

TATIANA ABELLÁN

A PERPETUIDAD

GALERÍA ISABEL HURLEY

TATIANA ABELLÁN



GALERÍA ISABEL HURLEY

EXPOSICIÓN / EXHIBITION A Perpetuidad

Artista / Artist

Tatiana Abellán

Comisario / Curator

Juan Francisco Rueda

Organiza / Organizes

Galería Isabel Hurley

Transporte / Transportation

Transportes Curro

Colaboran / Collaborate

Instituto de las Industrias Culturales y las Artes

Región de Murcia

Ministerio de Cultura y Deporte

CATÁLOGO

Edición / Edition

Galería Isabel Hurley

Tatiana Abellán

Textos / Texts

Juan Francisco Rueda

Tatiana Abellán

Diseño / Design

Tatiana Abellán

Vacío

Fotografías / Photographs

Tatiana Abellán

Vacío

© De los textos y de las fotografías:

Los autores

© De esta edición:

Instituto de las Industrias Culturales y las Artes.

Región de Murcia

Ministerio de Cultura y Deporte

Galería Isabel Hurley

Impresión / Print

Truyol

ISBN: 978-84-09-50989-8

A PERPETUIDAD

La ficción es como se han de contar las historias reales. [...] La verdad tiene la estructura de la ficción. [...] Tenía que contarlo en forma de ficción para que pareciera verdad.

Enrique Vila-Matas

La resistencia de lo «real» (bajo su forma escrita, por cierto) a la estructura es muy limitada en el relato de ficción, construido por definición sobre un modelo que, a grandes líneas, no sufre otras presiones salvo las de lo inteligible; pero este mismo “real” se vuelve la referencia esencial en el relato histórico que se supone refiere “lo que realmente ha pasado”: qué importa entonces la no funcionalidad de un detalle desde el momento que él denota “lo que ha ocurrido”: lo “real concreto” se vuelve la justificación suficiente del decir.

Roland Barthes

El tiempo suspendido: imagen, memoria, desaparición y persistencia.

Tatiana Abellán

Desde hace una década, mi producción artística ha girado en torno a la intervención material de fotografías antiguas, un procedimiento que, más allá de transformar la materialidad de la imagen, me permite operar en diversos registros interdependientes. A través de esta práctica, exploro la fragilidad inherente a la vida y la memoria, ambas construidas a partir de vestigios del pasado como la fotografía; indago en la alteridad y en la construcción ficcional que proyectamos sobre la imagen; y desarrollo una aproximación metafotográfica que revisita los elementos esenciales del medio, dotándolos de nuevas resonancias en el contexto contemporáneo.

En esta exposición, presento por primera vez los proyectos *A perpetuidad*, que presta su título a la muestra, y *Recibo la tuya*. En ambos se produce un desplazamiento significativo de la imagen fotográfica hacia la palabra como vehículo de memoria. En *A perpetuidad*, este tránsito se materializa a través del estudio y la recopilación de epitafios inscritos en lápidas funerarias; en *Recibo la tuya*, por el contrario, mediante el análisis y la reactivación de la correspondencia epistolar contenida en más de quinientas cartas manuscritas enviadas por Doña Elvira Sánchez de la Orden Castrillo de Cavia a su prometido, Juan Peris Masip, entre 1896 y 1902. Este cambio de enfoque, que no ha sido premeditado, sino que del que más bien he sido consciente a posteriori, permite una relectura de mi trayectoria artística y proporciona un marco de reflexión sobre los proyectos previos, en los que la precariedad, la efimeridad y la disolución material de la fotografía han constituido los ejes fundamentales de mi investigación artística, que, a la postre, se construye en oposición a los modos de proceder del arte actual, principalmente por sus plazos de ejecución.

Así, buena parte de mi obra se articula en torno a un diálogo con la historia de la fotografía, particularmente con sus orígenes en el siglo XIX, cuando la disciplina emergía en la intersección entre la tecnología, la experimentación científica y la fascinación por su naturaleza alquímica. En *Cinerarias* (2014), trabajo con ferrotipos intervenidos que remiten a los procedimientos primigenios de la fotografía sobre soportes metálicos. Estas imágenes, concebidas como objetos únicos, encierran una paradoja intrínseca: a pesar de su aspiración a la permanencia, su deterioro resulta ineludible. Esta tensión entre fijación y desaparición atraviesa toda mi producción, en la que las imágenes, aunque sometidas a procesos de transformación, nunca desaparecen completamente: la ceniza no puede arder.

En *La imagen que resta* (2019), el uso del cristal como soporte establece una correlación simbólica entre la fragilidad del material y la naturaleza efímera de la memoria. La elección del cristal dialoga con técnicas fotográficas históricas como los ambrotipos, las *dry plates* o los vidrios aluminados, pero al mismo tiempo enfatiza la precariedad de la imagen y su progresiva disolución. La materialidad no es un elemento accesorio en mi trabajo, sino un componente esencial de mi investigación: cada material es seleccionado no solo por su carga histórica, sino también por su capacidad de resonancia conceptual y sensorial. Es más, a pesar del peso conceptual o discursivo de mis obras, no entendería el arte sin la necesaria acción de la mano, del taller, de la convivencia con lo físico.

El proyecto *Encarnados* (2012-actualidad) lleva esta exploración un paso más allá al trasladar la imagen fotográfica al cuerpo humano: el mío propio. Mediante la impresión de retratos antiguos en mi piel, utilizando placas de cristal y luz ultravioleta, el cuerpo se convierte en un soporte efímero de la memoria. La desaparición gradual de estas imágenes impresas en la epidermis refuerza la idea de la fotografía como una huella fugaz del pasado, intensificando la tensión entre lo visible y lo evanescente. Sin embargo, aunque dejen de ser visibles, quedarán inscritas para siempre en mi biografía, porque de eso se trata; de evidenciar que yo podría haber estado en esas imágenes del mismo modo que ellos ahora viven en mí.

Proyectos como *Memoria líquida* (2016) y *La niebla de la memoria* (2016) profundizan en la noción del borrado como un acto constitutivo en los procesos de construcción de la memoria. En *Memoria líquida*, el residuo químico de las imágenes borradas se conserva en antiguos frascos de botica, materializando la conversión de la imagen en un nuevo estado físico. *La niebla de la memoria*, de naturaleza audiovisual, en cambio, subvierte el proceso tradicional de revelado fotográfico al velar la imagen en lugar de fijarla, generando una suerte de alquimia inversa donde el retrato se disuelve progresivamente en una neblina incierta. Pero ya *hemos visto*.

El proyecto *A perpetuidad*, en proceso, se compone aquí de 72 fragmentos de lápidas mortuorias dispuestos en una de las paredes principales del espacio expositivo. Esta obra plantea una obvia reflexión en torno a la permanencia y la desaparición, estableciendo un diálogo con trabajos previos a pesar de su renuncia a lo estrictamente fotográfico. Mientras que el cuerpo y el cristal encarnaban la fragilidad y la disolución de la imagen, la piedra funeraria original, que durante un tiempo separó el féretro del mundo de los vivos, representa la aspiración a la fijación definitiva de la memoria de los ausentes. Estas lápidas han sido obtenidas en diferentes cementerios a lo largo de los últimos años, y su reducción a estos fragmentos no responde únicamente a un deseo de excluir los nombres propios de los fallecidos, sino que obedece a la estrategia de enfatizar aquellas inscripciones en las que familiares y allegados se comprometían a mantener vivo un recuerdo –“siempre en nuestra memoria”, “tu familia no te olvida”, etc.–, y que, obviamente, han traicionado.

Por otro lado, *Recibo la tuya*, un proyecto artístico de naturaleza transmedia que conjuga una vertiente instalativa y otra de carácter editorial, aborda la memoria desde la correspondencia epistolar. A partir de la recopilación y análisis de un extenso corpus de cartas, reconstruyo la

relación entre Elvira Sánchez de la Orden Castrillo de Cavia y Juan Peris Masip. En esta pieza, la inteligencia artificial juega un papel crucial al generar nuevas misivas a partir del material original, prolongando indefinidamente la correspondencia de Elvira más allá de su existencia terrenal. Estas nuevas cartas creadas con IA, que emulan el tono, el estilo y la grafía de las originales, son grabadas sobre placas de aluminio negro, estableciendo un vínculo material y conceptual con piezas anteriores. La elección del aluminio refuerza la idea de permanencia, mientras que el uso de herramientas de IA introduce cuestiones sobre la pervivencia de la memoria en la era digital y la posibilidad de su reproducción sin fin. No conocemos en ningún caso las respuestas del receptor de las cartas originales, pero este proyecto sugiere la posibilidad de emitir cartas de amor ad infinitum, y su parecido a las que hoy podríamos recibir cualquiera de nosotros es fascinante. Eso sí, a través de otros medios y con un notable empobrecimiento gramatical y léxico y sin la sutileza del subtexto que acarrearán las del archivo original.

En *No leeré más emails*, Enrique Vila-Matas, narra cómo a la muerte de Erik Satie se descubrió que llevaba años sin abrir las cartas que recibía. Sin embargo, las contestó puntualmente todas. La reflexión que se sigue de este comportamiento, y que el propio autor quiso emular desplazando unas cada vez más difusas fronteras entre disciplinas artísticas y literarias, es que el acto comunicativo es más extraño y complejo de lo que parece, y que, en ocasiones, los diálogos no son más que monólogos sucesivos que no median entre los interlocutores, sino que afectan exclusivamente al enunciadore. El proyecto *Recibo la tuya* surgió a partir de la adquisición de una colección de cartas manuscritas. Las misivas, escritas por Doña Elvira entre 1896 y 1902, se complementan con un archivo familiar de fechas más amplias que incluye todo tipo de documentos domésticos y civiles, como recibos, facturas, cartas de pago, participaciones, comunicaciones y otros, pertenecientes a Juan Peris Masip, receptor original de la correspondencia y figura relevante de la sociedad de la época, que llegó a ser alcalde de Castellón de la Plana en varias legislaturas.

Durante mucho tiempo, la Historia en general, y los archivistas en particular, han dejado de lado este tipo de documentos que no contiene ningún sello ni firma relevante, por considerarlos “menores”, ilustrativos exclusivamente de la vida privada de las personas. Sin embargo, hoy somos conscientes del valor que pueden llegar a tener y de lo útiles que pueden resultar para perfilar la vida, la sociedad, las costumbres o la cultura de una época. Su valor emocional, asimismo, excede en ocasiones a la información que proveen, y, en mi caso lo poético siempre prevalecerá sobre lo administrativo. Cartearse ha sido durante siglos la forma más habitual de comunicarse. En la actualidad, enviar una carta por correo postal es un acto anacrónico y de resistencia. En estas cartas descubro que los sentimientos de los protagonistas son exactamente los mismos que se podrían encontrar en una conversación de cualquier servidor de mensajería instantánea, pero con unos tiempos de respuesta e incertidumbre que irremediablemente afectan a sus protagonistas y al desarrollo de la historia. El amor, el compromiso, el miedo, los celos; incluso la pasión modulada por los rígidos convencionalismos sociales, son plenamente actuales. La forma de relacionarse y la de expresarse, en cambio, son radicalmente distintas. No en vano, la narrativa epistolar, como género literario, tiene un gran arraigo en la literatura universal y ha servido para demostrar que realidad y ficción se tocan, y que las cartas tienen un potencial narrativo inigualable.

Lo más destacado de esta maniobra, plenamente arraigada en la práctica del arte contemporáneo, ha sido la elección deliberada de la ficción narrativa o ficción documental como recurso para acercarme lo máximo posible a la verdad. Del mismo modo, he de dejar constancia de que me he apoyado en las nociones del artista como historiador desarrolladas por Miguel Ángel Hernández a partir de las tesis de Walter Benjamin, de la idea de lo postfotográfico trabajada en profundidad por Joan Fontcuberta, de la noción de postproducción propuesta por Nicolás Bourriaud, así como en el marco de la relación del arte y el archivo ampliamente estudiada por Anna María Guasch.

Durante mi trayectoria como artista he abordado cuestiones relacionadas con la memoria, el pasado, el olvido, el dolor, el cuerpo, el duelo o la muerte. Mi acercamiento siempre ha sido a partir del archivo y en un contexto estrictamente vinculado a las artes visuales en su concepción más tradicional. Toda mi investigación me ha llevado por diferentes caminos que habitualmente han convergido en una misma intención; conocerme y hallar mi lugar en el mundo a partir de las vivencias de otras personas. En definitiva, a lo largo de mi investigación, la imagen fotográfica nunca desaparece por completo, sino que atraviesa procesos de transformación que la reconfiguran sin anular su huella. Mi práctica se inscribe en una exploración continua de la relación entre memoria e imagen, entre fragilidad y persistencia. En este sentido, y como se ha afirmado en otras ocasiones, podría trazarse una conexión con la noción duchampiana de *infraleve*, ese umbral intangible en el que la materia y su vestigio se confunden. La fotografía, al igual que la memoria, puede desvanecerse, pero siempre deja tras de sí una impronta indeleble. Tal vez ahí radique la paradoja central de mi obra: reconocer que, a pesar de su vulnerabilidad, tanto la imagen como el recuerdo persisten, acompañándonos simbólicamente a *perpetuidad*.

Bibliografía

Barthes, Roland, *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1989.

Benjamin, Walter, *Pequeña historia de la fotografía*, en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973.

Bourriaud, Nicolas, *Postproducción*, Ediciones Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004.

Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005.

Duchamp, Marcel, *Escritos*, Galaxia Gutenberg, 2019.

Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas: Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

Fontcuberta, Joan, *La furia de las imágenes*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2016.

Guasch Anna María, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Akal, Barcelona, 2011.

Hernández Navarro, Miguel Ángel, "Resistencias a la imagen: Mary Kelly y la balada de la antivisualidad", en *Estudios visuales*, nº 4, 2007.

Krauss, Rosalind, *El original fotográfico*, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1996.

Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Debolsillo, Barcelona, 2006.

“Fiction is how real stories must be told. [...] Truth has the structure of fiction. [...] I had to tell it as fiction for it to seem true.”

Enrique Vila-Matas

“The resistance of the ‘real’ (in its written form, of course) to structure is very limited in fiction narratives, which are by definition built upon a model that, broadly speaking, suffers no pressures except those of intelligibility. But this same ‘real’ becomes the essential reference in historical narrative, which is supposed to recount ‘what really happened’: the non-functionality of a detail no longer matters once it denotes ‘what occurred’; the ‘concrete real’ becomes the sufficient justification for discourse.”

Roland Barthes

Suspended Time: Image, Memory, Disappearance, and Persistence

Tatiana Abellán

For the past decade, my artistic production has revolved around the material intervention of old photographs, a procedure that, beyond transforming the materiality of the image, allows me to operate in various interdependent registers. Through this practice, I explore the inherent fragility of life and memory, both built from remnants of the past like photography; I delve into alterity and the fictional construction we project onto the image; and I develop a metaphotographic approach that revisits the essential elements of the medium, endowing them with new resonances in the contemporary context.

In this exhibition, I present for the first time the projects *In Perpetuity*, which lends its title to the show, and *I Receive Yours*. In both, there is a significant shift from the photographic image to words as a vehicle for memory. In *In Perpetuity*, this transition materializes through the study and compilation of epitaphs inscribed on tombstones; in *I Receive Yours*, on the other hand, through the analysis and reactivation of epistolary correspondence contained in more than five hundred handwritten letters sent by Doña Elvira Sánchez de la Orden Castrillo de Cavia to her fiancé, Juan Peris Masip, between 1896 and 1902. This shift in focus was not premeditated but rather something I became aware of afterward, allowing for a rereading of my artistic trajectory and providing a framework for reflection on previous projects, in which the precariousness, ephemerality, and material dissolution of photography have been fundamental axes of my artistic research. Ultimately, my work stands in opposition to the prevailing modes of contemporary art, primarily due to its execution timelines.

Thus, much of my work is structured around a dialogue with the history of photography, particularly its origins in the 19th century, when the discipline emerged at the intersection of technology, scientific experimentation, and fascination with its alchemical nature. In *Cinerarias* (2014), I work with intervened tintypes that reference the earliest photographic processes on metal supports. These images, conceived as unique objects, encapsulate an intrinsic paradox: despite their aspiration to permanence, their deterioration is inevitable. This tension between fixation and disappearance runs through my entire production, where images, though subjected to transformation processes, never entirely vanish: ashes cannot burn again.

In *The Remaining Image* (2019), the use of glass as a support establishes a symbolic correlation between the fragility of the material and the ephemeral nature of memory. The choice of glass dialogues with historical photographic techniques such as ambrotypes, dry plates, or albumen glass prints, while simultaneously emphasizing the precariousness of the image and its gradual dissolution. Materiality is not an accessory element in my work but an essential component of my research: each material is selected not only for its historical significance but also for its capacity for conceptual and sensory resonance. Moreover, despite the conceptual or discursive weight of my works, I cannot conceive art without the necessary action of the hand, the workshop, and the engagement with the physical.

The project *Incarnate* (2012-present) takes this exploration a step further by transferring the photographic image onto the human body—my own. By printing old portraits onto my skin using glass plates and ultraviolet light, the body becomes an ephemeral support for memory. The gradual disappearance of these images printed on the epidermis reinforces the idea of photography as a fleeting trace of the past, intensifying the tension between the visible and the evanescent. However, although they cease to be visible, they will remain inscribed in my biography forever, because that is the point: to demonstrate that I could have been in those images just as they now live within me.

Projects such as *Liquid Memory* (2016) and *The Fog of Memory* (2016) delve into the notion of erasure as a constitutive act in memory-building processes. In *Liquid Memory*, the chemical residue of erased images is preserved in antique apothecary jars, materializing the transformation of the image into a new physical state. In contrast, *The Fog of Memory*, an audiovisual piece, subverts the traditional photographic development process by veiling the image instead of fixing it, creating a kind of reverse alchemy where the portrait progressively dissolves into an uncertain mist. But we have seen this before.

The project *In Perpetuity*, still in progress, consists here of 72 fragments of funerary tombstones arranged on one of the main walls of the exhibition space. This work presents an evident reflection on permanence and disappearance, establishing a dialogue with previous works despite its departure from strictly photographic elements. While the body and glass embodied the fragility and dissolution of the image, the original funerary stone, which once separated the coffin from the world of the living, represents the aspiration to definitively fix the memory of the deceased. These tombstones were obtained from different cemeteries over recent years, and their reduction to fragments not only serves to exclude the deceased's proper names but also follows the strategy of emphasizing those inscriptions in which family members and loved ones committed to keeping a memory alive—"always in our memory," "your family does not forget you," etc.—which, evidently, they have betrayed.

On the other hand, *I Receive Yours*, an artistic project of a transmedia nature that combines an installation and an editorial aspect, addresses memory from the perspective of epistolary correspondence. Based on the collection and analysis of an extensive corpus of letters, I reconstruct the relationship between Elvira Sánchez de la Orden Castrillo de Cavia and Juan Peris Masip. In this piece, artificial intelligence plays a crucial role by generating new letters from the original material, indefinitely prolonging Elvira's correspondence beyond her earthly existence. These new letters

created with AI, which emulate the tone, style and handwriting of the originals, are engraved on black aluminum plates, establishing a material and conceptual link with previous pieces. The choice of aluminum reinforces the idea of permanence, while the use of AI tools introduces questions about the survival of memory in the digital age and the possibility of its endless reproduction. We do not know in any case the answers of the recipient of the original letters, but this project suggests the possibility of sending love letters *ad infinitum*, and its similarity to those that any of us could receive today is fascinating. Of course, through other means and with a notable grammatical and lexical impoverishment and without the subtlety of the subtext that the original archive carries with it.

In *I will not read more emails*, Enrique Vila-Matas narrates how, upon Erik Satie's death, it was discovered that he had not opened the letters he received for years. However, he answered them all promptly. The reflection that follows from this behavior, and that the author himself wanted to emulate by displacing the increasingly blurred boundaries between artistic and literary disciplines, is that the communicative act is stranger and more complex than it seems, and that, sometimes, dialogues are nothing more than successive monologues that do not mediate between the interlocutors, but rather affect exclusively the speaker. *I Receive Yours* project arose from the acquisition of a collection of handwritten letters. The letters, written by Doña Elvira between 1896 and 1902, are complemented by a family archive of broader dates that includes all kinds of domestic and civil documents, such as receipts, invoices, payment letters, shares, communications and others, belonging to Juan Peris Masip, the original recipient of the correspondence and a relevant figure in the society of the time, who became mayor of Castellón de la Plana in several legislatures.

For a long time, History in general, and archivists in particular, have left aside this type of document that does not contain any relevant stamp or signature, considering them "minor", illustrative exclusively of the private life of people. However, today we are aware of the value they can have and how useful they can be to outline the life, society, customs or culture of an era. Their emotional value, likewise, sometimes exceeds the information they provide, and, in my case, the poetic will always prevail over the administrative. Writing letters has been the most common way of communicating for centuries. Nowadays, sending a letter by post is an anachronistic act of resistance. In these letters I discover that the feelings of the protagonists are exactly the same as those that could be found in a conversation on any instant messaging server, but with response times and uncertainty that inevitably affect the protagonists and the development of the story. Love, commitment, fear, jealousy; even passion modulated by rigid social conventions, are fully current. The way of relating and expressing oneself, on the other hand, are radically different. Not in vain, epistolary narrative, as a literary genre, has deep roots in universal literature and has served to demonstrate that reality and fiction touch, and that letters have an unparalleled narrative potential. The most remarkable aspect of this manoeuvre, fully rooted in the practice of contemporary art, has been the deliberate choice of narrative fiction or documentary fiction as a resource to get as close as possible to the truth. Similarly, I must state that I have relied on the notions of the artist as historian developed by Miguel Ángel Hernández based on the theses of Walter Benjamin, on the idea of the post-photographic worked on in depth by Joan Fontcuberta, on the notion of post-production proposed by Nicolás Bourriaud, as well as within the framework of the relationship between art and the archive widely studied by Anna María Guasch.

Throughout my artistic career, I have addressed issues related to memory, the past, oblivion, pain, the body, mourning, and death. My approach has always stemmed from the archive and within a strictly visual arts context. My research has led me down different paths that have typically converged on the same intention: to know myself and find my place in the world through the experiences of others. Ultimately, throughout my investigation, the photographic image never completely disappears but undergoes transformation processes that reconfigure it without nullifying its trace. My practice is inscribed in a continuous exploration of the relationship between memory and image, between fragility and persistence. In this sense, as has been stated on other occasions, a connection could be drawn with Duchamp's notion of the inframince, that intangible threshold where matter and its vestige merge. Photography, like memory, may fade, but it always leaves behind an indelible imprint. Perhaps that is the central paradox of my work: recognizing that, despite their vulnerability, both image and memory persist, accompanying us symbolically *in perpetuity*.

Bibliography

Barthes, Roland, *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1989.

Benjamin, Walter, *Pequeña historia de la fotografía*, en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973.

Bourriaud, Nicolas, *Postproducción*, Ediciones Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004.

Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005.

Duchamp, Marcel, *Escritos*, Galaxia Gutenberg, 2019.

Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas: Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

Fontcuberta, Joan, *La furia de las imágenes*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2016.

Guasch Anna María, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Akal, Barcelona, 2011.

Hernández Navarro, Miguel Ángel, "Resistencias a la imagen: Mary Kelly y la balada de la antivisualidad", en *Estudios visuales*, nº 4, 2007.

Krauss, Rosalind, *El original fotográfico*, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1996.

Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Debolsillo, Barcelona, 2006.



Tatiana Abellán. A perpetuidad

Juan Francisco Rueda

Nuestra existencia es la nada, un conjunto de gestos ocasionalmente desplegado ante un atrezzo inanimado y convencional. Naturaleza muerta. Sólo somos “modelos”. Venimos de una representación y a otra vamos, tal vez. En verdad, sólo importa el click instantáneo del disparo fotográfico. Eso debe de ser, seguramente, la inmortalidad (irónica) del arte.¹

Juan Antonio Ramírez

A perpetuidad se constituye como una suerte de retrospectiva del trabajo que viene desarrollando Tatiana Abellán desde 2012, caracterizado, en gran medida, por la alteración material de fotografías antiguas que, devenida manipulación semántica, le permite operar en distintos registros interdependientes: la certeza de la fragilidad tanto de la vida como de la memoria, construida ésta, en ocasiones, mediante indicios del pasado como la imagen fotográfica; el ensayo de la alteridad y la fabulación –los relatos ficcionales que proyectamos- a partir del cotejo de esas imágenes; así como la puesta en práctica de un ejercicio metafotográfico, una sutil y rigurosa, para con la historia de este medio, revisión y visitación de elementos y nociones constituyentes de esta disciplina que adquieren en nuestra contemporaneidad una absoluta pertinencia.

No deja de ser curioso cómo sus dos últimos proyectos, *A perpetuidad* y *Recibo la tuya*, que se muestran por primera vez en esta exposición, en los que se aleja de la imagen fotográfica para adentrarse en una enunciación otra de la memoria, concretamente a través de la palabra, ya sea en los epitafios de lápidas mortuorias o en la literatura epistolar desarrollada a

través de cientos de cartas manuscritas que Doña Elvira Sánchez de la Orden Castrillo de Cavia le escribió a su prometido, Juan Peris Masip, entre 1896 y 1902, propician este viaje por una década de creación y reflexión en torno a la fotografía. La disolución de la imagen en estos últimos proyectos ha permitido –diríamos que como lógico efecto- recuperar numerosos proyectos anteriores en los que precisamente operaba sobre la precariedad, lo efímero y la *disolución material* de las imágenes fotográficas.

La poética de Tatiana supone un sentido homenaje a la historia de la fotografía, a sus primeros pasos en las décadas centrales del siglo XIX, cuando transitaba por un territorio limítrofe entre lo tecnológico, la curiosidad, el invento, *lo mágico* o, gracias a su inicial condición alquímica, el eco de la calcografía. Pero no es sólo un homenaje, no se sitúa exclusivamente en el ámbito de la paráfrasis, la apropiación, el diálogo, la cita, la replicación o la iconotropía, sino que la artista se centra en cuestiones medulares de *lo fotográfico* que –nunca mejor dicho- revelan una preocupación eterna por la existencia, la fragilidad de la vida, la memoria y el olvido. Así, los materiales que emplea, por tanto, no son gratuitos, como tampoco las operaciones que realiza en ellos, en los soportes de las fotografías. Es el caso de *Cinerarias* (2014), la serie de ferrotipos intervenidos que remiten, en primer lugar, al primitivo soporte metálico de las primeras imágenes fotográficas, como las planchas de peltre (aleación de zinc, plomo y estaño). De hecho, la primera fotografía fue tomada en este soporte por Joseph Nicéphore Niépce. En esos *albores fotográficos*, uno de los grandes problemas era fijar la imagen en las superficies donde eventualmente se registraba lo que se deseaba *immortalizar*. Sin embargo, paradójicamente, ese registro desaparecía progresiva y rápidamente, con lo que aquellas imágenes sobre placas o planchas pasaban a ser efímeras y espectrales, nociones fuertemente enraizadas en el trabajo de Abellán. La fotografía tenía, en su lucha contra la finitud o *extinción* de lo icónico, de esa suerte de *doble* de la persona retratada, en esa *carrera contra el tiempo*, una misión esencial. En la poética de Abellán late también esa preocupación, ese conflicto entre el existir y el desaparecer, entre el olvido y el recuerdo, entre lo tangible y lo intangible, entre la aurora y el ocaso.

Los ferrotipos de *Cinerarias* son ejemplo de un proceso que nace en la mediación del siglo XIX y que se constituían en imagen única, *en positivo-directo*, al modo de los daguerrotipos de Louis Jacques Mandé Daguerre, sólo que éstos sobre brillante cobre. Los ferrotipos de Abellán introducen el sistemático trabajo que desarrolla con materiales de archivo y, dentro de ellos, con la fotografía antigua que recupera. En *Cinerarias*, esas plaquitas de hierro son sometidas al fuego y, sin embargo, a pesar del tizne y la abrasión, la imagen permanece latente, aparentemente a perpetuidad. No podemos obviar que William Henry Fox Talbot, otro de los padres de la fotografía, llamó “imagen latente” en 1840 a sus calotipos, que venían a solucionar, al igual que los avances de Hippolyte Bayard, la imposibilidad o dificultad de convertir la imagen fotográfica en múltiple y reproducirla o positivarla sobre papel.

Tampoco es casual, desde la historia de la disciplina fotográfica, el uso del cristal en *La imagen que resta* (2019), que ha de recordarnos a los ambrotipos y vidrios albuminados, una especie de negativo sobre cristal que vino a ofrecer mayor fidelidad. Sin embargo, Abellán

no sólo usa los materiales en diálogo con la historia, también –y muy especialmente- por su dimensión semántica. Es ésta una de las virtudes de su trabajo, el aporte de sentido desde la economía y diversidad de los materiales. Como podemos ver, los retratos antiguos transferidos a estos cristales presentan un grado bajo o medio de definición, erosionados por el tiempo y por la abrasión que la artista ha ejercido sobre ellos. Nuevamente, el registro vacila –o lucha- entre la desaparición y la persistencia. El cristal nos traslada, precisamente, la fragilidad de la existencia, lo precario de la misma, siempre con la amenaza de su fin, de la conversión en añicos. Se sitúa en esta exposición *La imagen que resta* en diálogo con *Encarnados* (2012-2019), un conjunto de fotografías que documentan las quemaduras hechas mediante placas de cristal con negativos de fotografías antiguas y que son positivadas sobre la propia piel de la artista, gracias a una fuente de luz ultravioleta. La fragilidad icónica de esos retratos se encarna en la fragilidad del cuerpo lacerado, llamado inexorablemente a desaparecer, aunque perviva ahora, probablemente de modo perpetuo en estas imágenes que componen la serie, en el cuerpo de Abellán convertido en soporte o *testamento* de la identidad de los otros. La artista pone en práctica con esta estrategia –tal vez podríamos llamarla *performativa* pues opera sobre su propio cuerpo- un ejercicio de malabarismo conceptual, que bien podríamos acompañar con figuras como la del efecto dominó o la *mise en abyme*, en torno a *lo fotográfico*, poniendo en jaque y tensionando las condiciones visual y material de la fotografía. Y es que, una vez encarnado el negativo en cristal sobre el cuerpo de la artista, esa placa vítrea queda destruida, convirtiéndose la nueva imagen fotográfica, cada una de la serie *Encarnados*, en la nueva imagen física. La imagen sobre la piel, según sana ésta, desaparece, aunque la piel posee memoria. Esto es, probablemente algunas de las células donde incidió la luz puedan sufrir daños en su ADN llegando a desarrollar alguna mutación. La imagen desaparece, pero puede permanecer, transformada, en el cuerpo de la artista e incluso transmitirla en su carga genética.

Abren la exposición obras de los proyectos *Memoria líquida* (2016) y *La niebla de la memoria* (2016). Ambas son ejemplo de ese pertinaz ejercicio de borrado al que Abellán ha sometido a las imágenes fotográficas antiguas que ha ido buscando y encontrando. *Memoria líquida* presenta el testigo circular de la imagen que ocupó esos papeles, que aún *resiste*, apenas un fragmento. El resto, que ha sido retirado químicamente, descansa a modo de emulsión, contenido como *transubstanciación* de imagen en líquido, en un frasco bajo cada uno de esos retratos que nos introducen la incertidumbre sobre esas personas. *La niebla de la memoria* es otro *viaje* a la historia de la fotografía, ya que el ejercicio de borrado a partir de vapor químico de sendas imágenes ha de recordarnos a cómo, en el origen, los daguerrotipos se revelaban con vapores de mercurio. Podríamos decir que la artista realiza un proceso inverso: del revelado al velado o, más exactamente, a la disolución. La suya parece, en este caso, una estrategia de *alquimia inversa*, una suerte de *déjouer* o *détournement*, de *contrajuego*. Si sobre la fotografía, desde una comprensión animista, se deslizo la certeza de que el retrato era una suerte de doble del retratado y que contenía el alma de quien posaba, cabría preguntarse si parte de ese espíritu reside en los frascos de *Memoria líquida*. Por otra parte, los cristales convexos de los dos retratos ovales de *La niebla de la memoria*, al no contener imagen alguna, sólo restos de las primitivas fotografías, actúan como una suerte de superficie especular en

la que reflejarnos. Estos retratos fotográficos han de recordarnos a *El retrato oval*, un relato corto escrito por Edgar Allan Poe en 1842 cuyo título original fue *La vida en la muerte*. Poe reflexiona sobre el arte, el amor, la vida y la muerte, detonado por un retrato en miniatura de su madre que el escritor poseyó.

El proyecto que da título a la exposición, *A perpetuidad*, ocupa de una de las paredes más amplias de la galería, en la que se disponen 72 fragmentos de lápidas mortuorias. La extinción de la vida, la desaparición física o material, está enunciada por ella, emergiendo como envés el recuerdo y la memoria. Se dispone este políptico en diálogo con *Encarnados* y con *La imagen que resta*, enfrentándose la fragilidad del cuerpo y del cristal con lo pétreo y duradero de esas placas que se postulan para alcanzar la eternidad y, con ello, el recuerdo perpetuo de *los que faltan*. Justamente fue una lápida de tumba la que vino a recordar la presencia de la muerte, perturbándolos, a los pastores que pintara Nicolas Poussin en su *Et in Arcadia ego* (1637-1638). Abellán articula todos esos fragmentos al modo de un archivo. Un archivo del *trámite de la muerte*, de las fórmulas que usualmente se emplean en las lápidas. Como todo archivo, las lápidas son sometidas a un proceso de taxonomía y ordenación, de modo que se disponen en función a distintos criterios (fórmulas verbales de despedida, recuerdo y homenaje) que se repiten en número desigual en el conjunto. Si la fotografía antigua sirve en la poética de la creadora para activar el ejercicio de fabulación, de, como espectadores, *ficcionar* las vidas de los otros, imaginarlas y relatarlas, estos textos grabados pueden cumplir la misma función. Ante la poca información, toda ella anónima, que presentan estas placas de granito y mármol, podemos imaginar algunos rasgos de las personas que se esconden tras esas palabras, (re)veladas por la fría grafía del grabado en piedra o por las letras metálicas pegadas a la superficie.

Y del anonimato se pasa al conocimiento exhaustivo de las vidas, también como dispositivo archivístico, de Elvira Sánchez de la Orden Castrillo de Cavia, Juan Peris Masip y su hija Elvira, quien, con su prematuro fallecimiento, mantendrá en este proyecto la tensión y presencia de la muerte, la cual sobrevuela la producción de Abellán. Este proyecto recibe el título de *Recibo la tuya* y, en rigor, está en continuo proceso. Ese conocimiento amplio es posible gracias a la recopilación de cientos de cartas y documentos (ascienden a más de 500) que ha conseguido acumular la artista, en especial más de 400 cartas que Elvira escribió a su prometido entre 1896 y 1902. En sala se dispone un buen número de ellas para ser consultadas y para que el lector pueda *ficcionar*, para que pueda imaginar la relación entre ambos en función a esos aportes de información y, sobre todo, a esos espacios que quedan ausentes de respuesta. Precisamente, esa vía de la fabulación, que desembocan en recorridos y alcances detonados por indicios es una consecuencia de la poética de Abellán, se explora aquí también a partir del concurso de una Inteligencia Artificial, concretamente de ChatGPT. De este modo, la IA, previamente alimentada con la incorporación de centenares de cartas escritas por Elvira, *se pone en el lugar* de ella para *mantener viva* esa relación gracias a la generación ad infinitum de cartas de amor para Juan. Esas cartas *ex novo*, pero no *ex nihilo*, se graban sobre aluminio negro, en diálogo con *Cinerarias*, los ferrotipos resistentes al tiempo y al fuego. Nuevamente, el material no es neutro, aportando semántica: el aluminio incor-

pora lo contemporáneo, tanto como el procedimiento (el láser y la propia IA), pero, sobre todo, la enunciación de lo duradero, de lo llamado a perdurar. Cierra, asimismo, el círculo expositivo –por decirlo de algún modo– al confrontarse con esos negros ferrotipos. Esos soportes metálicos, con más de un siglo de diferencia entre ellos, invocan el recuerdo, la memoria y lo que parece inextinguible, capaz de vencer al paso del tiempo y a circunstancias como el fuego (ferrotipos quemados) o la destrucción material (la IA y el almacenamiento de las imágenes, como de cualquier otra información, en forma de datos en la nube o en dispositivos electrónicos). La *imagen-dato* difícilmente puede destruirse, no estaremos seguros si en alguna memoria interna, en alguna carpeta, en el almacenamiento de los mensajes, correos electrónicos o *whatsapps* permanecerá esa imagen que queremos recuperar o que hemos querido eliminar. La imagen hoy, justamente por su naturaleza intangible, se vuelve tan duradera que frisa la condición de eterna, tal vez como aquellas imágenes encarnadas, positivadas como quemaduras en la piel de la artista y puede que convertidas en variación de la secuencia de ADN, convertidas también en datos.

En buena parte de los proyectos de Abellán, la imagen fotográfica nunca desaparece por completo, sólo se transforma. Tal vez sea una metáfora de los recuerdos, que no desaparecen sino que se transforman, actuando la memoria no sólo como repositorio, sino como *agente reconstructor*. La artista parece rondar cierta enunciación de aquello que Marcel Duchamp llamó *inframince* y que denominamos infraleve, el imperceptible e inasible rastro o huella de algo, como ilustraba el propio Duchamp con el calor de un asiento que se acaba de dejar, el sabor del humo que queda en la boca al fumar o el sonido del roce de los pantalones al caminar. Tal vez esas imágenes y cartas que emplea Tatiana estén dotados de ese *infraleve*. Y a nosotros tal vez nos corresponda asumir que fotografía y recuerdos, aunque frágiles, son inextinguibles, nos acompañan a perpetuidad.

Tatiana Abellán. In Perpetuity

Juan Francisco Rueda

Our existence is nothingness, a set of gestures occasionally displayed before an inanimate and conventional backdrop. Still life. We are merely “models.” We come from one representation and perhaps move toward another. In truth, only the instant click of the photographic shot matters. That must be, surely, the (ironic) immortality of art.

Juan Antonio Ramírez

In Perpetuity serves as a sort of retrospective of the work that Tatiana Abellán has been developing since 2012. Her work is largely characterized by the material alteration of old photographs which, through semantic manipulation, allows her to operate in different interdependent registers: the certainty of fragility, both of life and memory, the latter often constructed through traces of the past such as photographic images; the exploration of alterity and fabulation—the fictional narratives we project—through the juxtaposition of those images; as well as the execution of a meta-photographic exercise, a subtle yet rigorous revisitation of the fundamental elements and notions of this medium, which, in our contemporary context, gain absolute relevance.

It is striking how her two most recent projects, *In Perpetuity* and *Recibo la tuya*, presented for the first time in this exhibition, depart from photographic imagery to delve into another form of enunciation of memory, specifically through language—whether in the epitaphs of tombstones or in epistolary literature, as seen in the hundreds of handwritten letters that Doña Elvira Sánchez de la Orden Castrillo de Cavia wrote to her fiancé, Juan Peris Masip, between 1896 and 1902. These projects catalyze a journey through a decade of artistic creation and reflection on photography. The dissolution of the image in these

recent projects has, as a natural consequence, allowed for the reconsideration of numerous earlier works, in which Abellán specifically operated on the precarious, the ephemeral, and the material dissolution of photographic images.

Tatiana Abellán's poetics constitute a tribute to the history of photography, to its early steps in the mid-19th century when it straddled a liminal territory between technology, curiosity, invention, magic, and, due to its initial alchemical nature, the echo of intaglio printing. However, her work is not merely an homage; it does not reside exclusively in the realm of paraphrase, appropriation, dialogue, citation, replication, or iconotropy. Instead, the artist focuses on fundamental questions of photography that—never more aptly said—reveal an eternal concern with existence, the fragility of life, memory, and oblivion. Thus, neither the materials she employs nor the operations she performs on them are gratuitous. This is the case with *Cinerarias* (2014), a series of altered tintypes that first reference the primitive metal substrate of early photographs, such as pewter plates (an alloy of zinc, lead, and tin). In fact, the first photograph was taken on this type of plate by Joseph Nicéphore Niépce. In those early days of photography, one of the great challenges was fixing the image to the surfaces where it was captured to immortalize a subject. Paradoxically, that recording progressively and rapidly faded, rendering those plate-based images ephemeral and spectral, notions deeply rooted in Abellán's work. In its struggle against the finiteness or extinction of the iconic—the double of the portrayed subject—photography had an essential mission. This concern, this conflict between existence and disappearance, between forgetting and remembering, between the tangible and the intangible, between dawn and dusk, also pulses within Abellán's poetics.

The tintypes of *Cinerarias* exemplify a process that emerged in the mid-19th century, producing unique positive images, akin to Louis Jacques Mandé Daguerre's daguerreotypes, though the latter used polished copper. Abellán's tintypes introduce the systematic work she develops with archival materials, particularly old photographs that she recovers. In *Cinerarias*, these small iron plates are subjected to fire, yet despite the soot and scorching, the image remains latent, seemingly in perpetuity. It is worth noting that William Henry Fox Talbot, another pioneer of photography, coined the term "latent image" in 1840 to describe his calotypes, which, like Hippolyte Bayard's advances, sought to resolve the difficulty of converting photographic images into reproducible multiples on paper.

The use of glass in *The Remaining Image* (2019) is also far from coincidental within the history of photography, recalling ambrotypes and albumen-coated glass plates, a type of negative on glass that offered greater fidelity. However, Abellán employs materials not only in dialogue with history but also—and especially—for their semantic dimension. This is one of the strengths of her work: the ability to imbue meaning through the economy and

diversity of materials. As seen in the exhibition, the old portraits transferred onto these glass plates present a low or medium degree of definition, eroded by time and by the artist's own abrasion. Once again, the image oscillates—or struggles—between disappearance and persistence. The glass precisely conveys the fragility of existence, its precarious nature, always under the threat of its end, of shattering into fragments.

The project that gives the exhibition its title, *In Perpetuity*, occupies one of the gallery's largest walls, displaying 72 fragments of tombstones. The extinction of life, physical or material disappearance, is articulated here, with remembrance and memory emerging as its counterpart. This polyptych is in dialogue with *Incarnated* and *The Remaining Image*, contrasting the fragility of the body and glass with the stone-like durability of these plaques, which are meant to secure eternity and, with it, the perpetual remembrance of the departed. Abellán arranges these fragments as an archive, documenting the procedural formalities of death through the standard formulas found on tombstones. As with any archive, the tombstones undergo a process of taxonomy and classification, arranged according to different criteria (farewell phrases, remembrance, and homage), repeating in unequal numbers across the collection.

The project *Recibo la tuya* completes the exhibition, offering an exhaustive insight into the lives of Elvira Sánchez de la Orden Castrillo de Cavia, Juan Peris Masip, and their daughter Elvirita, whose premature death maintains the tension and presence of mortality that permeates Abellán's work. This project is an ongoing process, made possible through the accumulation of over 500 letters and documents, particularly more than 400 letters written by Elvira to her fiancé between 1896 and 1902. In the gallery, many of these letters are available for consultation, allowing the reader to fictionalize, to imagine their relationship based on these fragments of information and, especially, the absences between them. This mode of fabulation, driven by traces and indications, is further explored through Artificial Intelligence, specifically ChatGPT. The AI, trained with hundreds of Elvira's letters, assumes her voice to perpetuate the relationship, endlessly generating new love letters for Juan. These newly created, yet not entirely ex nihilo letters, are laser-engraved onto black aluminum, engaging in dialogue with *Cinerarias*' tintypes—resistant to time and fire.

Throughout much of Abellán's work, the photographic image never completely disappears; it only transforms. Perhaps it is a metaphor for memory, which does not vanish but instead reshapes itself, with memory acting not only as a repository but also as a reconstructive agent. Her work seems to approach the concept of *inframince* (infra-thin), as defined by Marcel Duchamp—the imperceptible and elusive trace of something. And perhaps we, in turn, must accept that photographs and memories, though fragile, are inextinguishable; they accompany us, in perpetuity.



Memoria Líquida

Fotografías antiguas borradas químicamente.
Frascos de botica con la emulsión retirada.
Sistema de goteo.

Liquid Memory

Old photographs chemically erased. Pharmacy
jars with the emulsion removed. Drip system.





1874, l'apient fabrique de la rue de l'Abbaye, 6, à Paris



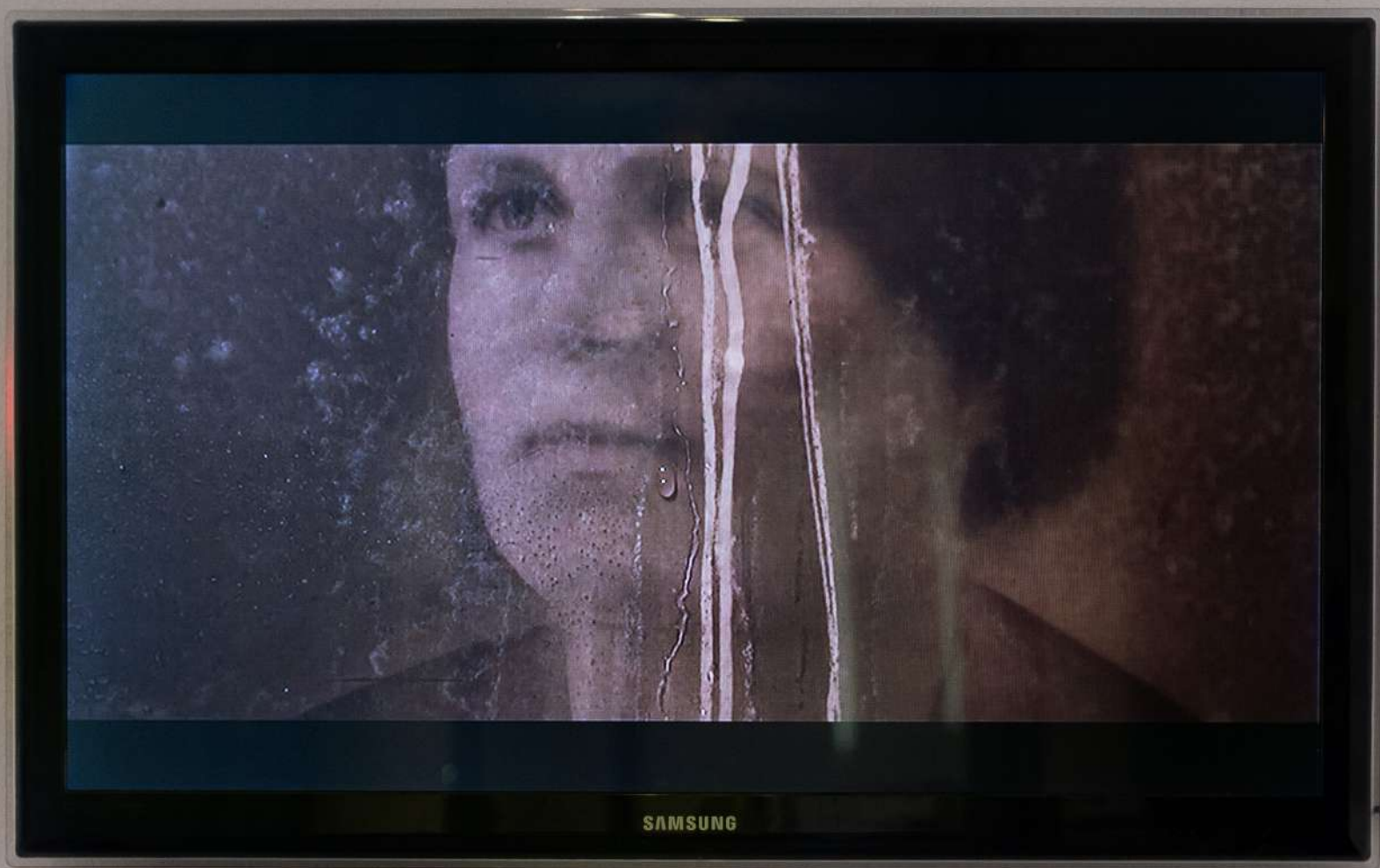
La niebla de la memoria

Instalación. Video HD, 9'27" y pareja de fotografías encontradas. Borrado progresivo de fotografías mediante vapor con químicos.

The Fog of Memory

Installation. HD video, 9'27" and pair of found photographs. Progressive erasure of photographs using steam with chemicals.





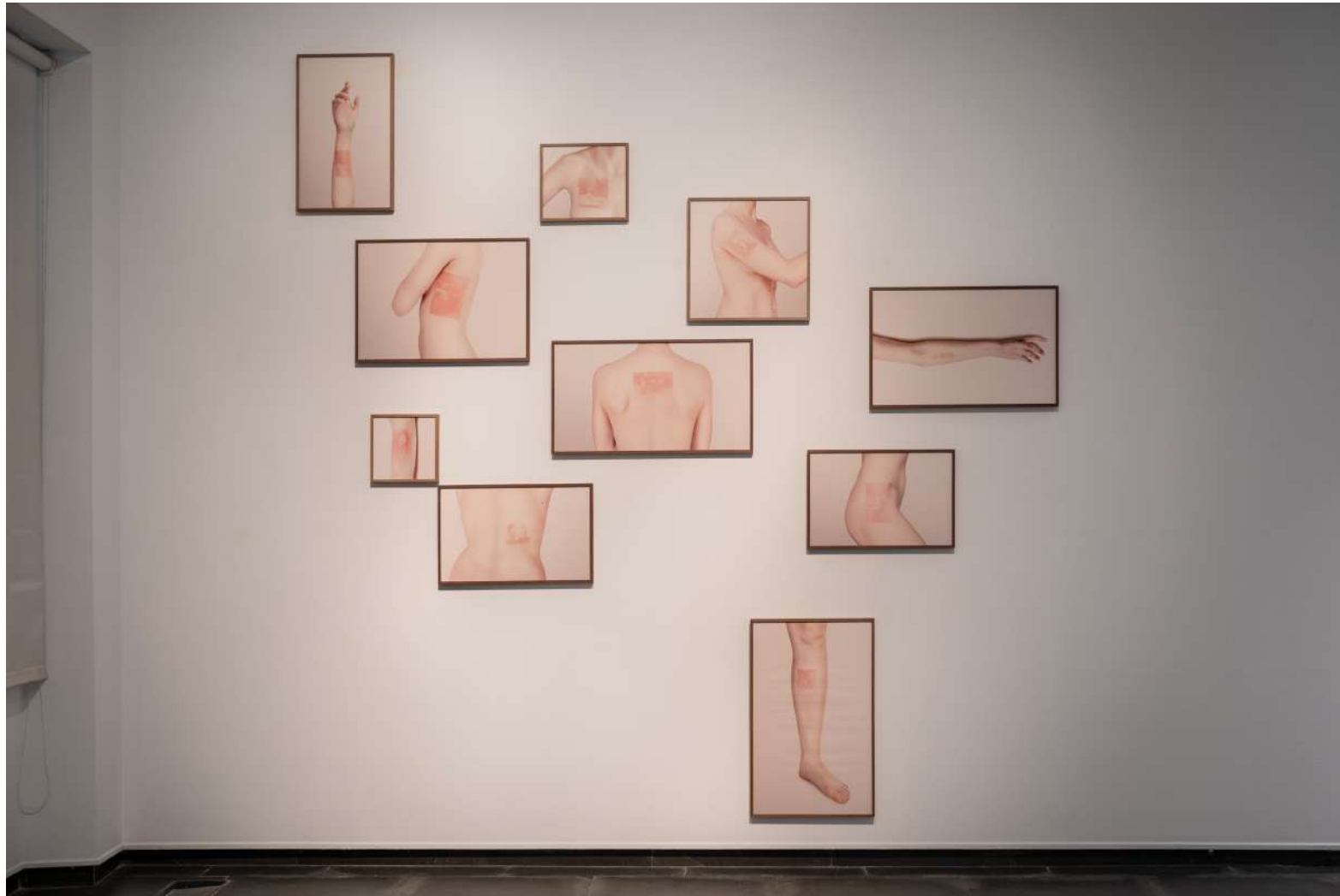


Encarnados

Quemaduras sobre la piel. Placa negativa de cristal positivada con luz ultravioleta.
Instalación. Fotografías. Tintas de pigmentos minerales K3 sobre Hahnemühle Photo Rag.

Incarnates

Burns on the skin. Glass negative plate developed with ultraviolet light. Installation.
Photographs. K3 mineral pigment inks on Hahnemühle Photo Rag.







La imagen que resta

Fotografías encontradas lijadas y transferidas a cristal.

The image that remains

Found photographs sanded and transferred to glass.







A perpetuidad

Instalación. Fragmentos de lápidas de mármol y granito.

In perpetuity

Installation. Fragments of marble and granite tombstones.





TUS HIJOS Y
NIETOS NO TE
OLVIDAN

TE OLVIDA

TUS HIJOS
NIETOS
NO TE
OLVIDAN

TUS HIJOS
NIETOS
NO TE
OLVIDAN

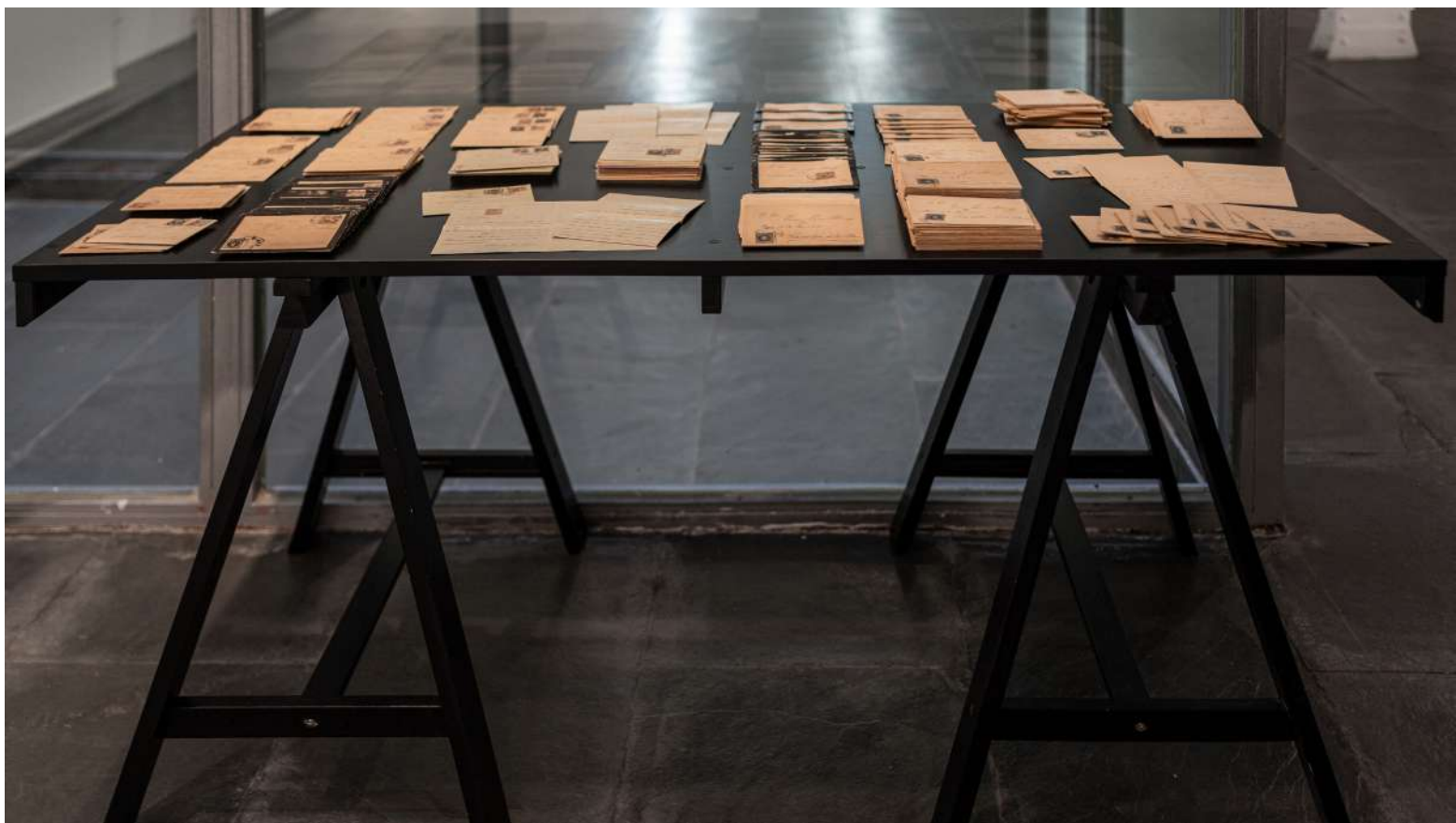


Recibo la tuya

Archivo epistolar entre Elvira Sanchez de la Orden Castrillo de Cavia y Juan Peris Masip, de 1896 a 1902.

I receive yours

Epistolary archive between Elvira Sánchez de la Orden Castrillo de Cavia and Juan Peris Masip, from 1896 to 1902.



San Juan

Trinidad 9/3.

saber que los dirigidos siempre
su esposa



At: primo

Recibo la tuya.

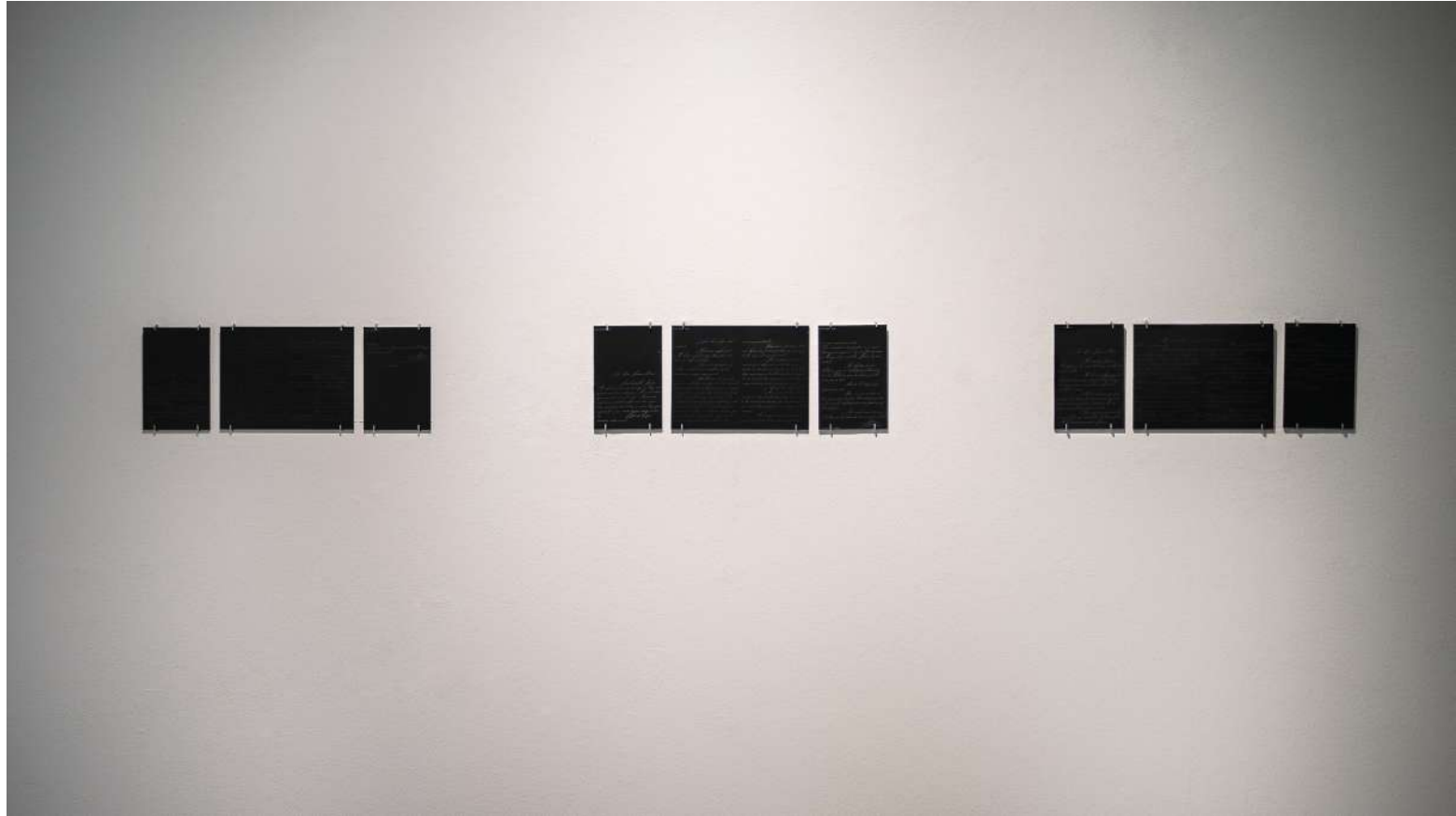
El final del amor eterno

Cartas de amor escritas por una IA emulando
el archivo. Impresión láser sobre aluminio.

I receive yours.

The end of eternal love

Love letters written by an AI emulating the
archive. Laser print on aluminum



On cuento a tu padre, no se que
hacer, aconsejame tui con franquera.
Me quieres mucho, Juan de mi
vida?;

Te olvidas de tu
Elvira que te idolatra?; Piensas
en tu Elvira que te adora y solo
vive para ti?

Hasta la tuija, que
espero pronto.

Da mis recuerdos a
tus queridos padres, hermanos y tio,
y tui recibe saludos de mis padres y
hermanos.

Tui, cielo mio. tienes



Cinerarias

Ferrotipos intervenidos.

Cinerarias

Intervened ferrotype







× 22 DICIEMBRE 2022

+ 22 FEBRERO 2023

Actividad realizada en
colaboración con el Ministerio de
Cultura y Deporte



galeria isabel hurley