson, J. (Dirección). (1986). *Dentro del Laberinto* [Película]. The Jim Henson Company, TriStar Pictures, Lucasfilm.

Hernández, J. B. (2012). De Objeto a Objeto de Museo: La Construcción de Significados. *Construcciones y usos del pasado: Patrimonio Arqueológico, Territorio y Museo*, 99-113.

Hogg, J. (Dirección). (2019). *The Souvenir* [Película]. JWH Films, BBC Films, British Film Institute, Protagonist Pictures, Sikelia Productions, BFI Film Fund.

Hooper, T. (Dirección). (2019). *Cats* [Película]. The Really Useful Group, Working Title Films, Amblin Entertainment, Perfect World Pictures, Monumental Pictures.

Horkheimer, M., & W.Adorno, T. (1999). *Dialéctica de la ilustración*. Círculo de Lectores.

Howe, J. (5 de Febrero de 2010). John Howe - *The Reality Behind Fantasy Drawings* . [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=GBsqCKmO1Uw

Johnson, R. (Dirección). (2019). *Puñales por la espalda* [Película]. T-Street Productions, FilmNation Entertainment, MRC.

Jonze, S. (Dirección). (2003). *Adaptation. El ladrón de orquídeas* [Película]. Intermedia, Clinica Estetico, Good Machine, InterMedia Film Equities Ltd.

Kaufman, C. (30 de Septiembre de 2011). *Screenwriters' Lecture: Charlie Kaufman*. https://www.bafta.org/media-centre/transcripts/screenwriters-lecture-charlie-kaufman

Kubrick, S. (Dirección). (1999). *Eyes Wide Shut* [Película]. Hobby Films, Warner Bros., Hawk Films, Warner Brothers, Pole Star.

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

MACBA. (2022). *ARASH FAYEZ*. https://www.macba.cat/es/arash-fayez-2/

Mankiewicz, J. L. (Dirección). (1973). La huella [Película]. Palomar Pictures International.

MoMA. (2022). *BOOK ENDS - Charles LeDray - MoMA*. https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/library/Book_Ends_177.pdf

MoMA. (2024). *Cindy Sherman. Untitled Film Still #21. 1978*. https://www.moma.org/collection/works/56618

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

National Gallery of Art, P. O. (1 de Octubre de 2002). *National Gallery, Press Release*. https://web.archive.org/web/20041030065400/http://www.nga.gov/press/2002/exhibitions/deceptions/index.htm

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

Pessoa, F. (1985). *Sobre Literatura y Arte*. Alianza.

Production, P. (6 de 10 de 2011). *Prosopon School - Process*. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=63Y3Pcgb6dA

Real Academia Española. (11 de mayo de 2024). *Autorretrato.* https://dle.rae.es/autorretrato#

Reiner, R. (Dirección). (1987). *La Princesa Prometida* [Película]. The Princess Bride Ltd., Buttercup Films Ltd., Act III Communications, Act 111 Communications.

Rowling, J. (2016). *Hogwarts: una guía incompleta y poco fiable*. Pottermore Publishing.

Steiner, G. (2013). *En el castillo de Barba Azul: Aproximación a un nuevo concepto de cultura.* Gedisa.

Stoichita, V. I. (2000). *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Serbal.

The Met. (2017). *The Liar, the copy of the Liar - 1.* https://www.metmuseum.org/art/collection/search/733808

Arquitectura Viva. (24 de 02 de 2022). *Thomas Demand. The Fiction of the Image*. https://arquitecturaviva.com/articulos/thomas-demand

Urban Institute. (2015). *American Perceptions of Artists Survey 2002*. Ann Arbor, MI: Inter-university Consortium for Political and Social Research .

Vasari, G. (1550). *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos*. Giunta.

Vicente, P. (19 de Abril de 2024). *LA CAMARA DOMESTICA - Pedro Vicente.* [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=u2lR_QSx2Ik&t=597s

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

Vila-Matas, E. (07 de 10 de 2007). *El largo adiós de Sophie Calle.* https://elpais.com/diario/2007/10/07/catalunya/1191719239_850215.html

West, S. (2004). *Portraiture*. Oxford University Press.

Wilde, O. (2010). *El retrato de Dorian Gray*. Austral.

Wright, E. (Dirección). (2004). Shaun of the Dead [Película]. Working Title Films, Universal Pictures, StudioCanal, Film4 Productions, WT², Big Talk

Wynn, N. (2 de Enero de 2020). *Transcripts / Canceling*. https://www.contrapoints.com/transcripts/canceling

Zweig, S. (2009). *El misterio de la creación artística*. Morfología Wainhaus.

8. ANEXOS

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 el reflejo de aquel espejo del lavabo. Quizás tus artimañas quedaron ocultas por ella, por las 4 dioptrías, me digo. ¿Cómo, sino, explicar el estado en el 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 a caso?

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 un formato 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.

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.

Dibujo Robot de la Sospechosa

Posible Retrato de la Sospechosa

"Entre todos los departamentos involucrados en el caso Prop creemos que puede ser una muy posible sospechosa" dijo el principal encargado del caso, Terry May. "Pero no podemos estar seguros de nada, de momento".

La calidad de los fotogramas que habían sido intercambiados no era suficiente como para poder ver con claridad la cara de la posible sospechosa.

"Después de que nuestros expertos intentasen sin éxito extraer una imagen nítida del rostro que aparecía en los objetos de los fotogramas, procedimos a probar una nueva dirección y hacer algo parecido a un retrato robot con lo que teníamos".

El investigador criminal Frank Henson comunicó hoy que la conclusión sacada del retrato era de "alguien joven, de raza indefinida. Seguramente mujer. No sale en nuestros registros de antecedentes penales, ni en cualquier tipo de registro, de hecho". También añadió "tenemos que tener en cuanta de que cabe la posibilidad de que no hubiesen malas intenciones. No podemos tampoco confiar demasiado en el retrato robot. Pero la verdad es que, a pesar de desconocer los motivos, de lo que sí estamos seguros es que trata de alguien que está teniendo algún tipo de brote psíquico. Como esa gente que se atreve a cocinar con mantequilla caducada. Incomprensible. Este tipo de comportamiento, de narcisismo, tan insistente, no es signo de una conducta normal. Lo más seguro es que tenga alguna rencilla extraña con el mundo del cine. En todo caso, la cogeremos".

Cualquiera que tenga información sobre el caso, rogamos que llame a las autoridades más cercanas. El número 643 46 29 46 estará abierto las 24 horas, menos los domingos.

Nuevas pistas del caso Prop

LOUISE KAY
REPORTERO DE NOTICIAS

El paradero de varios accesorios que se echaron en falta simultáneamente en diferentes sets de grabación el pasado mes de enero permanece desconocido. Sin embargo, autoridades creen haber encontrado nuevas pistas relacionadas con el caso en los recientes incidentes ocurridos en las bóvedas de archivos cinematográficos de California.

Howard Lee, asistente técnico, declaró ayer haber encontrado extraños rastros de fotogramas nunca vistos entre los rollos de unas películas almacenadas, mientras cumplía su recado de revisión. Las películas que habían sufrido las modificaciones coincidían con el listado de largometrajes vinculados a las desapariciones. Para más imri, los fotogramas en cuestión se encontraban intercalados entre quellos fotogramas originales en los que antes aparecían los "props" desvanecidos.

Se ha confirmado que no formaban parte de las escenas cortadas ni de ninguna otra parte documentada. No hay cortes visibles ni ningún tipo de manipulación manual. Y los nuevos fotogramas muestran objetos muy parecidos a los originales. El único dato que hace evidente el delito son unas marcas de pintura adheridas a esos falsos "hero props" que parecen formar un mismo rostro. Se desconoce de momento a quién corresponden.

No es extraño que algunos de los cientos de objetos que se producen para las producciones de cine se pierdan de tanto en tanto, ya sea por desgaste, mala gestión o por historias que circulan entre los trabajadores que han confesado haberse llevado "pequeños recuerdos del set". Pero nunca antes se habían recibido tantas demandas que se relacionasen con manipulaciones directas de películas ya existentes. Según las autoridades, estas nuevas pistas reconducirán la investigación hacia un nuevo territorio. Debemos de suponer que se trata de un golpe de alguien muy concreto cuyos propósitos aún desconocemos.

Véase **ROBATORIOS, C2**

Desaparecen 23 Objetos De Un Cajón

BARCELONA, Catalunya, Feb. 12. — Una estudiante de último curso de Bellas Artes informó el pasado lunes de la misteriosa desaparición de 28 objetos guardados en el cajón de su escritorio.

"Deben haberse abducido o algo" declaró en el informe oficial. "Es super raro".

El piso de estudiantes no había sido allanado. Puertas y ventanas habían permanecido intactas. Y nadie vió ni oyó nada. El único indicio del crimen acontecido son unas extranas manchas de aceite y una sustancia viscosa parecida a la consistencia de la pintura al óleo en la superficie del mueble.

"Tenía allí un rollo de film y un DVD y un cassette y... Ojalá puedan volver por arte de magia" concluyó la victima.

Incitamos a nuestros lectores a que no guarden cosas de valor en sus cajones, por el momento.

IDENTIFICACIÓN
ORDEN NO. 8519

REGISTRO DE INVESTIGACIÓN CRIMINAL

21 Oficina Bellas Artes, BARCELONA

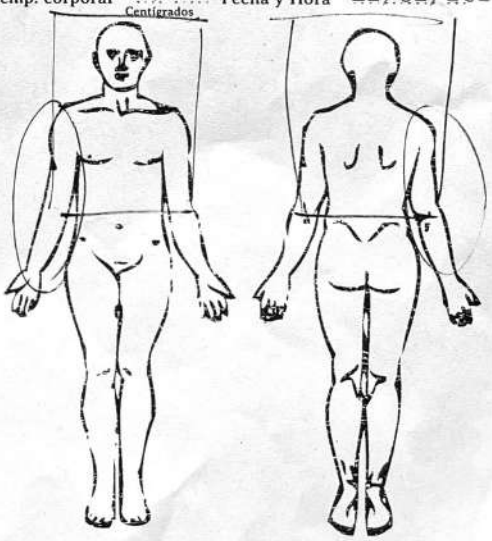
PIEZA .. Akane (Nombre) ..... Ibáñez (Apellido) ..... Miyoshi (Segundo Apellido) ..... RAZA ..?..... SEXO ..mujer.. EDAD 21....

Descripción del Cuerpo Vestido/a ☑ Desvestido/a ☐ Parcialmente vestido/a ☐

Ojos .. marrones ..... Pelo ...castaño..... Bigote ..incipiente.. Barba ....no..visible.

Peso .. 2`5 (Kilogramos) ..... Altura ..0`40 (Metros) ..... Temp. corporal ..?..... (Centígrados) Fecha y Hora 12/02/2024

Marcas y heridas ...Solo visible la cabeza, brazo derecho y parte del busto. El resto del cuerpo no ha sido encontrado.
Lesion s leves, rañazos en la superficie y unas perforaciones leves en sus márgenes.
Signos de polvo, productos tóxicos y de desgaste superficial.
Signos ambiguos de duro escrutinio y cansancio existencial.



Por la presente declaro que después de recibir notificación de la abducción aquí descrita me hice cargo del cuerpo e hice averiguaciones sobre la causa del simulacro de acuerdo con la Sección 21-830-33-69lb) Código de Bellas Artes UB y que la información aquí contenida sobre dicho artificio es verdadera y correcta a mi leal saber y entender.

Fecha: 1 / 04 / 2024 Lugar de investigación: Hospitalet Llobregat Firma de investogador a cargo:

NO ENCAJO:

ME RESPONDE UN AUTORRETRATO EN SU CAJÓN

1 INT. PUERTA DE ENTRADA - DÍA

Suena la puerta.

DESCONOCIDO (O.S)
¿Akane Ibáñez?

YO
Sí. Soy yo.

DESCONOCIDO (O.S)
¿Del primero primera de la calle Progrés?

YO
Sí…

DESCONOCIDO (O.S)
¿Estudiante de último curso de Bellas Artes en la Univeraidad de Barcelona?

YO
También, sí.

DESCONOCIDO (O.S)
¿De 21 años?

YO
Sí. No. Ah, sí. 21.

DESCONOCIDO (O.S)
Tenemos una orden de arresto a su nombre. Ha sobrepasado los límites de la ensoñación y se la acusa de tentar con la voluntad de transmutarse en realidades ajenas, de negación de la identidad, anhelo ilícito de respuestas, negligencia del deber académico y por intento de infiltración al mundo cinemstográfico. Podrá echarle un vistazo al registro oficial en cuento nos acompañe.

YO
Emm…

DESCONOCIDO (O.S)
¿Tiene alguna pregunta?

YO
Sí… Bueno, la verdad es que no he entendido nada.

DESCONOCIDO (O.S)
Es sobre la carta. No se preocupe. Se lo explicaremos.

YO
Genial, vale.

DESCONOCIDO (O.S)
Tráigala consigo.

YO
No sé a cuál…

DESCONOCIDO (O.S)
La del cajón.

YO
¿La del cajón?

DESCONOCIDO (O.S)
Sí, la de su cajón.

YO
Ajá. No recuerdo yo… Es que se me vació…

DESCONOCIDO (O.S)
Sí.

YO
No sé yo.

DESCONOCIDO (O.S)
Estará en el cajón.

YO
Bueno, voy a mirar. Un momento.

DESCONOCIDO (O.S)
Coja toda la caja, será más rápido.

CORTAR A: