



GRADO EN HISTORIA DEL ARTE
TRABAJO DE FIN DE GRADO REALIZADO POR
MIGUEL ÁNGEL SÁNCHEZ MARTÍNEZ

DNI: 23952968-D

**ARTE Y MEMORIA EN TATIANA ABELLÁN. YO SOY ELLOS,
ELLOS FUERON YO.**

BAJO LA DIRECCIÓN DE
PROF. D. MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ NAVARRO

UNIVERSIDAD DE MURCIA

Facultad de Letras

Curso 2017/2018

Convocatoria de junio

Índice

Resumen.....	
Abstract.....	
1. Introducción.....	3
2. Estado de la cuestión	4
3. Parte I. Cartografía de la memoria en el Arte Contemporáneo.....	9
4. Parte II. Tatiana Abellán: memoria, pasado, identidad y cuerpo.....	18
4.1 Breve biografía y recorrido cronológico por la trayectoria de Tatiana Abellán.....	19
4.1.2. Tatiana Abellán, la pérdida como inicio.....	21
4.2 Past Remains. Concepción de la historia benjaminiana, la figura del artista historiador (trapero) y la imagen dialéctica.....	22
4.3 Fuisteis yo.....	23
4.4 Encarnados.....	28
5. Conclusiones.....	30
6. Bibliografía.....	34
7. Anexos.....	36
7.1 Repertorio de imágenes de Tatiana Abellán.....	36
7.2 Entrevista con Tatiana Abellán.....	38

Resumen

El proyecto artístico de Tatiana Abellán es uno de los más íntimos, personales y comprometidos con la memoria en el Arte Contemporáneo, del que no existe monografía, catálogo completo ni estudio pormenorizado. Sus principales obsesiones, su responsabilidad con el pasado, su estética antvisual, y su posición ética dotan a su obra de un interés máximo que la sitúa como una de las figuras más notorias del arte contemporáneo nacional.

Desde sus inicios la obra de Abellán reflexiona sobre la corporalidad con la serie *La piel es lo más profundo*. La importancia del cuerpo comienza de un modo experimental para más tarde dejar paso a la memoria centrada en la recuperación de fotografías, cartas de amor y álbumes privados en *Past Remains*. Un recordar frágil que habita una imagen (im)permanente elaborada a partir de una identidad múltiple, *Fuisteis yo*. También el tiempo supone un lugar central que se muestra en continuo cambio y que se materializa en el propio cuerpo, *Encarnados*.

Materia, tiempo, memoria y cuerpo perviven sobre una de las principales inquietudes de la artista: la muerte, que subyace en toda su praxis artística, y en la que se ha aproximado en su vertiente teórica a través de la figura de Teresa Margolles.

PALABRAS CLAVE: Tatiana Abellán / Memoria / Arte Contemporáneo / Identidad / Tiempo / Cuerpo

Abstract

The artistic Project of Tatiana Abellán is one of the most intimate, personal and comitted with memory in Contemporary Art, although there is not a monograph, complete catalog or rigorous study of it. Her main interests, her responsibility with the past, her antvisual aesthetic and her comitted approach give her work the highest validity as one of the most important figures in contemporary art.

Since the beggining, her work thinks about corporality with *La piel es lo más profundo*. The importance of body starts in an experimental way to lead to memory that is focused on the recovery of photographies, love letters and private albums in *Past Remains*. A fragile remember that lives in a(n) (im)permanent image built from identity of the others, *Fuisteis yo*. Also time occupies a main place in her project in continuous change, materialicing it in her own body, *Encarnados*.

Matter, time, memory and body are linked with one of the areas with most interest for the artist: death. This lives under her artistic practice and has occupied her theoretical approaches through the figure of Teresa Margolles.

KEYWORDS: Tatiana Abellán / Memory / Contemporary Art / Identity / Time / Body

1. Introducción

Mi interés por la obra de Tatiana Abellán surge gracias a Fernando Vázquez Casillas, que en la práctica de la asignatura *Arte del siglo XX hasta nuestros días*, invitó a la artista a presentar y explicar su trabajo. El compromiso, la pasión y sentimiento con el que Tatiana expuso sus trabajos me punzó de tal modo que sentí la necesidad de escribir sobre ello. Inmediatamente decidí ponerme en contacto con ella para comunicarle que mi primer paso en el ámbito de la investigación tenía que ser sobre ella. A partir de ese momento comencé a indagar sobre la memoria en el Arte Contemporáneo a través de Doris Salcedo, Óscar Muñoz o Francesc Torres.

Desde la lírica que susurra la tragedia del olvido, la identidad mutable, y un *memento mori* constante que enfrenta nuestra vida, mi vida, al recordatorio de mi muerte nace el siguiente proyecto. Cuando las vidas de los otros han quedado desprovistas de hálito, las imágenes ya no tienen quien les recuerde y la violencia del tiempo ha borrado la identidad de quienes un día respiraron, Tatiana Abellán comienza a borrar de forma más devastadora, dejando un solo detalle, incorporando a los otros en su propia piel para finalmente destruir las imágenes de unas vidas que murieron dos veces, física y simbólicamente.

He de decir que ha sido y fue este último aspecto el que hizo que me decidiera llevar a cabo el siguiente proyecto. Tracey Warr dice en *El cuerpo del artista*: “Por último, deseamos expresar nuestra especial gratitud a los artistas, que han vivido el arte literal y valientemente en su propia piel.”¹ Ese carácter de afectación que disuelve la barrera entre el arte y la vida era desde el que yo quería iniciar mi trayectoria investigadora cuya meta, adelanto ya, será la elaboración de una tesis doctoral que ligue la memoria con el cuerpo.

Para el presente proyecto elaborado desde este enfoque más cercano he requerido dar la mano a la crítica de arte desde una conciencia en la que el análisis de la memoria y la obra de Tatiana Abellán se muestran aún en curso y cambio, generando nuevos discursos, interpretaciones y teorías. Teniendo en cuenta esta proximidad y nuevas poéticas decido emprender este estudio en el que en la primera parte abordo el concepto de memoria en el Arte Contemporáneo mediante el seguimiento de diferentes corrientes de pensamiento, desde los inicios de la preocupación de la memoria en el siglo XX tras el Holocausto hasta la actualidad incluyendo las nociones de archivo, tiempo y cuerpo.

¹ WARR, Tracey (ed.) (2011): *El cuerpo del artista*: Phaidon Press Limited, p. 15.

En segundo lugar, realizo una cartografía de la trayectoria de Tatiana Abellán, llevando a cabo un mapeo de su trayectoria artística -no hecha hasta entonces- desde sus inicios hasta sus trabajos más recientes. Tras ello, procedo a trazar un recorrido por sus obras sirviéndome tanto de los textos expositivos, página web y testimonio de la artista, como de las aportaciones al respecto de las figuras referencias en el estudio del Arte Contemporáneo. Desde ese ámbito, comienzo a esbozar lo que podría ser un primer resultado de una investigación inédita. Finalmente, expongo mis conclusiones principales, esto es, cómo su obra ha ido depurándose artística y conceptualmente junto a otras preocupaciones como la muerte, la fragilidad y la materialización del pasado.

2. Estado de la cuestión

La preocupación por la memoria ocupa un lugar central en las prácticas artísticas contemporáneas. La prolija bibliografía, producción artística, procedimientos y enfoques son la muestra de un tejido heterogéneo que está en continuo movimiento. Por ello abordaremos un acercamiento al estado de la cuestión de la memoria y su relación con la posmemoria, el archivo y la obra de Tatiana Abellán.

El interés por la memoria comenzó a desarrollarse a comienzos del siglo XX en el mundo académico desde la *memoria colectiva* sobre la que asentarían las bases de los estudios posteriores.² Tras llevar a cabo una revisión de la genealogía de la teoría memorística y encontrar tan sólo nombres masculinos entre los que destaca Maurice Halbwachs, Pierre Nora y Michel Foucault, la necesidad de establecer un enfoque que entendiese la memoria en términos generales desde una perspectiva de género surgió el artículo *Feminism and Cultural Memory*, que por primera vez planteó una línea de diálogo interdisciplinar entre las teorías feministas y las teorías de la memoria cultural.³

Otra de las cuestiones abordadas ha sido la importancia del territorio, la desterritorialización y la importancia del *otro* iniciado ya en la década de los ochenta respecto al Holocausto, que dio lugar a la posmemoria.⁴ Es en el año 2006 el momento en el que debemos situar por primera vez la conexión de la memoria con el Arte Contemporáneo como una práctica que al igual que estableció Plinio el Viejo con la

² HALBWACHS, M. (1992): *On collective memory*, Chicago: University of Chicago Press.

³ HIRSCH, M.; SMITH, V., "Feminism and Cultural Memory: An Introduction" en *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 2002, vol.28 n°1, pp.1-19.

⁴ HUYSEN, A. (2003): *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory (Cultural Memory in the Present)*, California: Stanford University Press.

pintura, pretende fijar una imagen mediante el registro y recuerdo que logre sobrevivir al paso del tiempo desde las premisas de resto, representación y punto de referencia, un claro ejemplo es Kara Walker.⁵

Al año siguiente, Joan Gibbons establece el vínculo Memoria-Arte Contemporáneo entendiendo el arte como un espacio en el que tiene lugar el trabajo de la memoria desde un enfoque tanto individual como colectivo, entre los que destacan: lo autobiográfico, la rememoración de la historia, el papel del museo, la impronta del archivo y la imagen de la huella, presente en artistas como Félix González-Torres, Rachel Whiteread o Tracey Emin.⁶

La memoria es entendida como un legado ante el que nos sentimos interpelados. Hacer memoria consiste en mostrar el reverso de una historia que se ha mostrado como una construcción ideológica en la que los vencidos no han tenido cabida. Por ello, una de las principales tareas de la memoria es llevar a cabo esa revisión de la historia desde una óptica benjaminiana.⁷

Recientemente, el espectro del diálogo entre la memoria y la praxis artística ha situado el *Atlas Mnemosyne* (1927-1929) de Warburg como el inicio metodológico de la práctica memorial amplificando el campo de acción a la geografía, antropología, etnografía y sociología mediante la migración, la diáspora y el análisis histórico. Pensemos en Alfredo Jaar, Óscar Muñoz o Francesc Torres.⁸

La conexión de los artistas con acontecimientos del pasado no vividos en primera persona pero experimentados como si hubieran tenido lugar, comenzó a desarrollarse en el mundo académico a través de los testimonios del Holocausto con la segunda generación.⁹ La relación de parentesco con un pasado legado tuvo como punto de partida los testimonios de los supervivientes del Holocausto¹⁰ a través de lo que ha sido

⁵ SALTZMAN CHAFETZ, J. (2006): *Handbook of the Sociology of Gender*, Berlín: Springer Science & Business Media.

⁶ GIBBONS, J. (2007): *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*, Reino Unido: I.B. Tauris.

⁷ HERNÁNDEZ, M.A. (2012): *Materializar el pasado: el artista como historiador (benjaminiano)*, Murcia: Micromegas.

⁸ GUASCH, A.M. (2016): *El arte en la era de lo global: de lo geográfico a lo cosmopolita, 1989-2015*, Madrid: Alianza Editorial.

⁹ Y. STEINITZ, L.; M. SZONYI, M. (1976): *Living after the Holocaust: Reflections by the Post-War Generation in America*, Estados Unidos: Bloch Publishing Company.

¹⁰ EPSTEIN, H. (1979): *Children of the Holocaust: Conversations with Sons and Daughters of Survivors*, Reino Unido: Penguin Books.

considerado una *memoria ausente*¹¹, la herencia recibida por los descendientes se produjo mediante el testimonio oral.¹² De este modo la producción artística ha focalizado su interés en traer al presente las atrocidades heredadas de sus familiares como si el eco de su voz debiera ser recordado.¹³

La posmemoria aparece como el resultado de una memoria heredada, prostática o tardía¹⁴ que en su acepción de *testimonio vicario* emplaza las vidas de los otros.¹⁵ La *historia recibida*¹⁶ comienza a desarrollarse a partir del sufrimiento de los otros¹⁷ a través de un legado espectral¹⁸ que servirá para vertebrar las características presentes en la praxis artística de la posmemoria.¹⁹

Una de las problemáticas presentes a la hora de llevar a cabo una cartografía de la memoria es el concepto de *archivo* cuya naturaleza horadada, hace de él una imagen del pasado que jamás se muestra en su totalidad.²⁰ Entendido como documento que fragmenta la barrera entre lo público y lo privado. En el posestructuralismo fue entendido como aquello que alberga una pulsión tanto de conservación como de destrucción. Con su carácter sobreviviente, representa la imagen del pasado desde la nostalgia del retorno, y en su concepción del tiempo el futuro aparece como un espectro. Debido a su ser incompleto, el archivo no puede ser leído en su integridad, de ahí que las interpretaciones se desborden, revelando siempre una suerte de vacío que en cualquier instante puede arrojar una nueva luz.²¹

Uno de los primeros historiadores en proponer el estudio del archivo en el Arte Contemporáneo fue Benjamin Buchloh en el catálogo de la primera exposición titulada *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art* en la que se abordaron las

¹¹ FINE, E., "The absent memory: the act of writing in Post-Holocaust French literature" en Lang, B. (ed.), *Writing the Holocaust*, Estados Unidos: Holmes & Meier, 1988, pp.41-57.

¹² KARPFF, A. (1996): *The War After: Living with the Holocaust*, Mandarin.

¹³ LEVIN, M. (1997): *War Story*, Gina Kehayoff Verlag.

¹⁴ LURY, C. (1997): *Prosthetic Culture: Photography, Memory and Identity*, Londres: Routledge.

¹⁵ ZEITLIN, F., "The Vicarious Witness: Belated Memory and Authorial Presence in Recent Holocaust Literature" en *History & Memory*, 1998, vol. 10 n°2, pp.5-42.

¹⁶ YOUNG, J., "Toward a Received History of the Holocaust" en *History and Theory*, 1997, vol.36 n°4, pp.21-43.

¹⁷ SONTAG, S. (2003): *Regarding the pain of others*, Londres: Penguin.

¹⁸ SWACHAB, G. (2010): *Haunting legacies: Violent Histories and Transgenerational Trauma*, Nueva York: Columbia University Press.

¹⁹ HIRSCH, M. (2015). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Editorial Carpe Noctem.

²⁰ FARGE, A. (1991): *La atracción del archivo*, Valencia: Alfons El Magnanim.

²¹ DERRIDA, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

cuestiones sobre almacenar y archivar.²² A finales de la década y compartiendo esta noción de fragmentación y ser incompleto, Michel Foucault expandió el significado en términos enunciativos donde tienen diálogo múltiples temporalidades y enunciados. El archivo es entendido entonces como *la ley de lo que puede ser dicho*.²³

Desde entonces el panorama sobre el archivo se amplificó en Europa y Estados Unidos despertando el interés en una de las principales figuras de los estudios del Arte Contemporáneo, Hal Foster, que extendió el *impulso archivístico* a las prácticas de Tacita Dean, Douglas Gordon o Thomas Hirschorn.²⁴ Mediante materiales reutilizados y postproducidos, el pasado se infiltra a través del montaje, la exposición o colección²⁵, y con ello, la relectura, reinterpretación y rescate del pasado llevado a cabo por estos artistas muestran el archivo como un espacio de construcción e ideología, anunciado ya por Foucault, que se revela como una imagen que estuvo a punto de conectar y unir los tiempos anacrónicos y heterogéneos. Pero tras un acercamiento fulgoroso, ese instante en el que casi la imagen se muestra en su integridad, finalmente ha dejado como único resultado la ceniza donde aún reside la memoria que permite acercarnos someramente a su superficie.²⁶ De modo que como señala Anna Maria Guasch en lo que ha llamado *paradigma del archivo* desde los inicios, de las vanguardias hasta la actualidad, es en el porvenir donde reside toda una nueva oportunidad a través de la digitalización y las bases de datos. Y es que el archivo es entendido como un reflejo de la *memoria colectiva* que urde sus raíces en un tiempo que ya ocurrió, pero que posee las fuerzas para escribir un futuro distinto.²⁷

Recientemente, las últimas cuestiones abordadas sobre el concepto de archivo han tenido lugar respecto al valor y carácter narrativo como herramienta que integra multitud de discursos sin una verdad exclusiva manifiesta en las prácticas contemporáneas.²⁸

²² BUCHLOH, B., "Warburg's Pragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe" en SCHAFFNER, I.; WINZEN M., *Deep Sotrage. Collecting, Storing and Archiving in Art*, Nueva York: Prestel, 1998-1999, pp.50-60.

²³ FOUCAULT, M. (2003): *La arqueología del saber*, México DF: Siglo XXI.

²⁴ FOSTER, H., "An archival impulse" en *October* 8, 2004, vol., pp. 3-22.

²⁵ BOURRIAUD, N. (2004): *Postproducción*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

²⁶ DIDI-HUBERMAN, G., "Das archiv brennt" en DIDI-HUBERMAN, G. y EBELING, K. (eds.) en *Das Archiv brennt*, Berlín: Kulturverlag Kadmos, 2007, pp.7-32.

²⁷ GUASCH, A.M. (2011): *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid: Akal.

²⁸ VAN ALPHEN, E. (2014): *Staging the archive: Art and Photography in the Age of New Media*, Londres: Reaktion Books.

Sobre la trayectoria de Tatiana Abellán son escasas las fuentes documentales, siendo los catálogos de exposición, entrevistas y textos publicados por la artista en su página web los únicos lugares a través de los que podemos esbozar su obra.

Uno de los primeros textos procede de la exposición *Ojos abatidos* en la Sala Luis Garay en la que se lleva a cabo un diálogo con la publicación de Martin Jay *Downcast Eyes* donde el cuerpo es tratado mediante una perspectiva de género.²⁹ En esta misma línea, la inmanencia del cuerpo aparece posteriormente en *Escape Tactics*³⁰, desde un enfoque femenino³¹ en el que la piel, frágil, respira hasta expulsar todo cuanto no puede ser albergado.³²

En los años sucesivos, los catálogos de las diferentes exposiciones servirán de camino de referencia sobre el que rastrear los pilares de su obra. Tras la estancia como investigadora en Nueva York, comienza a configurarse a propósito de *NY & Me: el reto autobiográfico*.³³ Unos años más adelante, en el *Concurso Internacional de Encuentros en Alicante* la alusión a la posfotografía aparece por primera vez a propósito de *Mineralidad absoluta*. En esta pieza la referencia al *memento mori* será crucial para el entendimiento de obras posteriores.³⁴

Cuando expone *Past Remains*, asistimos ya a un corpus más sólido y complejo en torno al tiempo, el archivo y la identidad. Superficialmente, el tiempo múltiple materializa el pasado en términos benjaminianos,³⁵ el archivo es adoptado, transformado y

²⁹ HERNÁNDEZ, M.Á., “Tatiana Abellán: Ojos abatidos y cuerpos extraños” en CABALLERO CANO, F. (com.), *Ojos abatidos*, Murcia: Artes Plásticas UMU, Fundación Cajamurcia, 2008, pp.3-5.

³⁰ HERNÁNDEZ, M.Á., “Tácticas de Escape, reflexiones apresuradas sobre la asfixia de la vida moderna” en PARRA PUJANTE, A.(com.) y SÁNCHEZ DATO, M.T. (com.), *Tácticas de Escape, perspectivas de género en el arte español reciente*, Murcia: Fundación José García Jiménez, Fundación Casa Pintada, The Gabarron Foundation, 2009, pp.13-35.

³¹ PARRA PUJANTE, A., “Identidades” en PARRA PUJANTE, A.(com.) y SÁNCHEZ DATO, M.T. (com.), *Tácticas de Escape, perspectivas de género en el arte español reciente*, Murcia: Fundación José García Jiménez, Fundación Casa Pintada, The Gabarron Foundation, 2009, pp.39-45.

³² SÁNCHEZ DATO, M.T., “Nueve mujeres y su poética” en PARRA PUJANTE, A.(com.) y SÁNCHEZ DATO, M.T. (com.), *Tácticas de Escape, perspectivas de género en el arte español reciente*, Murcia: Fundación José García Jiménez, Fundación Casa Pintada, The Gabarron Foundation, 2009, pp.49-55.

³³ DEL RIVERO, E. “Flâneur, euse adj, nm/f callejero (-a)” en HERNÁNDEZ FOLQUIÉ, C. (dir., com.). *NY & Me*. Celebrado en Los Molinos del Río, marzo-junio 2012, Murcia: Ayuntamiento de Murcia, Concejalía de Cultura.

³⁴ ROSELLÓ, E., “¿Crisis a la deriva? Un exceso de brújulas” en BALSALOBRE GARCÍA, J.Mª. (coord.), *EAC, XIV Concurso Internacional Encuentros Arte Contemporáneo*, Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert y Museo de la Universidad de Alicante, 2014, pp.17-18.

³⁵ HERNÁNDEZ, M.Á. “Disolver la imagen/fijar la memoria” en DURANTE, I.(com.), *Past Remains*, Murcia: LAB, Comunidad Autónoma Región de Murcia, 2014-2015, pp.4-7.

manipulado,³⁶ y la identidad, en último término, se construye a partir del otro, de la veladura y la ocultación.³⁷

De forma indirecta, Tatiana se hará conocida en los círculos literarios actuales, a través de un alter-ego, Anna Morelli. Un personaje de ficción de *El instante de peligro* que se dedica a borrar fotos y salvar el recuerdo de los demás.³⁸

Recientemente, ha presentado *Encarnados* en el *Catálogo del Salón Crítica de 2018* con el regreso del cuerpo como protagonista. Lo visible, ya atisbado en *Past Remains* o *Fuisteis yo*, desde la fragilidad de la memoria tiene su continuación a través de una serie imágenes llevadas a la piel.³⁹ Sin embargo, es en la exposición realizada en el Instituto Cervantes de Pekín donde la *(im)permanencia de lo visible* y la confrontación entre la materia y memoria⁴⁰ terminan por compendiar el corpus teórico descrito hasta la fecha.

3. PARTE I. Cartografía del concepto de memoria en el Arte Contemporáneo. Memoria: Historia y Memoria, Archivo, Posmemoria, Posfotografía y Cuerpo.

En un tiempo en el que todo aquello que nos rodea está dispuesto, abierto y al alcance de nuestra mano, la memoria no es ajena al régimen de la hipermodernidad. Las tecnologías son capaces almacenar recuerdos e imágenes trayéndolos al presente en cualquier momento. Todo está sujeto de ser almacenado y archivado bajo la memoria total del hiper recuerdo.⁴¹

Frente a ello, el Arte Contemporáneo aparece como el lugar en el que la memoria se consigna a través de testimonios visuales, las obras, como señala Andreas

³⁶ VÁZQUEZ CASILLAS, F. “La conceptualización como estrategia” en DURANTE, I.(com.), *Past Remains*, Murcia: LAB, Comunidad Autónoma Región de Murcia, 2014-2015, pp.8-15.

³⁷ DURANTE, I. “Past Remains” en DURANTE, I.(com.), *Past Remains*, Murcia: LAB, Comunidad Autónoma Región de Murcia, 2014-2015, pp.16-18.

³⁸ HERNÁNDEZ, M.Á. (2015): *El instante de peligro*. Barcelona: Anagrama.

³⁹ HERNÁNDEZ, M.Á. “Tatiana Abellán” en HERNÁNDEZ FOULQUIÉ, C. (com.), *La imagen: la mirada te lleva a todo*, Murcia: XII Salón de la Crítica, ICA, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2018.

⁴⁰ HERNÁNDEZ, M.Á. “Tiempo-material. Procesos, memorias, afectos” en HERNÁNDEZ, M.A.(com.); GÓMEZ-BAEZA, R. (com.), (Celebrado en 15 de marzo-2 mayo. Instituto Cervantes de Pekín; 29 de abril-2 de mayo. Art Beijing 2018). Murcia: Comunidad Autónoma Región de Murcia, Consejería de Turismo, Cultura y Medio Ambiente, Instituto de las Industrias Culturales y las Artes, 2018, pp.15-20.

⁴¹HERNÁNDEZ, M.Á., “Aquae Campus 2017: Miguel Ángel Hernández” en <https://www.youtube.com/watch?v=MN6z7H9TqtU&t=446s>. Fecha de consulta: [12/03/2018].

Huyssen⁴². Y es que la memoria se ha vuelto hacia la praxis artística al sentirse apelada por la historia. Apunta Anna Maria Guasch que el acto de recordar se ha producido a través de diversos enfoques: como consigna, instintivo, individual, colectivo, cultural o archivístico.⁴³

Para el ya mencionado Huyssen, la visión constante hacia el pasado acarrea consigo el peligro de olvidar el futuro, un tiempo crucial para el siglo XX. Un tiempo que buscó la utopía y generó nuevas ideologías como el comunismo y el fascismo contruidos a partir de un rechazo a los modelos políticos anteriores. Desde ese deseo de virar la historia, teniendo presente la memoria sería posible reconducir la sociedad.⁴⁴

A este respecto los diferentes artistas que llevan a cabo la reflexión sobre el pasado comparten ese sentido, conocimiento y transmisión de la historia como un tiempo abierto y múltiple que puede ser redefinido en un pasado que se hace cuerpo en imágenes que condensan el tiempo. Aquellos que llevan a cabo la revisión de la historia, trayendo el pasado al presente para arrojar luz sobre él y reescribirlo habiendo escuchado las ideas de Walter Benjamin son el reflejo de un *inconsciente benjaminiano*.⁴⁵ De esta forma, la construcción de la historia se reedifica mediante la propia escritura material⁴⁶ surgida de la conversación entre los dos viejos cónyuges: historia y memoria⁴⁷. En el que la primera ha sido entendida desde un enfoque impersonal y fáctico, mientras que la segunda se ha relacionado con un vínculo afectivo y personal mediado por una *conexión viva*.⁴⁸ En el campo de la historia y la memoria, la figura del artista ha sido asimilada con la del historiador que viaja a través del tiempo revisando, reinventando y reconstruyéndolo.⁴⁹

Miguel Ángel Hernández ha aportado un grado más: el artista como historiador benjaminiano, que tendrá como tarea no reconstruir el pasado sino construir el presente a partir de lo sucedido. Implícitas en esta categoría subyacen dos vertientes

⁴²HUYSEN, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.

⁴³ GUASCH, A.M. (2016): Ob.Cit.

⁴⁴ HUYSEN, A. (2002). Ob.Cit.

⁴⁵ HERNÁNDEZ, M.Á. (2012): Ob.Cit. p.43.

⁴⁶ HERNÁNDEZ, M.Á. (2012): Ob.Cit.

⁴⁷ Enzo Traverso difiere a este respecto en TRAVERSO, E. (2013) *La historia como campo de batalla: interpretar las violencias del siglo XX*. México: S.L. Fondo de Cultura Económica de España; frente a Marianne Hirsch, Miguel Ángel Hernández y Anna María Guasch que comparten tal propuesta.

⁴⁸ HIRSCH, M. (2015): Ob.Cit.

⁴⁹ GUASCH, A.M. (2016): Ob.Cit.

complementarias: el artista como historiador materialista que ve en las imágenes, la vida de las ideas e ideologías, y mediante el montaje es capaz crea una constelación de significados, presente en la obra de Virginia Villaplana; o el artista como historiador trapero que rebusca entre los desechos para hacer presente el pasado escenificado en lo obsoleto que ha sido superado, olvidado y ha perdido su protagonismo ⁵⁰ como ocurre en Tatiana Abellán. En cambio, Mieke Bal quiebra esta noción del artista-historiador señalando que es la obra la que se encarga de escribir el tiempo, la imposibilidad de controlar su carácter agencial y performativo en el espectador es lo que genera en esencia el arte-historiador.⁵¹

Con ello, la afección del pasado genera en el artista dos actitudes respecto al discurso memorial, que se traduce en una narración activa, propia de la primera modernidad en la que se denuncia el tiempo mediante la acción presente, como ocurre con los fotomontajes de AIZ a cargo de John Heartfield, o en una narración pasiva en el que las víctimas no son las actantes. Como consecuencia medio siglo después del Holocausto, las atrocidades dejan de ser el centro atención, convirtiéndose los herederos de las víctimas en los agentes y espectadores encargados de metamorfosear las memorias del pasado.⁵²

Lo que ahora aparece de relieve es *El dolor de los demás* ⁵³ llevado al campo de batalla por aquellos que sienten una profunda conexión con el pasado pese a no haberlo experimentado en su propia piel. En términos de identidad, el otro no corresponde al sujeto alejado del que apropiarse, sino que se identifica y adopta en pos de una identidad acumulativa.⁵⁴

Nace con ello la *posgeneración* de artistas de la *posmemoria* como un sistema inter y transgeneracional con deseos de generar un archivo alternativo que entiende el hecho traumático como una remembranza que se asemeja a la experiencia vivida en primera persona mediante imágenes que resisten a la hipervisualidad a través de una mirada que genera un proceso de duelo y reparación mediado por el silencio, la ausencia y el vacío. Podemos pensar aquí en las prácticas Jeffrey Wolin, Miso Vogel o Tatana Kellner.⁵⁵

⁵⁰ HERNÁNDEZ, M.Á. (2012): Ob.Cit.

⁵¹ BAL, M. (2016): *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.

⁵² LEVY, Z., SZNAIDER, N. (2005): *The Holocaust in the Global Age*. Filadelfia: Temple University Press.

⁵³ SONTAG, S. (2004): Ob.Cit.

⁵⁴ HIRSCH, M. (2015): Ob. Cit. pp.106-108.

⁵⁵ HIRSCH, M. (2015): Ob.Cit.

En primer lugar, es necesario echar la vista atrás hacia una genealogía del impulso archivístico ya presente en el período previo a la Segunda Guerra Mundial, donde la tecnología artística exploró los campos del álbum y archivo fotográfico, o el fotomontaje en Hanna Höch o Alexander Rodchenko. El período de la posguerra se caracterizó por la apropiación y el uso de diferentes formatos, como la estética del tablón, donde los miembros del Independent Group constituyen un ejemplo fundamental. En cambio, con la llegada del nuevo milenio el arte archivista retornó hasta implantarse como una corriente con valor propio. Aparece la figura del artista archivista, cuyo interés residirá en la historia sustraída y segmentada para ser conducida al presente mediante la materialización del pasado a través de un enfoque alternativo y contramemorial. Sobre aquellos restos históricos considerados menores desde una búsqueda diacrónica el arte de archivo alude a lo archivístico en sus dos dimensiones: la de material primigenio, sobre el que investigar, y la de relectura, que conjuga el hallazgo y la interpretación. Así la obra es entendida desde el enfoque coleccionista en Tacita Dean, axiomático en Hirschhorn y comparativo en Koester.⁵⁶

En primer plano, en términos del psicoanálisis, evidenciamos la pulsión de conservación que llamaríamos pulsión de archivo, ligada a la pulsión destructiva de la muerte y la agresión. Ya señalada por Derrida bajo el concepto de domiciliación, aludimos al archivo como el lugar en el que se produce el intercambio ambiguo que lo rodea, argumentando que su interpretación no puede leerse en su totalidad, de ahí que se llene mediante la interpretación. Como consecuencia la noción de autoría se desborda, y el archivo aparece como un material que jamás se cerrará.⁵⁷

En la misma línea Arlette Farge advierte sobre el poder del archivo respecto a su capacidad de romper la imagen estereotipada de una época, capaz de generar nuevas lecturas sobre un acontecimiento mediante la introducción de una fisura oculta hasta entonces.⁵⁸ Sale a este encuentro el concepto de *arqueología*⁵⁹ entendida como el conjunto de estratificaciones, interrupciones y grietas que desarman la noción de unidad lineal y expande el significado del archivo como herramienta de control mediante el enunciado.⁶⁰ Y es que precisamente, ésa es una de las naturalezas del archivo, que su ser

⁵⁶ FOSTER, H. (2004): Ob.Cit.

⁵⁷ DERRIDA, J. (1997): Ob.Cit.

⁵⁸ FARGE, A. (1991): Ob.Cit.

⁵⁹ FOUCAULT, M. (2003): Ob.Cit.

⁶⁰ *Ibíd.*

perforado, su vacío lo somete a un incesante compás de diferentes lecturas, autores y tiempos, de ahí que lo característico sea simplemente la evidencia de un espectro.⁶¹

Por ello el *mal de archivo*⁶² no será jamás memoria ni anamnesis en su experiencia al albergar la fragilidad originaria y estructural de la memoria.⁶³ En cambio, para Anna María Guasch precisamente la anamnesis y la hypomnema como consigna, son los puntos de partida de las prácticas de memoria en el Arte Contemporáneo en artistas como Daniel García Andújar, Fernando Bryce o Andrea Fraser.⁶⁴

De manera que como vemos, el archivo no genera un discurso único y ortodoxo, sino que en su carácter acumulativo abre el abanico de posibilidades a la posmemoria donde las imágenes que han sobrevivido a la destrucción aparecen alteradas, recortadas, ampliadas, descontextualizadas o recontextualizadas generando nuevos discursos, nuevas narrativas, como la obra Susan Meiselas⁶⁵. En otros ámbitos, la alusión se produce a través de la etnografía en Mark Dion, el meta-archivo en Monserrat Soto, el atlas en Gerhard Richter, o en la cifra en cuanto a relaciones de poder en Fernando Bryce.⁶⁶

Con todo ello, el archivo supone todo un complejo entramado para el que Hal Foster en su coda recurre a Freud que entendía la figura del paranoico como aquel para quien el mundo carente de sentido debía ser rellenado por los significados que el mismo proyectaba. A lo que Foster reacciona:

“Tal vez sea la dimensión paranoide del arte de archivo la otra cara de su ambición utópica: su deseo de convertir lo retardado en devenir, de recuperar visiones fallidas (...), de transformar el no lugar de un archivo en el nuevo lugar de una utopía.”⁶⁷

Pese a la deriva a la que puede llevar, Foster ve en la práctica archivística la utopía de convertir las ruinas en un imperio desterrado de la melancolía y el trauma que han revestido la historia.⁶⁸

Como hemos visto, la práctica del archivo reformula la memoria recuperándola, y el tiempo comunicando el presente y la historia. Pero la memoria no escenificada en

⁶¹ DIDI-HUBERMAN, G. (2004): *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós Ibérica.

⁶² DERRIDA, J. (1997): Ob.Cit. p.27.

⁶³ *Ibíd.*

⁶⁴ GUASCH, A.M.(2016): Ob.Cit. p.301.

⁶⁵ HIRSCH, M. (2015): Ob.Cit.

⁶⁶ GUASCH, A.M. (2011): Ob.Cit.

⁶⁷ FOSTER, H. (2017): *Malos nuevos tiempos: Arte, Crítica, Emergencia*. Madrid: Akal. p.80.

⁶⁸ *Ibíd.*

términos de universalidad, como podríamos pensar en el Holocausto, sino como una memoria inserta en el marco de la globalización, con artistas de Asia, África o América Latina que ven en el archivo un medio en el que registrar lo autóctono dentro del espacio global.⁶⁹ Según Andreas Huyssen, esta transformación de nuestra concepción temporal ha subvertido el espacio de la memoria a modo de palimpsesto en el que se funden lo borrado y lo reescrito. En el que las fronteras diluidas más tarde son reactualizadas para generar una memoria en constante movimiento⁷⁰. Marianne Hirsch informa que en la estructura de la posmemoria reside precisamente esa imposibilidad de ser fijado. Por lo que la muestra de temporalidades antagónicas que a la vez que dialogan, difieren generando en último lugar, una ruptura mutua de tiempos.⁷¹

Es en esa capacidad del arte de generar su propio tiempo y proceder de otro distinto al nuestro es donde surge el anacronismo⁷². Entender el pasado como un tiempo heterocrónico lleva a los artistas a enfrentar directamente la idea de la modernidad regida por el tiempo único del capital. Al tener en cuenta nuevos estadios alternativos como la duración, simultaneidad o sucesión, las nuevas formas de tiempo tienen cabida a través de la heterocronía. Con la que la memoria se despoja de lo inerte para penetrar el presente y actuar en el futuro, entretejiendo toda una red intertemporal.⁷³

Al hilo de lo expuesto, para el pensador francés Georges Didi-Huberman que entiende la historia como una empresa de múltiples tiempos, es la imagen la que se muestra capaz de suspender la temporalidad, como ya había advertido Warburg mediante los conceptos de *Nachleben* (supervivencia) y *Pathosformel* (fórmulas de expresión del pathos), siendo capaces de tener vida después ser creadas.⁷⁴

Por otro lado, para Giorgio Agamben, ese ser consciente del presente tiene lugar más bien desde una visión anacrónica, a dos tiempos.⁷⁵ Siendo conscientes del presente

⁶⁹ GUASCH, A.M. (2011): Ob.Cit.

⁷⁰ HUYSEN, A., “Aplicaciones transnacionales del discurso sobre el holocausto y el colonialismo”, *La Memoria del Otro* (cat.exp), Bogotá y Santiago de Chile: Museo de Arte de la Universidad de Colombia, Museo Nacional de Bellas Artes, 2009 y 2010, pp. 26-27.

⁷¹ HIRSCH, M. (2015): Ob.Cit.

⁷² Sobre el concepto de anacronismo véase: DAMISCH, H. (1996). *El juicio de Paris: iconología analítica*. Madrid: Siglo XXI; DIDI-HUBERMAN, G. (1995). *Fra Angelico: Dissemblance and Figuration*. Chicago: University of Chicago Press; BAL, M. (1999). *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: University of Chicago Press; MOXEY, K. (2015). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones.

⁷³ HERNÁNDEZ, M.Á. (2008): Ob.Cit. pp.15-16.

⁷⁴ DIDI-HUBERMAN, G. (2009): *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.

⁷⁵ AGAMBEN, G. (2008): *Che cos'è il contemporáneo*. Roma: Nottetempo. p.15.

el tiempo queda detenido y suspendido. De modo que el arte al tornarse anacrónico resiste al tiempo hegemónico habitando el presente desde el cuerpo. Asimismo, el retorno del cuerpo supone la vuelta al aquí y ahora.⁷⁶ A este respecto, Mary Ann Doane señala que ya en el siglo XIX residía un interés por la temporalidad. Se intentó homogeneizar, manipular y racionalizar el tiempo desde el deseo de construir otras formas que pudieran establecerse como mercancía controlada: pensemos el tiempo en el cine o la fotografía. Pese a todos los intentos, el único momento de sincronización tiene lugar para Doane, en el *punctum* barthesiano, entendido el punto como el instante preciso.⁷⁷

El tiempo de la memoria en el archivo muestra entonces una relación entre pasado, presente y futuro que Anna Maria Guasch ha denominado *futuro perfecto*.⁷⁸ Por su parte, Jacques Derrida advierte sobre la posibilidad de modificar el tiempo mediante la práctica de archivo que abre el porvenir como un tiempo a tener en cuenta. El pasado no es aquel lugar al que dirigimos como memoria consignada, sino que debería poner en tela de juicio el futuro manifestándose como una promesa y una responsabilidad para mañana.⁷⁹ En la misma línea, Benjamin en su concepción mesiánica de la historia, concibe que el tiempo abierto del pasado posee la fuerza para hacer justicia con los olvidados y reescribir la historia.⁸⁰ Es entonces necesario referirnos a Roland Barthes de quien ya hemos hablado a propósito de la noción de *punctum*, como una dimensión que constituye su característica esencial, su poder de afectación. Así mediante la unidad mínima la imagen punza y hiere a quien está delante. El *punctum* desvela la verdad del tiempo, la muerte futura que alberga la imagen captada en el pasado.⁸¹ La atención al detalle es la que establece el zoom en el presente, en un aquí y ahora, en un *jeztzeit*⁸² como un tiempo de acción que confronta la idea de que el pasado “ya pasó”.

Para Mieke Bal el presente del espectador entra en contacto directo con el pasado a través del *tiempo en escorzo*⁸³ que se adelanta a tocarlo expandiendo el tiempo,

⁷⁶ HERNÁNDEZ, M.Á., “Resistencias del cuerpo. Reflexiones sobre la experiencia contemporánea”, LORCA SÁNCHEZ, J.A. (com.) en *Pasajes del cuerpo contemporáneo*, Murcia: Colección MURAM, 2011, p.28.

⁷⁷ DOANE, M.A. (2002): *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

⁷⁸ GUASCH, A.M. (2011): Ob. Cit. p.10.

⁷⁹ DERRIDA, J. (1997): Ob.Cit.

⁸⁰ BENJAMIN, W. (1982): *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, P.175-191.

⁸¹ BARTHES, R. (1999): *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación, p.65, p.165.

⁸² HERNÁNDEZ, M.A., “Walter Benjamin y las imágenes de la historia”, en *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Murcia: Editorial Micromegas, 2012, pp.45-76.

⁸³ BAL, M. (2016): Ob.Cit. p. 201.

densificándolo, teniendo en cuenta la duración para combatir el olvido, no como un puente sino como un velo tan permeable capaz de hacer que el pasado nos toque.⁸⁴ En la otra orilla, Marc Augé propone como medio de cambio un tiempo otro, un *tiempo puro* fundamentado en la experiencia del presente, sin fecha, ajeno al universo de imágenes, historia y simulacros, que denomina *no lugares* de la hipermodernidad. En los lugares de la memoria encontraríamos ese tiempo puro. En la práctica artística tendríamos que fijarnos en aquellas propuestas que no mirasen a la ruina desde una dimensión trágica, sino como un lugar desde el que reedificar la realidad.⁸⁵

En último lugar es necesario señalar el descrédito de Huyssen y Joan Fontcuberta ante las argumentaciones de Guasch, Derrida, Hernández Navarro, Mieke Bal y Marc Augé. Andreas Huyssen defiende que la promesa benjaminiana no ha llegado a su destinatario, de ahí que la sociedad moderna sienta nostalgia por la ruina. El hogar del dolor es-*nostos* (hogar), *algia* (dolor)- la imagen que revela el proyecto fallido.⁸⁶ Fontcuberta señala que el tiempo sobremoderno ha conducido al individuo a estar inserto en la historia pero siendo incapaz de controlarla. El individuo se instala en un presente de cambio constante que elimina el pasado y lo sustituye por lo venidero, lo inimaginable; que tiene como última consecuencia la pérdida de conciencia histórica acompañada del descrédito al futuro.⁸⁷

Sobre este último pensador se erigirá un nuevo camino en el Arte Contemporáneo, la posfotografía. Si ya hemos advertido de la aparición de la posmemoria y la posgeneración como un sistema de herencia de la memoria, al mismo tiempo que se identifica con el carácter tardío del “pos”,⁸⁸ la posfotografía hace referencia a la superación de la fotografía entendida hasta ahora, pero no en términos de un *después de* sino un *más allá* que ha rediseñado la estructura fotográfica durante el cambio de milenio, donde se ha experimentado la segunda revolución digital regida por la importancia de internet, redes sociales y los teléfonos móviles.⁸⁹

⁸⁴ La idea benjaminiana de sentir el tiempo como oportunidad de cambio se encuentra también en GUASCH, A.M., “El giro de la memoria y de la historia” en *El arte en la era de lo global, 1989-2015*. España: Alianza Editorial, 2016, p. 303; HERNÁNDEZ, M.A., “Hacia un fetichismo de lo estratégico: El retorno de lo material y la recuperación de la experiencia” en *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Murcia: Editorial Micromegas, 2012, pp.113-134.

⁸⁵ AUGÉ, M. (2003): *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa.

⁸⁶ HUYSEN, A., “Nostalgia for Ruins” en *Grey Room*, 2006, n° 23, pp.6-21.

⁸⁷ FONTCUBERTA, J. (2016): *La furia de las imágenes. Notas sobre la posfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp.21-26.

⁸⁸ HIRSCH, M. (2015): Ob. Cit. p. 16.

⁸⁹ FONTCUBERTA, J. (2016): Ob. Cit. p.28.

Si la fotografía aparecía vinculada a la verdad y la memoria, la posfotografía viene a desacreditar la representación naturalista de la cámara y a desplazar los territorios tradicionales de los usos fotográficos. La posfotografía designa un nuevo orden visual en el que tres factores son fundamentales: el primero, la inmaterialidad y transmisión de imágenes; segundo, la profusión y disponibilidad; y tercero, una fuente esencial para la enciclopedización del saber y la comunicación. Fontcuberta propone una serie de cláusulas que conducen a repensar a Benjamin con “la obra de arte en la época de la apropiabilidad digital”: el artista no actúa como productor sino como reescritor, su labor se expande a la colección, la docencia, la historia y la teoría; el artista postfotográfico optará por una ecología visual; la originalidad y autoría actúan en detrimento del apropiacionismo; surgiendo regímenes de colaboración donde destaca la coautoría, el anonimato o la *obra huérfana*.⁹⁰

Respecto a la memoria el discurso posfotográfico entiende la imagen como pantalla en la que el recuerdo se proyecta a expensas de la unión de imágenes con cierto parentesco capaces de articular un discurso repleto de motivos que en origen no tendrían conexión. El álbum pierde ahora, su estatus privilegiado de entidad privada para convertirse en un cadáver en disposición sobre el que los artistas recolectan las imágenes del olvido y la destrucción. La figura del cazador de imagen se transforma en la del recolector, dando lugar a proyectos más conceptuales que retinianos.⁹¹

La colección y exposición funcionan como artilugio capaz de generar -como el *Atlas Mnemosyne* de Warburg- un lugar de pensamiento,⁹² así muestra la *Memoire* (2015) de Roberto Pellegrinuzzi, un maremágnum de imágenes de todo cuanto sucedía a su alrededor durante un año que concluyó tras la extenuación fotográfica con el sensor CCD de la cámara agotado después de haber captado cerca de trescientas mil imágenes. La abundancia de imágenes junto a la metáfora de la nube remite de forma directa a las imágenes mentales de los recuerdos. La posfotografía y el reino de la memoria se tornan aquí reales.

En último lugar es necesario aludir a la presencia del cuerpo, para algunos autores como Tom Flynn el cuerpo aparece como un referente desde los inicios que se ha

⁹⁰ *Ibíd.* p.40.

⁹¹ *Ibíd.*

⁹² DIDI-HUBERMAN, G., "La exposición como máquina de guerra". *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 2011, N°16, pp.24-28.

manifestado mediante una huella, una traza o un resto innegable ⁹³. Para Hans Belting, sin embargo, el cuerpo aparece ligado a la imagen generando un estadio de ambivalencia que configura tanto la representación como la imagen del ser humano.⁹⁴ Tatiana Abellán amplifica el significado del cuerpo en dos dimensiones: por una parte, como el lugar que ha sido y es capaz albergar las imágenes mientras vivimos; y por otra, el espacio capaz de articular las culturas.⁹⁵

Con ello la presencia y consciencia del cuerpo aparece en la década de los sesenta durante la crisis del discurso vanguardista como resultado la in-corporación del ser donde al hacerse cuerpo se autoafirma tras haber estado relegado a una *indigencia existencial*. Esta *elevación del ser* como cuerpo ha supuesto un hito fundamental en el Arte Contemporáneo, donde el concepto de cuerpo esencial ha virado a un cuerpo existencial en el que la representación mental pura ha acabado a su vez, siendo contaminada mediante el contacto.⁹⁶ De ahí que la toma de conciencia sobre los límites culturales y su artificialidad que se representan en el cuerpo sitúan al sujeto como herramienta soberana capaz de originar una contranarrativa.

Con todo ello el cuerpo aparece como un elemento flexible e inflexible, tangible e inmaterial, visual y conceptual en el que Foucault advirtió la pugna entre la utopía y realidad, movimiento y estatismo, una lucha que busca constantemente escapar de su propia materialidad pensando desde ella.⁹⁷

4. Parte II. Tatiana Abellán: memoria, pasado, identidad y cuerpo

Esta segunda parte está dividida en tres apéndices acerca de la biografía de Tatiana Abellán en la que se abordará la biografía, exposiciones llevadas a cabo, y proyectos en proceso de elaboración. En segundo lugar, trataré de explicar las principales motivaciones de la artista, la razón de su estética y sus referentes; para en último término emprender un análisis a través de su producción centrada en *Past Remains*, *Fuisteis yo* y el aún inconcluso *Encarnados*.

⁹³ FLYNN, T. (2002), *El cuerpo en la escultura*. Barcelona: Akal.

⁹⁴ BELTING, H. (2007), *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz.

⁹⁵ ABELLÁN, T. (2015). *La sutura imposible. Muerte y experiencia estética en la obra de Teresa Margolles* (Tesis Doctoral publicada). Universidad de Murcia, Murcia, p. 133.

⁹⁶ CRUZ, P.A., “Pedro Alberto Cruz”, LORCA SÁNCHEZ, J.A. (com.), *Pasajes del cuerpo contemporáneo*, Murcia: Colección MURAM, 2011, pp.7-11.

⁹⁷ FOUCAULT, M. (2010). *El cuerpo utópico: las heterotopías*. Argentina: Nueva Visión.

4.1. Breve biografía y recorrido cronológico por la trayectoria de Tatiana Abellán

Tatiana Abellán es artista visual y profesora asociada de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia, licenciada en Bellas Artes y Doctora en Historia del Arte con una tesis titulada *La sutura imposible. Muerte y experiencia estética en la obra de Teresa Margolles*, en la que aborda las formas y representaciones de la muerte en el Arte Contemporáneo centrándose en la obra de Teresa Margolles.

En 1981 nace en Molina de Segura Tatiana Abellán. Diecisiete años más tarde elegirá la rama de Bachillerato Artístico en la Escuela de Arte de Murcia hasta el año 2000. Su camino hacia la Universidad la llevó a escoger la Licenciatura de Bellas Artes desde el año 2001 al 2006, realizando el tercer curso con la beca Erasmus en la Accademia di Belle Arti di Roma.

A continuación, llevó a cabo el periodo de docencia del Doctorado correspondiente a la *Formación en Educación Artística: Investigación, Creación y Docencia en Bellas Artes*, un programa con mención de calidad del Ministerio de Cultura desarrollado por la Universidad Complutense de Madrid entre los años 2006 y 2007.

Tildada como excesivamente teórica por sus colegas de Bellas Artes, y como una intrusa desde la Historia del Arte, Tatiana Abellán establece un diálogo a lo largo de su trayectoria entre ambas disciplinas.

Vinculada al mundo de la investigación adquiere el Diploma de Estudios Avanzados y la suficiencia investigadora con *El 11-S entre las imágenes que ya habíamos visto y las que no vimos* tutorizado por Aurora Fernández Polanco. Más tarde gozará de la beca FPU adscrita a la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia desde 2007 a 2009. Siendo este último año, en el que logra una estancia de junio a octubre tutorizada por Peter Osborne en el Centre for Research in Modern European Philosophy (CRMEP), adscrito a la School of Arts and Education de la Universidad de Middlesex.

En su regreso a España logra un contrato de investigación en Prácticas con docencia en Historia del Arte, Bellas Artes y Filosofía hasta 2011 por la Universidad de Murcia, teniendo lugar un intervalo en el que se trasladó temporalmente como FPU al Department of Spanish and Portuguese Languages and Literatures en la School of Arts and Science en la Universidad de Nueva York bajo las directrices de Eduardo Subirats. Finalmente, en el año 2015 presenta su tesis doctoral obteniendo la máxima calificación.

Respecto a su trayectoria artística, al igual que en su faceta investigadora, la memoria da la mano a la muerte, la identidad, el tiempo y el cuerpo. Desde el yo y la

autobiografía, los soportes sobre los que se proyecta su trabajo son fotografía, vídeo, objetos, cartas, textos, y el propio cuerpo.

En junio de 2002 aparece su primera exposición en la Cámara de Comercio de Murcia junto a sus compañeros de Bellas Artes. En los años posteriores continúa desarrollando su obra en exposiciones como *Roma, pericolo per i viandanti* en el 2004 en Roma, en Ciber-Arte y nuevos medios con *Migraciones* en 2005, en *La insoportable sensación de ser (artista)* o *Escape Tactics* en la Gabarron Foundation.

Con otros artistas como Luisa Pastor, Armando Miguelez y Sergio Porlán ha colaborado en *Trayectos Emergentes* del Museo de la Universidad de Alicante en 2009, o en la sección de *Proyectos Nuevos Comisarios* con *DO NOT DISTURB. Ecos y nostalgias en el límite de lo infraleve* con el colectivo 1erEscalón; así como *(Des)hacer la imagen. Los ecos de lo visible* junto a Almudena Lobera y Josechu Dávila en la Galería ArtNueve en Murcia, 2013 comisariado por el mismo colectivo.

Respecto a las exposiciones individuales las más destacadas son *Ojos Abatidos* en Luis Garay en 2008, *NY & Me* en Los Molinos del Río (2012), *Fuisteis yo* en El Jardín de Molina de Segura en 2013, *Past remains* en el Lab en 2014, *Æludidos* en La Casa Pintada en 2015, *La niebla de la memoria* en el Pabellón 2 en 2016 y *Nieblas, sombras, cenizas* en PuntoPhoto 2017 en Teruel.

Recientemente ha expuesto *Eco, Olvido, Nada* en la Casa de Cultura Les Bernardes en Gerona⁹⁸ a título individual, y en China junto a Sergio Porlán, Sonia Navarro o Eduardo Balanza gracias al Instituto Cervantes de Pekín que organizó *Tiempo-material. Procesos, memorias, afectos*.⁹⁹

A final 2018 presentará la serie *Encarnados*,¹⁰⁰ mientras el proyecto *La sombra del fotógrafo* iniciado en el 2012 sigue creciendo. En último lugar es necesario resaltar *La imagen que resta*, un proyecto en trámite que será exhibido en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California en México.

⁹⁸ CORNEJO BRUGUÉS, L. (com.), *Eco, olvido, nada*, Casa de Cultura Les Bernardes, Exposición celebrada en febrero y marzo de 2018, Gerona: Les Bernardes, 2018.

⁹⁹ HERNÁNDEZ, M.A.(com.); GÓMEZ-BAEZA, R. (com.), *Tiempo-material. Procesos, memorias, afectos*. (Celebrado en 15 de marzo-2 mayo. Instituto Cervantes de Pekín; 29 de abril-2 de mayo. Art Beijing 2018). Edita: Comunidad Autónoma Región de Murcia, Consejería de Turismo, Cultura y Medio Ambiente, Instituto de las Industrias Culturales y las Artes, 2018.

¹⁰⁰ Correspondencia personal con Tatiana Abellán.

4.1.2. Tatiana Abellán, la pérdida como inicio

En 1994 tras hallar la fotografía de Jean Jeinnie, Tacita Dean presentó *Girl Stowaway (Polizona)*, una película de ocho minutos en formato de 16 mm en blanco y negro acompañada de la narración de la artista. Dean decidió investigar quién era y qué había causado el naufragio del barco Australia con destino Inglaterra en el que Jeinnie había embarcado clandestinamente. En un proyecto sobre la memoria, el recuerdo, y el eco del pasado, la imagen de la que se apropió Dean naufragó en el Aeropuerto de Londres-Heathrow desembarcando por error en Dublín.¹⁰¹ El naufragio de Jeinnie ocurría en dos tiempos.

Durante su estancia en Roma, Tatiana Abellán Aguilar perdió la tarjeta gráfica de su cámara de memoria con más de cuatro mil imágenes:

“Así comienza una pérdida, un duelo por la desaparición de las fotos, porque pensé que jamás recuperaría todas las imágenes que tanto significaban para mí. Esa frustración me llevó a reflexionar y a comenzar a pensar en el planteamiento de lo que después se convertiría en este ejercicio artístico. Me propuse realizar mi ‘propio álbum familiar’, pero compuesto de fotos compradas y encontradas. Y comienza la elaboración de un ‘álbum familiar inventado’, haciendo acopio de imágenes anónimas.”¹⁰²

De la desaparición que implica el naufragio nace la obra de Tatiana. Ante la superabundancia visual imperante en nuestro tiempo ocasionada por la imagen digital, la pantalla total y el régimen hipervisual, la artista opta por una ecología de la imagen. Material sobre el que la memoria, el cuerpo y el tiempo se sedimentan.

En 2005 comienza con la serie que debe su nombre a la cita de Paul Valéry, *La piel es lo más profundo* que se extenderá hasta 2009 empleando la imagen, la imagen del cuerpo sobre la piel, la fotografía, la fotografía microscópica y el vídeo.

No es hasta el año 2012 cuando tiene lugar la primera publicación individual con catálogo exclusivo sobre su obra a través de *NY & Me*, donde la artista mediante la cámara compacta, acuática o del teléfono móvil captó multitud de imágenes de la ciudad de Nueva York durante su período investigador.¹⁰³ Aparecen en esos primeras restos las ruinas sobre las que Tatiana erigirá su templo, el reto autobiográfico donde las imágenes

¹⁰¹ FOSTER, H. (2004), Ob.Cit.

¹⁰² LÓPEZ MORALES, P., “Fugacidad fragmentada” en <http://www.laopiniondemurcia.es/cultura-sociedad/2013/11/08/fugacidad-fragmentada/511864.html>. En línea: [20/03/2018]

¹⁰³ HERNÁNDEZ FOLQUIÉ, C. (dir., com.). *NY & Me*. Celebrado en Los Molinos del Río, marzo-junio 2012, Murcia: Ayuntamiento de Murcia, Concejalía de Cultura.

le hieren visualmente, donde la megaciudad fragmentada y segmentada se unifica en su mirada¹⁰⁴ sin ninguna intención documental, exclusivamente personal, en la que pese no aparecer en ninguna foto, en realidad está en todas ellas.¹⁰⁵

4.2. *Past Remains*. Concepción de la historia benjaminiana, la figura del artista historiador (trapero) y la imagen dialéctica.

De ahí nace en 2014 y 2015 *Past Remains* a través de fotografías, cartas de amor, collage, ferrotipo y cabellos con una reflexión acerca de la fragilidad de la memoria y el paso del tiempo. La artista como historiadora benjaminiana se materializa en la artista que ha buscado como un trapero en los restos de un pasado que ha sido superado y olvidado¹⁰⁶. Tatiana se apropia de todos estos objetos en los mercadillos y rastros donde su función y valor han quedado reducidos a escombros. A partir de imágenes que van desde 1881 a 1981 -año en el que nació- se compromete con la memoria de los olvidados entendiendo la historia *a contrapelo*¹⁰⁷ en un tiempo abierto y múltiple.

La intervención física e ideológica en estas piezas son la imagen de la catarsis y purificación que implica el fuego. Una nueva dimensión donde la memoria social es modificada y trasvasada por la descomposición que simula el desvanecimiento del cuerpo desde el que Tatiana se afirma y reafirma mediante la fragilidad.¹⁰⁸ Como resultado la intimidad de los otros es absorbida y metamorfoseada en extimidad.¹⁰⁹

Aquí la voz de Benjamin resuena en un pasado que está de vuelta con la artista, que no pasa sin más, sino que recuerda abrasando el presente, cruzándose con él. Un tiempo que dibuja no una imagen nítida sino consumida químicamente, hecha harapos, velada y no dispuesta ante cualquier momento.

¹⁰⁴ DEL RIVERO, E. “Flâneur, euse adj, nm/f callejero (-a)” en HERNÁNDEZ FOLQUIÉ, C. (dir., com.). *NY & Me*. Celebrado en Los Molinos del Río, marzo-junio 2012, Murcia: Ayuntamiento de Murcia, Concejalía de Cultura.

¹⁰⁵ ABELLÁN, T. “NY & Me” en HERNÁNDEZ FOLQUIÉ, C. (dir., com.). *NY & Me*. Celebrado en Los Molinos del Río, marzo-junio 2012, Murcia: Ayuntamiento de Murcia, Concejalía de Cultura.

¹⁰⁶ HERNÁNDEZ, M.Á. (2012). *Materializar el pasado: el artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas.

¹⁰⁷ FOSTER, H. (2004), Ob.Cit

¹⁰⁸ VÁZQUEZ CASILLAS, F. “La conceptualización como estrategia” en DURANTE, I.(com.), *Past Remains*, Murcia: LAB, Comunidad Autónoma Región de Murcia, 2014-2015, pp.8-15.

¹⁰⁹ HERNÁNDEZ, M.Á. “Disolver la imagen/fijar la memoria” en DURANTE, I.(com.), *Past Remains*, Murcia: LAB, Comunidad Autónoma Región de Murcia, 2014-2015, pp.4-7.

Las imágenes, desde una aproximación activa al papel de la obra, como señaló Aby Warburg mediante el término *Nachleben*, han sobrevivido a sus protagonistas,¹¹⁰ se han convertido en *metaimágenes* capaces de pensar por sí mismas.¹¹¹

Past never goes by, You are back with me o Past Remains, son algunos de los títulos-obras en los que texto e imagen se dan cita. En un estado de conciencia las palabras posibilitan construir imágenes de las imágenes, ampliando y desbordando el número de obras dentro de la obra,¹¹² comprendiendo que es mediante el diálogo de lo pictórico y lo verbal donde se escenifica el mundo de la representación.¹¹³ Sólo al sentir el espesor del lenguaje, y la distorsión de lo que describe, Abellán es capaz de dar vida a aquello que no puede sitiar.¹¹⁴

De esta comunión y desafío entre verbo y pintura, texto e imagen; teoría y praxis surge la pugna en la artista como artista historiadora y artista historiadora materialista que a través del montaje y la yuxtaposición, y sirviéndose del tiempo, es capaz activar romper el continuum y la linealidad del tiempo activando la escritura de la historia. La imagen entonces se torna dialéctica, una imagen que es pensamiento, materia y escritura. Un rastro con la fuerza suficiente para construir una nueva historia a partir de los desechos del tiempo.¹¹⁵

De tal manera que su efectividad no radica en reconstruir el pasado sino en edificar un nuevo presente desde el pasado. Donde el tiempo no es una puerta a la que llamar en cualquier momento, sino que como indica el concepto de *jeztzeit*, se muestra fugaz, en un instante de peligro que aparece para jamás volver a ser visto. Sólo si es capaz de hacer notar y sentir la responsabilidad con el pasado Tatiana podrá tambalear el presente.¹¹⁶

4.3. *Fuisteis yo.*

Fuisteis yo supone uno de los grandes hitos en Tatiana Abellán. Fue expuesto por primera vez en la Galería ArtNueve dentro del proyecto curatorial del grupo 1erEscalón

¹¹⁰ MOXEY, K. (2015): *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. España: Sans Soleil.

¹¹¹ *Ibíd*, p.139.

¹¹² *Ibíd*, p. 156.

¹¹³ MITCHEL, W.J.T., “¿Qué es una imagen?” en GARCÍA VARAS, A. (ed.), *Filosofía de la imagen*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, pág.154. Para una aproximación hacia el debate semiótico iniciado en 1980 véase “Los estudios visuales y el giro icónico” en MOXEY, K. (2015): *Ob. Cit.*

¹¹⁴ MOXEY, K. (2015): *Ob. Cit.*, p.123.

¹¹⁵ HERNÁNDEZ, M.Á. (2012): *Ob. Cit.*, pp.71-72

¹¹⁶ *Ibíd*, pp.60-65

bajo el título *(Des)hacer la imagen. Ecos de lo visible*.¹¹⁷ *Fuisteis yo*, se erige en su trayectoria como el gran proyecto a través del que se expande: *Fuisteis yo. Memoria líquida; La niebla de la memoria; Eco, olvido, nada y Tiempo-material*.

La alusión al tiempo, a un tiempo en la imagen, nos remite al *punctum* en Barthes, a un: "esto será" y "esto ha sido", a la anunciación del "esto ha muerto" y "esto va a morir",¹¹⁸ a una vía sin salida en la que la fotografía se muestra entonces como una cámara de representación donde el sujeto choca contra la pared en la que se proyecta el reflejo de sí mismo.¹¹⁹ La presencia de la muerte y su imposible fijación convierte el acto de fotografiar en un intento de retener la mortalidad y fragilidad, ante lo que Susan Sontag aduce: toda fotografía es *memento mori*.¹²⁰

En su otra acepción, el *punctum*, es entendido en la imagen como una mancha, un pequeño corte, una fuga, un detalle, que en definitiva, hiere al espectador, sin posibilidad de ser sitiado.¹²¹ Ese es el punto desde el que parte Tatiana, desde la herida, desde la imagen que tras haberla "punzado" pasa a ser adoptada y apropiada por la artista,¹²² que tras un proceso de borrado químico sólo dejará una huella, dejando una única huella, un punto en la imagen que no volverá a ser visible.¹²³

A pesar de haber sido olvidadas, desechadas y abandonadas, durante esa destrucción, una parte se resiste a marcharse para siempre, paradójicamente, ese instante de muerte supone una reafirmación de vida, en la que nada permanece, salvo un resto, una huella.¹²⁴ Cada imagen presenta una resistencia diferente al borrado, en algunas ha ido apareciendo su contenido original como si del reclamo de una presencia de vida se tratase que Abellán decidió respetar.¹²⁵

Ambrotipos, daguerrotipos y ferrotipos son sometidos en esta exposición al fuego, como ocurre en *Cinerarias* (fig,1). Frente al resto del espacio eliminado, un pequeño gesto es escogido para ser preservado que: "no deja de ser otra metáfora de la muerte y

¹¹⁷ *Ibíd.*

¹¹⁸ BARTHES, R. (1999): *Ob.Cit.* p.167

¹¹⁹ DIDI-HUBERMAN (2010): *Ante la imagen*. Murcia: Cendeac, p.185

¹²⁰ SONTAG, S. (2011): *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo, p. 32

¹²¹ Roland Barthes en BARTHES, R. (1999): *Ob.Cit.*, p.89. Frente a esta concepción del detalle, Didi-Huberman opta por el *trozo* como el espacio que se resiste a integrarse en la imagen.

¹²² ABELLÁN, TATIANA, "Les Bernardes -Tatiana Abellán. Eco, Olvido, Nada" en <https://vimeo.com/256937415>. En línea: [2/05/2018]

¹²³ LÓPEZ MORALES, P. (2013), *Ob.Cit.*

¹²⁴ ABELLÁN, T., "Fuisteis yo" en: <https://tatianaabellan.com/proyectos/fuisteis-yo/>. En línea: [2/05/2018].

¹²⁵ *Ibíd.*

de la incineración con sus cenizas”.¹²⁶ En formatos cabinet, albúminas, tarjetas postales y cartas de visita, la fotografía va del estudio al amateur en retratos tanto individuales como colectivos a través de diferentes épocas y situaciones donde:

“La individualidad del yo, como ser único se disuelve en fríos criterios históricos y sociológicos -a qué época pertenece, cuál es su estatus social-, el pasado y el presente mantienen el diálogo en la presencia del espectador y en el olvido del retratado”.¹²⁷

Propio del artista-historiador Tatiana trabaja sincrónica y diacrónicamente mediante el trabajo de campo, unido a su viaje por la historia con un fin cuya importancia reside en revisar y reconstruir la realidad.¹²⁸ Aquí se muestra en el reverso de las fotografías que incluyen la dedicatoria, ciudad, fecha, nombre del estudio fotográfico, marca o clase de papel empleado.¹²⁹ Junto a las fotografías, unas pequeñas botellas de cristal de botica del siglo XIX, a modo de lacrimario recogen los desechos de la imagen y la emulsión que provocó su desaparición. Visualmente se muestra la fisicidad del recuerdo borrado, la materialización del olvido, conservada y encerrada de forma (i)legible. Junto a ello, los álbumes han perdido su carácter privado de recuerdo siendo desactivados y descontextualizados.¹³⁰

En la esfera de lo privado la artista confiesa tener un álbum propio hecho del recuerdo de otros titulado *Imágenes pese a todo* que aludiendo a la obra de Georges Didi-Huberman sobre la necesidad de presenciar y tener imágenes pese a la barbarie, Tatiana identifica con las fotografías que han sido imposibles de dañar, de agredir.¹³¹ Desde la línea autobiográfica, los retratos apropiados se muestran en la exposición como un testimonio de su propia vida en el que no está presente de manera física sino mediada por una memoria afectiva y empática que vertebra dos ejes: la identidad y el trayecto.

Una identidad que se revela múltiple desde el otro a través de la memoria y lo material. Siguiendo a Estrella de Diego en *No soy yo*, cuestiona en último término, la

¹²⁶ LÓPEZ MORALES, P. (2013), Ob.Cit.

¹²⁷ ABELLÁN, T. (2013), Ob. Cit.

¹²⁸ GUASCH, A.M. “El giro de la memoria y de la historia” en *El arte en la era de lo global, 1989-2015*. España: Alianza Editorial, (2016), pp.302-303.

¹²⁹ ABELLÁN, T. (2013), Ob. Cit.

¹³⁰ G. ALARCÓN, A., “Fuisteis yo: historias pasadas y presentes” en <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/fuisteis-yo-historias-pasadas-historias-presentes/>. En línea: [2/05/2018].

¹³¹ Correspondencia personal con Tatiana Abellán.

injerencia de la subjetividad en la imagen, desde la intromisión y apropiación del recuerdo, sentencia: "Sus historias son la mía. Ellos fueron yo, y yo seré ellos." ¹³²

En 2016 tiene lugar una extensión del proyecto en el Centro de Arte de la Conservera con motivo de la exposición *Gramáticas de la temporalidad* titulado *Fuisteis yo. Memoria líquida* (fig.2). En el que si la propia empresa del arte es anacrónica, ¹³³ el pasado está abierto, ¹³⁴ y el tiempo único, cinematográfico del capital ha sido desechado, ¿Qué tiempo es en la Historia del Arte? Se pregunta Keith Moxey.

Miguel Ángel Hernández Navarro propone un tiempo múltiple, plural, dinámico y heterogéneo ya que el tiempo único de la producción, mecanizado y automatizado aniquila el aquí y ahora, despojándolos de contundencia y densidad, serán precisamente esos parámetros de los que el Arte Contemporáneo se servirá para actuar como un contratiempo, donde el desacuerdo como resistencia es capaz de proponer regímenes alternativos teniendo en cuenta esa simultaneidad y valor de la duración. Sintiendo así el tiempo, entendemos la memoria no como un cadáver cuya vida ha quedado relegada a una existencia pasada, sino como un espacio con agencia para configurar y modificar el presente ¹³⁵.

En *Fuisteis yo. Memoria líquida* ¹³⁶, aparece nuevamente, la dimensión del punctum en términos temporales, pero en este caso para referirse al momento exacto ¹³⁷. Un instante que densifica el tiempo, conmueve a la par que prueba, e invita a la vez que consuela ¹³⁸. Un momento, breve, fugaz, que la práctica de archivo busca detener frente al ritmo acelerado ¹³⁹ de una sociedad y cultura amnésicas que paradójicamente a la vez que olvida, siente la obsesión de preservar, restaurar y criogenizar ¹⁴⁰. Materialmente el tiempo pasa de un estado a otro, la metáfora del goteo de la sangre o las lágrimas de la imagen se hacen reales densificando un presente líquido que cambia incesantemente ¹⁴¹.

¹³² ABELLÁN, T. (2013), Ob. Cit.

¹³³ Véase: DIDI-HUBERMAN, G. (2006). *Ante el tiempo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores.

¹³⁴ HERNÁNDEZ, M.Á. (2012):Ob.Cit.

¹³⁵ HERNÁNDEZ, M.Á. (dir.) (2008). *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: Cendeac, p. 11.

¹³⁶ HUERTAS, M., "Tatiana Abellán <<Je suis un autre>>" en <http://shoppermagazine.es/tatiana-abellan-je-suis-un-autre/>. En línea: [19/04/18].

¹³⁷ DOANE, M.A. (2002): Ob.Cit.

¹³⁸ BACHELARD, G. "Gaston Bachelard. Instante poético e instante metafísico" en <http://adamar.org/ivepoca/node/1500>. En línea: [2/05/2018].

¹³⁹ HUYSEN, A. (2006): Ob.Cit.

¹⁴⁰DOANE, M.A. (2002): Ob. Cit.

¹⁴¹ BAUMAN, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la Modernidad Líquida*, Madrid: S.L. Fondo de Cultura Económica de España.

El caer perpetuo en la imagen nos confronta con nuestra identidad como un espacio frágil y engañoso que no es más que la imagen de un cadáver. Entendido el cadáver, en su procedencia etimológica del latín *cadere*, que cae: "Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, *cadere-cadáver*".¹⁴² Desde el presente el espectador asiste a la destrucción futura. Frente al deseo de conservación enfrentamos la destrucción. La obra de arte, anacrónica, acoge múltiples formas de tiempo, el pasado en el que fue creada, el instante preciso al que asistimos y el momento futuro que imaginamos.

Durante ese mismo año *Fuisteis yo* sigue creciendo a través de *La niebla de la memoria* (fig.3). Dos fotografías originales del siglo XX con cristal convexo fueron borradas mediante una bruma de químicos a la vista del público¹⁴³ en el Pabellón 2 del Cuartel de Artillería de Murcia a propósito del proyecto *Pieza Única*¹⁴⁴. Exhibidas también en formato de videoinstalación, estas fotografías muestran un pasado retorna material que se desvanece en el aire¹⁴⁵, una desmaterialización de la imagen que es entendida como la reducción de lo visible. Lo visual paulatinamente se dirige a un plano antvisual en el que prima el valor retiniano frente al conceptual¹⁴⁶, un giro que Fontcuberta advierte en la posfotografía como un nuevo modo de ver y crear imágenes.¹⁴⁷

En 2018 la Casa de Cultura de Les Bernardes en Gerona ha inaugurado la exposición *Eco, Olvido, Nada* desde febrero hasta marzo, donde la *artista-alquimista* ha exhibido su ideario de recuerdos olvidados, aparición y desaparición, memoria líquida y olvido mediante una serie de imágenes a media luz que se conjugan en una antología de obras anteriores.¹⁴⁸

Como último eslabón del proyecto, este mismo año el Instituto Cervantes de Pekín decidió realizar una muestra colectiva sobre ocho artistas murcianos, entre los que se encontraban Eduardo Balanza, Sergio Porlán, Nico Munuera, Juanli Carrión y Sonia

¹⁴² KRISTEVA, J. (1988). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI Editores, p.10.

¹⁴³ ABELLÁN, T, "La niebla de la memoria" en <https://tatianaabellan.com/2016/10/14/la-niebla-de-la-memoria/>. En línea: [20/04/2018].

¹⁴⁴LV, "Tatiana Abellán expone en Pieza Única" en <http://www.laverdad.es/murcia/planes/201610/13/tatiana-abellan-expone-pieza-20161013012914-v.html>. En línea: [20/04/2018].

¹⁴⁵ HERNÁNDEZ, M. Á., "La niebla de la memoria" en <https://tatianaabellan.com/2016/10/14/la-niebla-de-la-memoria/>. En línea: [20/04/2018].

¹⁴⁶ HERNÁNDEZ, M. Á., "Cuando lo sólido se desvanece en el aire" en *Creatividad y Sociedad*, 2012, nº19, pp.1-31, p. 27.

¹⁴⁷ FONTCUBERTA, J. (2016): Ob.Cit.

¹⁴⁸ LES BERNARDES, "Eco, olvido, nada. Tatiana Abellán", en <http://bernardes.cat/eco-olvido-nada-tatiana-abellan/>. En línea: [20/04/2018].

Navarro junto a Tatiana Abellán.¹⁴⁹ Comisariada por Rosina Gómez- Baeza y Miguel Ángel Hernández Navarro, en este proyecto nos encontramos ante una recopilación de fotografías, detalles y videoinstalación que recorren las principales obsesiones de Tatiana: recuerdos huérfanos, borrar para ver, tachar para enfatizar o desmaterializar para fijar.¹⁵⁰

4.4. *Encarnados*

A finales de este 2018, el Centro Párraga acogerá *Encarnados* (fig.4), un proyecto basado en positivar mediante quemaduras en la piel negativos fotográficos encontrados. Heredero de *Fuisteis yo*, los retratos de los otros se incorporan en la identidad a través del cuerpo. Desde el ámbito posmemorial las imágenes se proyectarán una única vez sobre el cuerpo antes de desaparecer para siempre. Tras la inscripción en la piel, los negativos serán destruidos sin posibilidad de reproducción. La fotografía efímera, que toma aquí presencia orgánica y fisiológica se desvanecerá a medida que el cuerpo de Tatiana vaya sanando.¹⁵¹ Si la imagen del cuerpo sano y fuerte dentro de la lógica mercantil del Estado del bienestar ha logrado instaurar un consenso erigido en torno al miedo al dolor en que toda enfermedad capaz de transformar y corromper el cuerpo debe ser erradicada desde el momento en que penetra nuestro organismo, y nuestra la salud se ha configurado como el reflejo de la razón. La herida y la enfermedad se han constituido como la pasión. La patología, entonces, debe ser sanada en su doble acepción de corrupción y pasión.¹⁵² Ya que esa pasión se ha identificado con el *pathos* y *patior* como reflejo del sufrimiento, el padecimiento y el suplicio, ajeno al yo, Abellán decide confrontar directamente el dolor, para salir de un yo a un yo-otro, en el que el cuerpo resiste a ser absorbido por la lógica hegemónica.¹⁵³

Según la RAE *Encarnar* se constituye como el acto de criar carne conforme sana, tomar forma corporal, o mezclarse, uniéndose a otro elemento. Es por eso por lo que la exposición del cuerpo, la artista trasvasa las barreras del pintor, el escultor o el cineasta convirtiendo el propio cuerpo en un medio productor de imágenes. El cuerpo del artista-

¹⁴⁹ HERNÁNDEZ, M.A.(com.); GÓMEZ-BAEZA, R. (com.), (2018), Ob. Cit.

¹⁵⁰ *Ibíd*, p.44.

¹⁵¹ ABELLÁN, T., “Encarnados” en <https://tatianaabellan.com/2017/03/14/encarnados/>. En línea: [21/04/2018].

¹⁵² CRUZ, P.A., “El estado del bienestar y la utopía del cuerpo indoloro” en *Revista Crítica*, 2014, nº991-992, pp. 99-102.

¹⁵³ CRUZ, P.A., “Pasividad y <<obje(c)to político>>. (El arte corporal y la política de las pasiones)” en DE LA VILLA ARDURA, R. (dir. congr.), *Sociedades en crisis. Europa y el concepto de estética.*, España: Ministerio de cultura, 2011, pp.286-289.

productor cohabita en *Encarnados* con el cuerpo-espectador y con el cuerpo como objeto propio de representación, proyectado en términos sociales -en cuanto a género, raza o clase- y lingüísticos -en cuanto a roles o estereotipos-.¹⁵⁴

Tal exposición del cuerpo la ha situado Amelia Jones, en un diálogo entre cuerpo y el yo *-body/self-* donde surge la problemática en torno al ser como objeto o sujeto en el territorio del Body Art. Para Jones, el uso del propio cuerpo colapsa las nociones de artista, obra de arte o espectador señalando en términos fenomenológicos y psicoanalíticos, que el sujeto *significa* siempre en relación con los otros en la medida en que cuestiona las políticas de la mirada desde la intersubjetividad.¹⁵⁵ Y es que: "sólo cuando nos acercamos a lo individual, lo privado, y lo particular, podemos implicarnos en el sufrimiento ajeno en toda su singularidad".¹⁵⁶

De este modo, tomando las palabras de Nancy, pesar y pensar, nos dirigen aquí a la gravedad del cuerpo¹⁵⁷ a través de la que tomar conciencia del tiempo,¹⁵⁸ del pasado presente en los recuerdos. Aquellos que se han implantado en el sujeto, hace que éste, mediante la posmemoria, participe en las luchas y sufrimientos del otro a través de una *identificación distanciada* que requiere partir del propio yo para alienarse con el otro, un acto que supone craquelar la relación temporal entre quien lo vivió y quién no.¹⁵⁹

La herida y el daño en la propia piel se constituyen como la experiencia más personal e incommunicable, incapaz de ser comprendida a través del lenguaje. La herida no es más que la distancia imposible marcada por el trauma. Así en *Encarnados*, la piel supone el límite último, absoluto, privado e incommunicable capaz de proyectar una memoria de los sentidos en la que el pasado se filtra en el presente a través de una sensación que excede la representación¹⁶⁰.

¹⁵⁴ HERNÁNDEZ, M.Á. (2011): Ob.Cit. pp.15-31.

¹⁵⁵ JONES, A. (1998). *Body Art/Performing the subject*, Minnesota: University of Minnesota Press.

¹⁵⁶ BAL, M., "El dolor de las imágenes" en FERNÁNDEZ POLANCO, A. (dir.), *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.

¹⁵⁷ NANCY, J.L. (2003). *Corpus*, Madrid: Arena.

¹⁵⁸ HERNÁNDEZ, M.Á. (2011), Ob. Cit.

¹⁵⁹ HIRSCH, M. (2015). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Editorial Carpe Noctem.

¹⁶⁰; BENNET, J., "The Aesthetics of Sense-Memory: Theorising Trauma Through the Visual Arts" en KALTENBECK, F. y WEIBEL, P., *Trauma und Erinnerung/ Trauma and Memory: Crosscultural Perspectives*, Viena: Passagen Verlag, 2005, p.92

5. Conclusiones

Primer pasaje

D'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent ¹⁶¹

Marcel Duchamp

En la Florencia del año 2014 Enrique Vila-Matas se encontró con el escritor francés Emmanuel Carrère que tras un breve silencio le preguntó: “¿Te da miedo el silencio?” Ante lo que Vila-Matas quedó perplejo creyendo que se refería a la expresión: “ha pasado un ángel” debido al pasado cristiano del escritor francés.

Sin respuesta inmediata el autor de los escritores del no, llegó a la conclusión de que sí sentía miedo. Miedo ante el silencio, a quedar callado, y al silencio futuro que llega con la muerte ¹⁶². La muerte que nos envuelve en el silencio infinito en el que las palabras naufragan hasta ser aniquiladas. ¹⁶³

Entendida la muerte como el lugar donde el lenguaje se desborda, en el que muestra como un imposible ante una reacción física que arrastra un contagio afectivo. Desde ese límite imposible en el que las imágenes buscan su potencial para dirigirse a la memoria física del espectador para tocarlo, hacerlo sentir. ¹⁶⁴ En esa sutura obra Tatiana Abellán, proyecta la visión futura de Barthes en el espectador, lo que veo está muerto, igual que lo estaré yo. El presente se convierte en un tiempo performativo ¹⁶⁵, un tiempo pleno, tiempo-ahora al que se adhiere la posibilidad de cambiarlo, de transformar la historia ¹⁶⁶. El *slow motion* de *La niebla de la memoria* es el reflejo de un contratiempo en el que todo lo sólido se desvanece en el aire, en el que la imagen llora, sangra y se evapora lentamente hasta desaparecer por completo mediante un gas que nos sumerge en su entidad etimológica, el caos. ¹⁶⁷

El tiempo espesado y condensado en la obra de Tatiana toca al espectador mientras se densifica, se expande, se torna real en *Fuisteis yo. Memoria líquida*, pero resulta

¹⁶¹ Epitafio de la tumba de Marcel Duchamp en el Cementerio de Ruan.

¹⁶² VILA-MATAS, E. (2015). *Bartleby y compañía: La pregunta de Florencia*. Barcelona: Seix Barral, pp. 191-196.

¹⁶³ LE BRETON, D.(2001). *El silencio*. Barcelona: Sequitur, p. 184.

¹⁶⁴ HIRSCH, M. (2015): Ob. Cit., p.66.

¹⁶⁵ BAL, M. (2016): Ob.Cit.

¹⁶⁶ HERNÁNDEZ, M.Á. (2012): Ob. Cit.

¹⁶⁷ *Gas* acoge en la etimología del latín el significado de *caos*, en RAE en <http://dle.rae.es/?id=IyS0m4t>. En línea: [2/05/2018].

imposible detenerlo. El lenguaje a su vez pugna por retorcer el tiempo, recordarlo, en esencia, habitarlo ...*fin, Past Remains, Fuisteis yo.*

En cambio, lo que queda en las imágenes, apenas es un resto, la envoltura de aquello que una vez tuvo vida¹⁶⁸. Un duelo privado, en el que enfrento el yo y el otro. Me identifico con quien está muerto, establezco una relación especial desde un fino hilo que separa los vivos de los muertos¹⁶⁹, del que Abellán está más cerca. Más próxima al vacío, al olvido, que toca y crea con sus manos, al final siempre es la imagen que resta, la imagen que nunca determina la imagen de la muerte, y que sin embargo eriza la piel susurrando: “Ellos fueron yo, yo seré ellos”.

Segundo pasaje

¿Qué sabe la historia de morderse las uñas?¹⁷⁰

Francesc Torres

En un tiempo en el que los procesos de modernización y globalización buscan la conquista de lo inmaterial, lo etéreo y transparente desde una óptica total en un régimen hipersensible. Mostrar menos y materializar se ha convertido en un acto de resistencia.

Por un lado, ese no ver o ver menos propio de lo antvisual ejerce desde los inicios en la obra de Abellán una posición de resistencia frente a un modo de ver hegemónico. Desde la ecología visual y el valor conceptual propio de la posfotografía su régimen escópico enfrenta la hipervisibilidad, la ultra definición y la transparencia revirtiendo toda esta serie de parámetros, tensionando los modos de ver desde lo mínimo, desde lo que no se ve, desde aquello que está a punto de desaparecer para siempre sin posibilidad de ser aprehendido.

El pasado y la memoria no están abiertos de piernas ante nuestros deseos pese al ansia de la historia contemporánea de archivarlo y conservarlo todo. La memoria en Abellán resiste frágil, como una leve sutura que escinde a la par que comunica, muerte y vida, pasado y presente, recuerdo y olvido.

Ajena a la procedencia de la imagen, no importa que sea una donación, un recuerdo adquirido en un mercadillo de Los Ángeles o en un rastro de Madrid, pues mediante la migración, el nomadismo y la diáspora une historias, individuos y grupos en

¹⁶⁸ JANKÉLÉVITCH, V. (2002). *La muerte*. Valencia: Pre-Textos, pp.233-234.

¹⁶⁹ ABELLÁN, T. (2015): Ob.Cit., p. 427.

¹⁷⁰ Título de la exposición realizada por Francesc Torres en el Museo de Teruel en el año 2016.

una memoria globalizada en la que la contigüidad y proximidad se tornan esenciales para dar lugar a un recuerdo alternativo¹⁷¹ que teje todas las vidas en una misma nación, la de los olvidados. Tras haber sido abandonados, descontextualizados, despojados de recuerdo, recontextualizados y reapropiados, sus imágenes aparecen como la representación de una memoria que como un pasaje se encuentra en la intersección de dos lugares, colectiva e individual, pública y privada, social y personal.

De modo que cuando los olvidados son trasladados y deslocalizados hasta el enclave último que es la galería. Ésta se convierte en el mausoleo de un álbum privado sin nombres, sin cuerpos físicos, transformados en cadáveres simbólicos que son a la vez presencia y ausencia. Tan sólo mediante una dedicatoria de amor, un detalle, una dirección, una fotografía, Tatiana insufla vida a quienes no hicieron nada para pasar a una historia que les ha despojado de las lágrimas del otro. Por ello no puedo evitar pensar en cómo Abellán los entierra en su interior, a cuántos funerales sus ojos han asistido cada noche hasta darles una última sepultura.

El exilio

Yo es otra¹⁷²

Tatiana Abellán Aguilar

Joan Fontcuberta sostiene que en la colección reside el deseo de perdurabilidad y lucha contra la muerte. Que en ella se alberga la identidad de lo que somos con la capacidad de sobrevivir más allá del cuerpo.

Sin embargo, si el cuerpo ha sido siempre la so(m)bra¹⁷³ de lo que queda, lo que nos une a la vida, lo que somos, “Yo soy cuerpo” dijo Nietzsche. ¿Qué sucede cuando mi cuerpo es habitado por otro? ¿Cuándo mi identidad cohabita con otro(s)? Experimento en la piel lo más profundo, las luchas, los deseos y la historia del otro.

El otro, los otros, se encarnan en mí, habito dos identidades, dos tiempos, soy contemporáneo, vivo dos tiempos desde el presente¹⁷⁴ que me permite tomar conciencia

¹⁷¹ GUASCH, A.M. (2016): Ob. Cit.

¹⁷² Apropiación de Tatiana Abellán de la cita de Rimbaud *Je est un autre* en RIMBAUD, A. (1995): *Iluminaciones; Cartas del vidente*. Madrid: Hiperion.

¹⁷³ HERNÁNDEZ, M.A. (2006). *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio*. Valencia: Colección Novatores, Alfons El Magnànim.

¹⁷⁴ AGAMBEN, G. (2008): Ob.Cit.

y actuar. Tomar conciencia del cuerpo es entonces tomar conciencia del tiempo¹⁷⁵. El cuerpo a la vez nos ancla con la vida, lo que no puede ser desmaterializado, así encarnar es infiltrarse en la propia piel, abrasar el cuerpo, convertirlo en cuerpo doliente exiliado del bienestar, exiliado del propio cuerpo.

Sólo desde el otro, desde otro tiempo, desde otro modo de ver, desde otro cuerpo puedo hacer justicia. Concluyo entonces, la obra de Tatiana Abellán sentencia: sólo desde el exilio podemos volver a casa.

¹⁷⁵ HERNÁNDEZ, M.Á. (2011), Ob. Cit.

6. Bibliografía

ABELLÁN, T. "Recordar lo inolvidable. El 11-S: Instantes de verdad sin instantáneas de realidad", *Imafronte*, 2014, nº23, pp.207-232.

_____. (2015): *La sutura imposible. Muerte y experiencia estética en la obra de Teresa Margolles* (Tesis Doctoral publicada). Universidad de Murcia, Murcia

AGAMBEN, G. (2008): *Che cos' è il contemporaneo*. Roma: Nottetempo.

AUGÉ, M. (2003): *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa.

BAL, M. (2016): *Tiempos trastornados*. Madrid: Akal.

BARTHES, R. (1999): *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

BENJAMIN, W. (1982): *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

CORNEJO BRUGUÉS, L. (com.), *Eco, olvido, nada*, Casa de Cultura Les Bernardes, Exposición celebrada en febrero y marzo de 2018, Gerona: Les Bernardes, 2018.

CRUZ, P.A., "El estado del bienestar y la utopía del cuerpo indoloro" en *Revista Crítica*, 2014, nº991-992, pp. 99-102.

DERRIDA, J. (1997): *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

DIDI-HUBERMAN, G. (2004). *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós Ibérica.

_____. (2009): *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.

_____. "La exposición como máquina de guerra", *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 2011, Nº16, pp.24-28.

DOANE, M. A. (2003). *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge: Harvard University Press.

FARGE, A. (1991): *La atracción del archivo*. Valencia: Alfons El Magnanim.

FONTCUBERTA, J. (2017): *La furia de las imágenes*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

FOSTER, H. "An archival impulse" en *October* 8, 2004, vol., pp. 3-22

- _____.(2017): *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Madrid: Akal.
- FOUCAULT, M. (2003): *La arqueología del saber*. México DF: Siglo XXI Editores.
- _____. (2010): *El cuerpo utópico: las heterotopías*. Argentina: Nueva Visión.
- GUASCH, A. M. (2011): *Arte y Archivo, 1920-2010*. Madrid: Akal.
- _____.(2016): *El arte en la era de lo global: de lo geográfico a lo cosmopolita, 1989-2015*. España: Alianza Editorial.
- HIRSCH, M. (2015): *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Editorial Carpe Noctem.
- HUYSEN, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HERNÁNDEZ, M. Á. (2008). *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: Cendeac.
- _____.(2012). *Materializar el pasado: el artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas.
- _____.; GÓMEZ-BAEZA, R. (com.). *Tiempo-material. Procesos, memorias, afectos*. (Celebrado en 15 de marzo-2 mayo. Instituto Cervantes de Pekín; 29 de abril-2 de mayo. Art Beijing 2018). Edita: Comunidad Autónoma Región de Murcia, Consejería de Turismo, Cultura y Medio Ambiente, Instituto de las Industrias Culturales y las Artes, 2018.
- HERNÁNDEZ FOLQUIÉ, C. (dir., com.). *NY & Me*. Celebrado en Los Molinos del Río, marzo-junio 2012, Murcia: Ayuntamiento de Murcia, Concejalía de Cultura.
- LEVY. Z., SZNAIDER.N. (2005). *The Holocaust in the Global Age* . Filadelfia: Temple University Press.
- MOXEY, K. (2015): *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. España: Sans Soleil.
- SONTAG, S. (2011): *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo.
- WARR, T. (ed.) (2011), *El cuerpo del artista*. Phaidon Press Limited

7. Anexos

7.1. Repertorio de imágenes de Tatiana Abellán

Fig. 1



Cinerarias. Ferrotipos intervenidos. Cortesía de la Artista

Fig. 2.



Fuisteis yo. Memoria líquida. 2016. Fotografía original de principios del siglo XX borradas parcialmente, sistema de goteo, balda, frasco de botica con los restos de la emulsión retirada.

Fig. 3



La niebla de la memoria. 2016. Fotografía del siglo XX con cristal convexo borrada mediante una bruma de químicos.

Fig. 4



Encarnado II. Quemadura sobre la piel (Placa negativa de cristal positivada con luz ultravioleta)

7.2. Entrevista con Tatiana Abellán

Murcia, 3 de mayo de 2018

Tras varios meses de comunicación a través de correo electrónico, Tatiana Abellán y yo nos encontramos en el Café Moderno para realizar esta entrevista e intentar aclarar algunas cuestiones surgidas al hilo de este trabajo. Transcribo a continuación algunos fragmentos de una conversación de una hora y media que tuvo lugar aquella tarde.

-Miguel Ángel: Bueno, comencemos. Este 2018 está siendo un año frenético, con mucha actividad. Así que comenzaré por la pregunta que Marcel Duchamp decía que nunca le hacían, ¿cómo estás?

-Tatiana Abellán: Estoy bien. Efectivamente este 2018 está siendo un año de mucha actividad, parece que el proceso que he ido cosechando años atrás ha comenzado a dar sus frutos. En octubre expondré en Tarragona, está el proyecto de Baja California, y muchas ideas en cuarentena.

-M.A.: *Fuisteis yo* constituye el gran hito de tu trayectoria. Todo comenzó con “El drama de Roma” como bien has anunciado en diversas entrevistas, conferencias, pero ¿por qué borrar?

-T.A.: Me cuesta reconocerlo, pero había un impulso autodestructivo, una insatisfacción personal. Cuando hablo de agresión a la imagen, es porque me encontraba en una situación incómoda, sentía rabia. Pero a la vez era un intento de sanación.

-M.A.: Permíteme decirte al hilo de lo que hablas, que ese impulso de autodestrucción, del cuerpo, de esas preocupaciones que residen en tu trayectoria parecen estar debajo de esos primeros trabajos como ...*fin*.

-T.A.: Eso es algo de lo que yo me he dado cuenta hace poco, y aunque no tenga relevancia, recuerdo que ya en la carrera comencé a experimentar con el cuerpo, de modo que siempre me ha acompañado.

-M.A.: ¿Y el interés por la muerte tanto en tu faceta investigadora como artística?

-T.A.: El interés por la muerte siempre ha estado. Mi primer cadáver lo vi con seis años. No lo recuerdo traumáticamente, posiblemente me hacía una idea, pero no era consciente en su integridad.

-M.A.: De hecho, una de las cosas que a mí me ha llamado la atención es la naturalidad con la que tú tratas la muerte en tu investigación como en tu obra.

-T.A.: Realmente no le temo al morir. Creo sinceramente que nunca me ha dado miedo.

-M.A.: Cambiemos de tercio, ¿el interés por la memoria se produce a través de una perspectiva consciente? ¿Miras a otros artistas para inspirarte o adoptar ideas como Doris Salcedo o Tacita Dean? ¿Y Teresa Margolles?

-T.A.: Creo como dice Ortega y Gasset, que “Yo soy yo y mi circunstancia”, y pese a que el enfoque se lleva a cabo de una manera consciente. El contexto, los catálogos, en definitiva, las circunstancias ayudan a moldear también ese camino. A Doris Salcedo y Tacita Dean las admiro, conozco su obra, pero no rebusco en ellas para mi trabajo. Respecto a Teresa Margolles, es diferente, ha sido una influencia inconsciente que se ha ido revelando con el paso del tiempo, la muerte y la antivisualidad de Teresa me parecían totalmente lejanas, pero sí es cierto que ahora sí que veo que tiene bastante presencia.

-M.A.: Teresa habla que mientras exista México habrá asesinatos, de ahí que por lo tanto su trabajo se constituya como un proyecto sin fin. ¿Tú sientes lo mismo con tu obra, crees que siempre habrá olvidados a quien rescatar?

-T.A.: Sin duda. Hay una diferencia, Teresa siempre busca una respuesta activa en el espectador, yo no. Yo no espero revelar una verdad absoluta. Desde la microhistoria, intento mover a una persona puntualmente. Es como meter una cuña en una biblioteca.

-M.A.: Viremos en otro sentido, en algunas de tus piezas has señalado el nombre del retratado, o la retratada, más allá de tu álbum privado *Imágenes pese a todo* en el que conservas la vida de una aventurera que vivió en los años veinte. Siento comparar, pero, por ejemplo, Tacita Dean, sí que en ocasiones viaja al lugar donde ocurrieron las historias, reconstruye las vidas e investiga sobre quiénes fueron, ¿tu trayectoria implica un enfoque totalmente distinto?

-T.A.: No lo percibo así. Trabajo de diversas formas y durante el camino me encuentro archivos, nombres y fechas. Yo no busco rescatar a personas. Cuando he podido hallar un rastro me he planteado contactar con el propietario de las imágenes, pero no quiero trabajar desde esa línea, me parece muy evidente.

-M.A.: ¿Está lo político implícito o rehusas de eso?

-T.A.: No es una de mis preocupaciones, pero sé que está ahí. Es el espectador quien introduce su participación y de él depende la lectura.

-M.A.: Confesaste en *Miradas Cercanas* que trabajas por la noche ya que es más íntimo, más permeable, ¿cierto?, En esa soledad, ¿te quedas con un “vacío bien cabrón” como apunta Teresa en la entrevista para tu tesis?

-T.A.: Así es, el borrado de las imágenes lo llevo a cabo por la noche. En ese silencio, esa intimidad, lo hablé con Teresa, siento que de algún modo pongo orden. Pero a la vez es un vacío, una imagen incompleta, sí que es una sensación “bien cabrona”.

-M.A.: Vayamos ahora a *Encarnados*, ¿qué sientes mientras abrasas la piel? ¿Cómo eres capaz de aguantar el dolor durante tanto tiempo?

-T.A.: La verdad que es un proceso muy doloroso y muy frágil, porque durante la exposición no puedo ver si la imagen se ha fijado bien. Además, el propio cuerpo, al sudar puede llegar a interrumpirlo. Sin embargo, en alguna ocasión, durante la curación he advertido personajes que hasta entonces estaban ocultos. Parece que el azar formará parte y configurará la obra.

-M.A.: Huysen señala que uno de los riesgos de la memoria es que el constante mirar hacia el pasado puede suponer la pérdida del futuro, ¿corres tú ese riesgo anclada en esas fotografías anteriores al momento de tu nacimiento?

-T.A.: Creo que a veces el pasado sí que resulta como una evasión, pero a la vez intentó mirar al pasado para tener presente el futuro.

-M.A.: Indagando sobre tu trayectoria y tus proyectos, me ha parecido asistir a un proceso cada vez más depurativo, más delimitado, más íntimo tanto en cuanto a forma como contenido, que tiene como límite hasta la fecha *La imagen que resta*, ¿estás de acuerdo?

-T.A.: Efectivamente, no tengo nada que añadir al respecto.

-M.A.: Nos vemos pronto. Muchas gracias por todo.

-T.A.: Nos vemos pronto, recuerda que el cuerpo recuerda.